

Flávio Vignoli Cordeiro

Performance mecânica na produção dos Livros que Não Tenho e outros livros de artista impressos em tipografia no Brasil


Dissertação apresentada à Escola de Belas Artes
da Universidade Federal de Minas Gerais
para obtenção do título de Mestre em Artes

Linha de pesquisa: Artes Plásticas, Visuais e Interartes
Orientação: Prof. Dr. Amir Brito Cadôr

Belo Horizonte
2020

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **FLÁVIO VIGNOLI CORDEIRO** - número de Registro - 2018664020.


Título: "Performance mecânica na produção dos Livros que não tenho e outros livros de artista impressos em tipografia no Brasil"



Prof. Dr. Amir Brito Cadôr – Orientador – EBA/UFMG



Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso – Titular – EBA/UFMG



Profa. Dra. Fernanda Guimarães Goulart – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 28 de abril de 2020.

Flávio Vignoli

Performance mecânica
na produção dos
Livros que Não Tenho
e outros livros de artista
impressos em tipografia
no Brasil

Dissertação apresentada à Escola de Belas Artes
da Universidade Federal de Minas Gerais
para obtenção do título de Mestre em Artes

Linha de pesquisa: Artes Plásticas, Visuais e Interartes
Orientação: Prof. Dr. Amir Brito Cadôr

Belo Horizonte
2020

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Cordeiro, Flávio Vignoli, 1970-

Performance mecânica na produção dos Livros que Não Tenho e outros livros de artista impressos em tipografia no Brasil [manuscrito] / Flávio Vignoli Cordeiro - 2020.

7 v. : il., em caixa.

Orientador: Amir Brito Cadôr.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Livros artísticos - Teses. 2. Prática tipográfica brasileira - Teses. 3. Criação (Literária, artística, etc.) - Teses. 4. Artes - Teses. I. Cadôr, Amir Brito, 1976- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 760.09

Agradecimentos

CAPES

Escola de Belas Artes

Amir Brito Cadôr

Cecília Jucá

Daisy Turrer

Falves Silva

Marcelo Drummond

Mário Azevedo

Wladimir Dias-Pino

Júlia Contreiras

Leonardo Mordente

Regina Melin

Roberto Marques

62 pontos

Ademir Matias

Ana Utsch

Leuro

Rafael Neder

Sônia Queiroz

parceiros da tipografia pelo Brasil

amigos

família

Laura e Wesley

Resumo:

Esta pesquisa-criação tem como objetivo investigar o processo criativo e as estratégias de produção dos livros de artista impressos em tipografia no Brasil e produzir um livro de artista autoral. A estrutura da escrita e o projeto gráfico desta pesquisa-criação permite que os conteúdos possam ser lidos separadamente ou na sequência proposta para os cinco capítulos, além da introdução e da conclusão: “Manual prático para a tipografia”, “Álbum de referências”, “Caderno de anotações”, “Tipografia do Zé e a Coleção Livros que Não Tenho” e “Performance mecânica em tipografia”. Os conteúdos dos capítulos apresentam: os conhecimentos básicos para a tipografia e sua concepção, linguagem e metodologia; as necessidades do aprendizado e do conhecimento prático para o processo criativo e para as estratégias de experimentação em tipografia; as referências históricas da tipografia figurada e plástica com anotações sobre as suas estratégias de composição e impressão, sintaxe tipográfica, materialidade e plasticidade; as análises visuais dos quatro livros de artista selecionados pela “Gramática visual para a tipografia”; a história editorial da Tipografia do Zé e as estratégias de produção da Coleção Livros que Não Tenho e do livro de artista *A ave Wladimir Dias-Pino*; o conceito de performance mecânica para a tipografia; e uma metodologia para a tipografia contemporânea. Foram utilizados nesta pesquisa-criação as metodologias da bibliografia material e da história oral.

Palavras chave: tipografia, livro de artista, metodologia, performance, Tipografia do Zé

Abstract:

This research-creation aims to investigate the creative process and production strategies of artist's books printed in typography in Brazil and produce an authorial artist's book. The structure of the writing and the graphic design of this research-creation allows the contents to be read separately or in the sequence proposed for the five chapters, in addition to the introduction and conclusion: “Manual prático para a tipografia”, “Álbum de referências”, “Caderno de anotações”, “Tipografia do Zé e a Coleção Livros que Não Tenho” and “Performance mecânica em tipografia”. The contents of the chapters present the basic knowledge for typography and its design, language and methodology; the needs for learning and practical knowledge for the creative process and for typography experimentation strategies; the historical references of figurative, graphic and plastic typography with notes on its strategies of composition and printing, typographic syntax and materiality; visual analysis by the “Gramática visual para a tipografia” of the four books of selected artists; the editorial history of Tipografia do Zé and the production strategies of the Coleção Livros que Não Tenho and the artist's book *A ave Wladimir Dias-Pino*; the concept of mechanical performance for typography; and a methodology for contemporary typography. In this research-creation methodologies of material bibliography and oral history were used.

Keywords: typography, artist's book, methodology, performance, Tipografia do Zé

11	Introdução
29	Capítulo I Manual prático para a tipografia
89	Capítulo II Álbum de referências
129	Capítulo III Caderno de anotações
179	Capítulo IV Tipografia do Zé e a Coleção Livros que Não Tenho
219	Capítulo V Performance mecânica em tipografia
243	Conclusão

Em 2016 fui convidado a produzir um ensaio visual com o tema “transformação” para a primeira edição da revista *DAT Journal: Design, Art and Technology*, do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Anhembi Morumbi, de São Paulo. Para essa publicação digital, que tinha a proposta de registrar e divulgar as pesquisas tipográficas na sua relação com o design e a arte, foi impressa uma série de seis gravuras tipográficas, em tiragem única, e feito um depoimento sobre a produção, com o título “Impressão cega e viva”:

A impressão experimental na tipografia é uma surpreendente experiência entre a composição e a técnica nos processos tipográficos. Uma performance gráfica de um impressor brincante no prelo manual, mas com um único papel para imprimir! Todas as relações entre os elementos da impressão são visualizados, entre os gestos do tipógrafo e do impressor, sempre com resultados inesperados. Para este ensaio visual foram escolhidas frases que, para mim, definem esta divertida tentativa em descobrir a tipografia: *tarefas infinitas; impressões táteis; biblioteca de babel; balé mecânico; h. faber a. manutius e negras transformações* (VIGNOLI, 2016, p. 3).

Não poderia imaginar que esse breve depoimento continha parte do objeto da minha pesquisa de mestrado, que seria iniciada em 2018, dois anos depois: a performance tipográfica. No entanto, não queria que a pesquisa para esta dissertação fosse simplesmente uma análise quantitativa ou qualitativa dos processos criativos e metodologias de produção da tipografia, mesmo que tivesse um recorte com interesse particular na tipografia brasileira contemporânea e no livro de artista.

Como sempre tive uma curiosidade prática no aprendizado dos ofícios, não poderia perder a oportunidade de fazer desta dissertação uma ocasião para obter melhor compreensão dos processos criativos e das estratégias metodológicas da Tipografia do Zé, minha gráfica particular. Essa decisão pela dissertação como uma pesquisa teórica e uma criação tipográfica, uma pesquisa-criação, se mostrou surpreendente, na dupla experiência da criação do objeto e da análise desse objeto, em movimentos alternados de pesquisa e criação.

Jean-François Dusigne transcreve as palavras do artista Anselm Kiefer em sua aula inaugural no Collège de France, no dia 2 de dezembro de 2010, quando afirmava temer “que a beleza criada pela arte se transforma em cinzas quando levada ao plano do discurso” (ICLE, 2019, p. 85). O artista não contrapunha no seu depoimento o processo de criação ao processo de elaboração da linguagem, ficando ele mesmo sempre dividido entre o desejo de pintar e o de escrever:

Contrariamente a certas práticas contemporâneas, Anselm Kiefer busca partir do “próprio ato criador”, sem se basear em teorias estéticas (como as “de Adorno, de Benjamin e de Lukacs”),

que seriam aplicadas, “como manuais de instrução”, às suas próprias produções artísticas. É justamente a realização que, a *posteriori*, pode revelar o conceito das obras, que não exprimem necessariamente “a ilustração de uma ideia” (ICLE, 2019, p. 85).

Em seu depoimento, Anselm Kiefer questionava se não seria a obra que deveria vir antes, antes mesmo do discurso, da reflexão estética ou da teorização. Por outro lado, ele mesmo considerava que em arte, paradoxalmente, não existe um único caminho para a realização da obra. Dusigne identifica, justamente nessa diversidade dos caminhos para a realização da obra, a situação adequada para o modelo de pesquisa-criação, onde o artista se compromete “a colocar entre parênteses o que [...] sabe, suas certezas, para realizar essa exploração, arriscando-se voluntariamente como ‘observador-participante’, testando diferentes caminhos para chegar, distanciar, analisar, experimentar novamente” (ICLE, 2019, p. 86) a sua pesquisa e a sua criação. Esse autor até reconhece que deveríamos parar de diferenciar a prática da teoria, por existir uma dinâmica da pesquisa que exige um movimento constante para evitar as “armadilhas totalitárias da rotina” e “fugir dos preconceitos e dos comportamentos estáticos” (ICLE, 2019, p. 90).

Foi decisiva para esta pesquisa-criação a dinâmica de movimentos alternados entre a teoria e a prática na investigação dos processos criativos e das estratégias de produção dos livros de artista impressos em tipografia, investigação que permitiu identificar como objeto de pesquisa as relações entre o pensamento e a ação, entre a concepção tipográfica e o gesto técnico e entre o projeto tipográfico contemporâneo e sua produção pela performance mecânica em tipografia. A experiência autoral de criação do livro de artista *A ave Wladimir Dias-Pino* foi produzida como uma matriz de investigação para esta pesquisa-criação.

Outras relações, já estabelecidas antes do mestrado, também foram fundamentais para a dinâmica de movimentos alternados desta pesquisa-criação, como as que se verificam entre os campos e temas da minha prática artística e profissional: tipografia, design, exposição, teatro, biblioteca e até mesmo colecionismo.

Fica evidente a problemática desta pesquisa, que apresenta uma inusitada relação entre a tipografia e o teatro ou entre a tipografia e a coleção, não totalmente previsível, como é a relação entre a tipografia e o design ou entre a coleção e a biblioteca. Todas essas relações, entre diversos campos e temas, que serão devidamente desenvolvidas nos capítulos desta pesquisa-criação, fazem parte da formação e da experiência deste autor-pesquisador.

Na proposta de se criar mais uma dinâmica entre os campos e temas relacionados nesta pesquisa-criação, ficou definido que o conteúdo da pesquisa seria apresentado em volumes independentes, que teriam narrativa e tipologia singular de livro (manual, caderno ou álbum). Além disso, ficou decidido que seria produzida uma exposição com (a) os livros-capítulos desta pesquisa-criação, (b) a documentação do processo de experimentação e produção do livro de artista *A ave Wladimir Dias-Pino*, (c) os três livros de artista da Coleção Livros que Não Tenho da Tipografia do Zé e (d) o acervo de livros de artista impressos em tipografia da Tipografia do Zé e da Coleção Livro de Artista da UFMG. A exposição, com todos esses livros e documentos, teria o título “Performance mecânica na produção dos Livros que Não Tenho e outros livros de artista impressos em tipografia no Brasil” e seria inaugurada exatamente no dia da defesa desta dissertação. A exposição seria instalada no andar das obras raras e dos livros de artista da Biblioteca Universitária da UFMG e seria definido o período de sua permanência nesse local, para visitaçào.

A definição de se produzirem volumes independentes sem, inicialmente, uma numeração dos capítulos, mas somente com os títulos nas capas dos volumes, trouxe insegurança sobre a sequência correta de leitura do conteúdo. Isso determinou a identificação dos capítulos por números, postos junto aos títulos na capa de cada volume (na versão revisada da pesquisa-criação), e a inclusão de um sumário antes da introdução, para a segura navegação pelo conteúdo dos livros-capítulos.

A inclusão do sumário trouxe um novo problema para os volumes. Como cada livro-capítulo tinha uma numeração de página independente, ela também precisou ser adaptada para a nova formatação, com a numeração contínua, da primeira à última página da pesquisa-criação.

Cada tipologia de livro-capítulo define um modelo singular de concepção, escrita, design e leitura do seu conteúdo. E cada livro-capítulo precisa resolver essa singularidade de design na relação entre os conteúdos textuais e visuais, de modo a configurar uma estrutura narrativa de manual, caderno ou álbum.

Na proposta inicial, cada livro-capítulo também teria um projeto gráfico singular de formato, leiaute, tipografia e papel. Mas, por questões práticas e circunstanciais desta pesquisa-criação, que serão apresentadas na conclusão, os projetos gráficos foram simplificados nos seus formatos, tipografias e papéis, permanecendo somente o leiaute do conteúdo como estratégia que singulariza a tipologia de cada livro-capítulo.

De qualquer modo, todas essas propostas e estratégias iniciais da pesquisa-criação foram necessárias e decisivas para a realização dos objetivos da pesquisa e para a criação do livro de artista impresso em tipografia, tendo em vista a dinâmica dos movimentos alternados entre a teoria e a prática, os temas da biblioteca e da coleção e os campos da tipografia, do design e do teatro.

A tipografia sempre foi um lugar de encontro e aprendizado, onde acontece uma produção criativa e colaborativa entre o autor, o tipógrafo e o impressor, da mesma forma que no teatro, em que o resultado vem da colaboração entre autor, diretor, atores e equipe técnica. Nesses encontros criativos e colaborativos, uma das maiores dificuldades identificadas foi a ausência das referências técnicas, estéticas ou metodológicas para as relações interativas de planejamento e realização dos projetos.

Por esse motivo, foi definido que o primeiro capítulo desta pesquisa-criação seria um manual prático para a tipografia que apresentasse, de modo funcional, os conhecimentos básicos para a identificação do ambiente e de todo o processo tipográfico – preparação, impressão e acabamento –, com breve descrição de verbetes ilustrados e também referências para a concepção, a linguagem e a metodologia do projeto tipográfico.

Esse manual seria a porta de entrada para esta pesquisa-criação, da mesma maneira que a porta da oficina tipográfica pela qual o escritor Miguel de Cervantes faz o seu protagonista entrar, no capítulo LXII da segunda parte de *Dom Quixote*, para que conheça o processo de impressão, edição e tradução de livros. Na porta de entrada do romance, havia uma placa com a seguinte identificação do lugar: “aqui se imprimem livros”. É o que também propõe esta pesquisa-criação.

Além da apresentação dos conhecimentos básicos necessários para a leitura da pesquisa-criação e do ensino da tipografia contemporânea, o “Manual” seria um recurso para a normatização dos verbetes utilizados nos livros-capítulos, podendo funcionar também como um volume de consulta da pesquisa-criação, como define a própria tipologia de um manual.

A estratégia de estruturação do “Manual prático para a tipografia” ainda funcionaria como uma diretriz conceitual para todas as outras estratégias desta pesquisa-criação, como a “Gramática visual para a tipografia”, a performance mecânica em tipografia e a metodologia para a tipografia contemporânea, que são apresentadas em outros capítulos e na conclusão da pesquisa-criação.

Esse manual traz, na estrutura de seu sumário, um modelo de indexação que permite a visualização do processo tipográfico em um diagrama que relaciona seus temas: a oficina tipográfica, os elementos da composição tipográfica, as técnicas de impressão, o papel, a tinta e o acabamento.

O modo de navegação e consulta do manual pode ser vertical, pela entrada dos temas e seus verbetes, e horizontal ou transversal, pelas relações cruzadas e complementares entre os temas e verbetes do manual.

Para o conteúdo do “Manual prático para a tipografia” foram utilizadas diversas referências bibliográficas, mas principalmente o *Manual do tipógrafo*, de Ralph W. Polk, que foi muito utilizado como material didático no ensino profissional das escolas técnicas brasileiras nas décadas de 1940 e 1950 e que continua sendo consultado pelos aprendizes e pesquisadores da tipografia contemporânea brasileira por ser didático, estar em português e, ainda, por estar disponível para compra em sebos virtuais.

O problema desse e de outros manuais para o ensino da tipografia é que eles foram produzidos para o aprendizado presencial, orientado por um professor-técnico ou mestre de ofício na oficina tipográfica, com todas as máquinas, ferramentas, móveis e materiais necessários. As informações complementares e os gestos técnicos podiam ser apresentados e experimentados durante a prática na oficina tipográfica da escola técnica. Era preciso um aprendizado físico, muscular e gestual, como, aliás, deve ser todo aprendizado da tipografia em uma oficina tipográfica. Por isso, esse tipo de manual técnico costumava ser mais textual do que visual, como um livro teórico que tem determinada técnica como tema mas não apresenta muitas ilustrações ou diagramas.

Os conhecimentos básicos do “Manual prático para a tipografia” são apresentados por um verbete sintético, uma ilustração do verbete e, eventualmente, um comentário sobre o gesto técnico referido por aquele verbete. Alguns verbetes apresentam um conteúdo mais detalhado, como “medida tipográfica”, “impressora”, “clichê”, “enramar”, “almofada”, “distribuir”, ou os que se referem aos temas “papel” e “tinta”, fundamentais para a linguagem tipográfica.

Mesmo esses verbetes e temas mais detalhados não pretendem apresentar todas as informações sobre cada conteúdo. A justificativa desse manual é apresentar uma relação articulada e visual entre os temas e os termos da tipografia, como

sugerido por Weingart (2004) quando define a tipografia como uma relação triangular entre o conceito, os elementos tipográficos e as técnicas de impressão.

Não é possível ao aprendiz da tipografia contemporânea entender a concepção, a linguagem ou a metodologia da tipografia sem entender a relação entre a oficina tipográfica, os elementos da composição tipográfica, as técnicas de impressão, o papel, a tinta e o acabamento na preparação e impressão do projeto tipográfico. Todos esses elementos são apresentados pelo “Manual prático para a tipografia”.

Para os comentários sobre os gestos técnicos nos verbetes, foram utilizadas as minhas experiências de produção na Tipografia do Zé, mas principalmente as que tive no meu aprendizado com o mestre de ofício Seu Matias, da Tipografia Matias, de Belo Horizonte. Importante destacar que provavelmente não existiria esta pesquisa-criação nem a Tipografia do Zé sem o encontro com o Seu Matias e sem a Tipografia Matias.

A constituição da Tipografia do Zé, em 2008, somente foi possível pela participação do Seu Matias e da Tipografia Matias na produção dos meus primeiros projetos tipográficos e na orientação do meu aprendizado continuado, desde 2006.

Além de apresentar os gestos técnicos, o “Manual prático para a tipografia”, que teve revisão técnica do Seu Matias, apresenta também algumas das invenções e traquitanas desse mestre de ofício, como as palhetas, os bastidores e os capins, que são utilizados em técnicas de preparação e impressão na Tipografia Matias.

Tem importância fundamental o conhecimento do gesto técnico para a linguagem tipográfica, o qual Flusser considera como o “gesto que articula conceitos” (FLUSSER, 2018, p. 46), a exemplo do modo como o tipógrafo precisa utilizar ferramentas como o componedor, a régua ou a pinça na preparação de uma composição, ou, ainda, do modo como o impressor precisa saber enramar e fazer uma almofada ou o aviamento na impressora para a produção da linguagem tipográfica.

Os conhecimentos básicos da oficina, da técnica e da linguagem tipográfica apresentados pelo “Manual prático para a tipografia” precisam ser experimentados de forma prática pelos aprendizes da tipografia contemporânea para a concepção dos projetos como uma ampliação do sentido da tipografia clássica, como imagem técnica e plástica ao mesmo tempo.

Este é um dos paradigmas desenvolvidos por esta pesquisa-criação: a dinâmica de movimentos alternados entre o modelo tradicional da tipografia clássica e o modelo experimental da tipografia plástica, entre a teoria e a prática, entre o gesto “mínimo” e o instante, entre a máquina e o artista gráfico no projeto tipográfico contemporâneo.

Essa é também uma das questões conceituais e metodológicas mais importantes desenvolvidas por esta pesquisa-criação quando divide a tipografia entre dois possíveis modelos (o modelo tradicional clássico e o modelo experimental plástico), uma divisão inexistente na teoria da tipografia, mas necessária tanto para a investigação dos processos criativos e das estratégias de produção quanto para a proposta da performance mecânica em tipografia e da metodologia para a tipografia contemporânea.

Não existe possibilidade de um projeto tipográfico contemporâneo de modelo experimental plástico sem o conhecimento prático do modelo tradicional clássico, mas é possível produzir um projeto tipográfico contemporâneo somente com estratégias conceituais, por meio do modelo tradicional clássico. O que diferencia os modelos são justamente as referências estéticas e conceituais nas metodologias tradicional e experimental de produção.

Para o segundo capítulo, “Álbum de referências”, foram selecionadas 20 imagens das artes gráficas, do design e da poesia visual que representam a tipografia figurada e plástica, em cinco diferentes tipos de formato: livro, revista, álbum, cartaz e impresso avulso. Dos livros, revistas e álbuns foram escolhidas as páginas duplas ou as simples mais expressivas, que formaram, com os cartazes e impressos avulsos, a coleção de imagens de referência do álbum desse livro-capítulo.

A expressão “tipografia figurada” foi retirada da bibliografia sobre artes gráficas e design. Ela significa que a composição tipográfica tem uma imagem figurada, produzida pelos diversos elementos de composição – como tipos, ornamentos e sinais –, de modo a formar uma figura, como nos caligramas. Essa imagem pode ainda ser produzida pela tipografia clássica de modelo tradicional, com a impressão de uma matriz ortogonal de composição, com as suas linhas e colunas horizontais e verticais justificadas.

Ainda que o termo “tipografia plástica” não seja normalmente utilizado na

bibliografia pesquisada, para esta pesquisa-criação ele foi usado para definir a ênfase no aspecto visual de uma composição tipográfica, com toda a materialidade e plasticidade das suas marcas tipográficas, papéis, tintas, cores, acabamentos e formatos. A tipografia plástica começou a ser produzida a partir das vanguardas históricas, quando os poetas se tornam impressores e os artistas gráficos se tornam poetas visuais. As composições são produzidas pelo modelo experimental por meio da impressão de uma matriz ortogonal ou experimental, com as suas linhas e colunas diagonais, horizontais e verticais nem sempre justificadas. Elas podem até mesmo ser enramadas ou fixadas por processos alternativos aos da tipografia clássica e pouco ortodoxos, como o uso de gesso, fita dupla-face ou cola de contato.

A tipografia plástica inaugura com Hendrik N. Werkman uma série de estratégias da tipografia contemporânea, como a desconstrução e a apropriação, com as suas técnicas experimentais de composição e impressão. Essas produções experimentais foram ampliadas pelos artistas gráficos Hansjörg Mayer, Wolfgang Weingart e Alan Kitching em uma tipografia plástica autoral, de monotipias em grandes formatos, que são as referências artísticas da Tipografia do Zé.

As 20 imagens selecionadas para o “Álbum de referências” foram apresentadas em uma sequência alternada de páginas nesse álbum de imagens e posicionadas de forma paralela ao texto, demonstrando um discurso duplo, de imagem e texto, na pesquisa da tipografia contemporânea e promovendo mais uma dinâmica de movimentos alternados entre a história e a crítica no projeto tipográfico contemporâneo, além dos já citados.

No texto descritivo do “Álbum de referências” foram também anotadas as marcas e as estratégias de composição ou impressão de cada uma das referências selecionadas, suas materialidades e as sintaxes tipográficas que definiram a singularidade daquele impresso representativo e expressivo da tipografia figurada ou plástica.

As marcas tipográficas são definidas, para efeito desta pesquisa-criação, como sinais que identificam aspectos singulares da linguagem tipográfica e que configuram uma gramática visual. Essas marcas são produzidas pelas técnicas de composição e impressão e são identificadas nas relações e atividades com os elementos da composição tipográfica, que resultam em impressões táteis e plásticas, derivadas das qualidades dos papéis, tintas e cores utilizadas. Os aspectos mais facilmente identificados na impressão tipográfica são as texturas e cravações.

Ainda no segundo capítulo, foi apresentada a importância do aprendizado e do conhecimento prático para o processo criativo e para as estratégias de produção e experimentação em tipografia. O conhecimento prático não pode ser confundido com o conhecimento teórico dos princípios de funcionamento da tipografia. Como já foi dito, o conhecimento prático exige um aprendizado físico, muscular e gestual, que não pode ser ensinado por nenhum manual.

As escolas técnicas, as faculdades de artes gráficas ou design e as oficinas tipográficas comerciais seriam os lugares possíveis para o ensino e o aprendizado prático da tipografia contemporânea no Brasil. Por motivos diversos, somente estão disponíveis algumas poucas oficinas tipográficas comerciais com todas as máquinas, ferramentas, móveis e materiais necessários. Além disso, há pouquíssimos mestres de ofício para a orientação de um aprendizado prático.

O tipógrafo e impressor Seu Matias, já mencionado, possui todas as qualidades que Richard Sennett identifica num mestre de ofício, como conhecimento prático, criatividade técnica, paciência e capacidade de avaliação da melhor sequência. O Seu Matias utiliza todas essas competências em sua bem-equipada oficina, na preparação e na impressão do projeto tipográfico. E sempre com bom humor e paixão...

No terceiro capítulo, “Caderno de anotações”, aparece a matriz de investigação desta pesquisa-criação, o livro de artista, com seu processo criativo e com as estratégias de produção da sua materialidade, sequencialidade e tridimensionalidade, que se diferenciam de várias das referências de impressos avulsos, planos e bidimensionais das artes gráficas, do design e da poesia visual apresentados no “Álbum de referências”.

As referências bibliográficas do tema “livro de artista” e do recorte específico desta pesquisa-criação, os processos criativos e as estratégias de produção de livros de artista impressos em tipografia foram definidos com base (a) nos artistas-pesquisadores Ulises Carrión, Julio Plaza, Paulo Silveira e Amir Brito Cadôr, (b) nas publicações teóricas da editora Par(ent)esis e (c) na revista *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, no seu número 3, cujo tema é justamente o livro de artista.

Depois de uma pesquisa por bibliotecas públicas e privadas, foram selecionados quatro livros de artista para a análise visual: *Aniki Bóbó*, de Aloisio Magalhães e

João Cabral de Melo Neto; *1ª paca*, de Gastão de Holanda e Cecília Jucá; *Elementos da semiótica*, de Falves Silva; e *Caderno de passagem*, de Mário Azevedo.

Os quatro livros de artista selecionados têm a tipografia como uma estratégia conceitual e de linguagem, e não somente como uma técnica de impressão. Esses livros de artista foram também selecionados por fazerem parte da biblioteca e da coleção de livros da Tipografia do Zé.

Todas as páginas dos quatro livros de artista foram digitalizadas, reduzidas e editadas na sua sequência, sendo apresentadas como páginas de um caderno, para a descrição de seus textos, imagens e marcas tipográficas pela “Gramática visual para a tipografia”, que se tornou um modelo adequado de análise visual para esta pesquisa-criação e de investigação dos processos criativos e das estratégias de produção em tipografia, a partir de sua adaptação pelo diagrama relacional do “Manual prático para a tipografia”. Identificando as marcas e as estratégias tipográficas que singularizam cada livro de artista impresso em tipografia de acordo com as relações que se estabelecem entre o conceito, os elementos tipográficos e as técnicas de impressão.

A “Gramática visual para a tipografia” ficou estruturada a em nove partes: formato, elementos, relações, atividades, papel, tinta, cor, impressão e acabamento. Cada parte tem os seus tópicos e subtópicos para a identificação e a análise visual das marcas tipográficas que configuram a sintaxe, a materialidade e a plasticidade dos projetos tipográficos.

O fichamento dos quatro livros de artista selecionados e a descrição da sua materialidade utilizaram a metodologia da bibliografia material de McKenzie e Roger Chartier, com suas importantes considerações sobre a materialidade do livro, a não separação entre materialidade do livro e materialidade do texto e a importância de uma equipe técnica da oficina tipográfica para a produção de toda a materialidade do texto e do livro.

Foi utilizada para os depoimentos dos artistas gráficos entrevistados a metodologia da história oral, por meio da qual cada processo criativo, com suas respectivas estratégias tipográficas, pôde ser recuperado e recriado pela memória da produção dos livros de artista.

A oportunidade de entrevistar os artistas gráficos selecionados se mostrou reveladora, a partir da percepção dos detalhes conceituais e materiais das páginas e sequências, e também encantadora, pelo viés das confidências sobre as limitações e os improvisos de cada livro selecionado.

No quarto capítulo, “Tipografia do Zé e a Coleção Livros que Não Tenho”, foi brevemente apresentada a história editorial da Tipografia do Zé, com destaque para os livros de artista da Coleção Livros que Não Tenho. Essa coleção de livros ausentes da biblioteca da Tipografia do Zé configura uma homenagem aos artistas gráficos selecionados e é produzida com as estratégias conceituais de apropriação e experimentação.

Os conteúdos dos livros de artista da Coleção Livros que Não Tenho podem ser edições de recortes biográficos, referências ou narrativas de diversos projetos dos artistas gráficos selecionados, como homenagem a sua história, e não somente a uma determinada obra, e também como uma oportunidade de se fazer uma pesquisa bibliográfica material de toda a sua produção.

Não foi produzida uma narrativa detalhada sobre a história da Tipografia do Zé e, muito menos, sobre minhas motivações para configurar uma gráfica particular ou sobre a história do seu patrimônio gráfico. O entendimento foi que esses conteúdos ultrapassavam o recorte definido para a investigação dos processos criativos e das estratégias de produção dos livros de artista impressos em tipografia no Brasil e da Coleção Livros que Não Tenho da Tipografia do Zé.

A Tipografia do Zé possui diversas coleções de livros artesanais de pequena tiragem, que são editadas para uma comercialização limitada em feiras de artes gráficas realizadas pelo Brasil. Ela também mantém uma produção de papelaria artesanal para comercialização na Papelaria Mercado Novo, um outro projeto de empreendedorismo em curso. Nos últimos três anos, a Tipografia do Zé convive no seu espaço, de forma integrada e colaborativa, com o Coletivo de Artes Gráficas 62 Pontos, para a produção de tipografia contemporânea, gravuras, instalações e outros impressos tipográficos e também para a realização de eventos de celebração da tipografia e da amizade, especialmente da amizade com o Seu Matias.

Para esta pesquisa-criação foi produzido o livro de artista impresso em tipografia *A ave Wladimir Dias-Pino*, com a descrição da sua metodologia de processo

criativo e das suas estratégias de produção. A experiência dessa criação permitiu a produção de uma matriz de pesquisa para a proposta da performance mecânica em tipografia e da metodologia para a tipografia contemporânea.

As estratégias do livro de artista *A ave* (1956), de Wladimir Dias-Pino, usam tipografia desconstruída, espaço branco, gráficos, perfurações e papéis diversos, elementos que produzem uma leitura ampliada nos seus diversos sentidos: o horizontal, da sequencialidade das páginas; o vertical, das transparências e dos furos; e o transversal, dos gráficos e do espaço branco.

O livro de artista *A ave Wladimir Dias-Pino* mantém as referências de linguagem d'*A ave*, mas amplia a sua narrativa com o acréscimo de mais dois outros livros de artista de Wladimir Dias-Pino: *Sólida* (1962), de que são utilizados os cortes em diagonal nas páginas coloridas; e *Numéricos* (1986), de que são utilizadas as substituições de palavras por números.

Em seus livros de artista, Wladimir Dias-Pino se utiliza das estratégias das facas especiais que produzem furos vazados e dos cortes e dobras nos papéis para a ampliação do sentido em uma leitura sensorial do objeto tridimensional livro. Esses elementos também foram aproveitados no livro de artista *A ave Wladimir Dias-Pino*.

Como precisava documentar a metodologia para esta pesquisa-criação, todos os documentos desse processo de pesquisa e produção foram arquivados: o estudo dos papéis; o estudo da identidade visual do título; os testes de impressão nos diversos papéis; e os acertos de máquina, que foram depois encadernados como um outro livro de artista, com o título *Acertando a ave em pleno voo*. Seria essa a documentação de processo que estaria em exposição para a banca de defesa desta pesquisa-criação na Biblioteca Universitária da UFMG.

No quinto capítulo, "Performance mecânica em tipografia", foi deslocado o conceito de performance da prática teatral para a prática da oficina tipográfica: performance e improvisação com as técnicas de composição e impressão, com os gestos técnicos "mínimos" no movimento em curso das impressoras para a produção da tipografia plástica com resultados inesperados ou imperfeitos.

Foram identificadas as metodologias experimentais adequadas para esse jogo de improvisação, além do conhecimento prático da tipografia e de seu interesse lúdico.

Foram apresentadas as metodologias de produção da Tipografia do Zé e suas estratégias: a partitura tipográfica, um roteiro simplificado com as anotações das marcas tipográficas; a improvisação e experimentação com as técnicas de composição, como a preparação do alceamento na produção de uma prova-modelo; as provas-modelo como provas de referência e memória das marcas tipográficas; a improvisação e experimentação com os gestos e as técnicas de impressão, com seus acertos "mínimos" na pressão, no aviamento e no entintamento; a velocidade da tomada de decisões para as experimentações e os improvisos; e o momento exato para finalizar o processo de produção do projeto tipográfico.

Na conclusão desta pesquisa-criação, foram apresentadas as considerações sobre os resultados da proposta original, com todas as suas inesperadas e surpreendentes situações, que modificaram o seu entendimento e as suas realizações. Foram apresentados também alguns possíveis desdobramentos da pesquisa e da criação, com a proposta de uma metodologia para a tipografia contemporânea baseada no "Manual prático para a tipografia", na "Gramática visual para a tipografia" e na performance mecânica em tipografia.

Referências bibliográficas

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia*. São Paulo: É Realizações, 2018.

ICLE, Gilberto (org.). *Descrever o inapreensível: performance, pesquisa e pedagogia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

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

VIGNOLI, Flávio. Impressão cega e viva: um ensaio visual. *DAT Journal: Design, Art and Technology*, v 1, n. 1, p. 3-9, 2016. Disponível em: <<http://ppgdesign.anhembibr/datjournal/index.php/dat/article/view/8/3>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

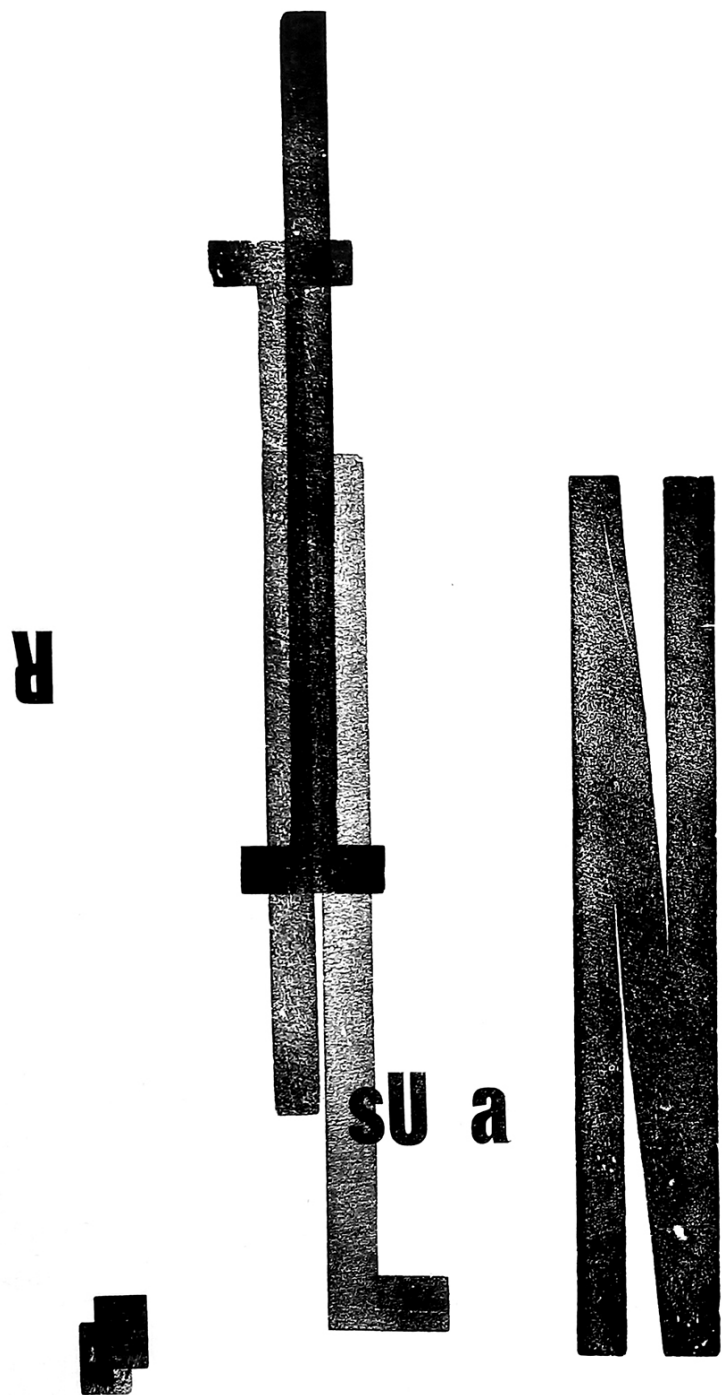
WEINGART, Wolfgang. *Como se pode fazer tipografia Suíça?* São Paulo: Edições Rosari, 2004.



Série de seis gravuras tipográficas para a revista "DATJournal – Design, Art and Technology"

CAPÍTULO 1

Manual prático para a tipografia



O capítulo "Manual prático para a tipografia" apresenta, de modo funcional, os conhecimentos básicos para a identificação do ambiente e de todo o processo tipográfico – preparação, impressão e acabamento –, com breve descrição de verbetes ilustrados e também referências para a concepção, a linguagem e a metodologia do projeto tipográfico.

O modelo de indexação do manual permite a visualização do processo tipográfico em um diagrama que relaciona seus temas: a oficina tipográfica, os elementos de composição tipográfico, as técnicas de impressão, o papel, a tinta e o acabamento.

O modo de navegação e consulta do manual pode ser vertical pela entrada dos temas e seus verbetes; e horizontal ou transversal pelas relações cruzadas e complementares entre os temas, verbetes e referências.

Foram utilizados como referência de texto, o *Manual do tipógrafo*, de Ralph W. Polk, e como referência de imagem, o catálogo Funtimod. Mas diversas outras fontes de pesquisa foram consultadas, com uma revisão técnica do tipógrafo e impressor Ademir Matias – o Seu Matias – da Tipografia Matias.

Esse manual é a porta de entrada para esta pesquisa-criação, da mesma maneira que a porta da oficina tipográfica pela qual o escritor Miguel de Cervantes faz o seu protagonista entrar, no capítulo LXII da segunda parte de *Dom Quixote*, para que conheça o processo de impressão, edição e tradução de livros. Na porta de entrada do romance, havia uma placa com a seguinte identificação do lugar: "aqui se imprimem livros".

» oficina tipográfica

- 36 manual do tipógrafo
- ferramentas do tipógrafo
- 37 · componedor
- 37 · pinça
- 37 · régua tipográfica
- 38 · bolandeira
- 38 · tamborete
- 38 · rolinho entintador
- 38 · espátula
- 39 · cunho
- 39 · chave de cunho
- 40 medida tipográfica
- 41 catálogo de tipos
- equipamentos tipográficos
- 42 · impressora
- 44 · prelo de prova
- 44 · prensa de encadernação
- 44 · platô
- 45 · guilhotina
- 45 · secadora de papel
- 46 caixa tipográfica
- mobiliário tipográfico
- 47 · cavalete
- 48 · mesa ou mármore
- 48 · estantes
- material branco
- 49 · espaço m, n, 3/2/1,5/1 pt
- 49 · quadrados
- 49 · entrelinhas
- 49 · lingotes e lingões
- 49 · guarnições
- 50 diagrama de funcionamento

» elementos da composição tipográfica

- 52 anatomia dos tipos
- 53 classificação dos tipos
- 54 gestos com o componedor
- compor com tipos
- 56 · tipos de metal
- 57 · tipos de madeira
- compor com imagens
- 58 · clichê
- 59 · sinal
- 60 · fundo, vinheta e ornamento
- 60 · linha (fio), azurée e bigode
- 61 · matrizes alternativas
- 61 · matrizes de gravuras
- 61 compor com tipos e imagens
- 62 compor o espaço negativo
- 62 assentar
- 62 tirar provas
- 62 alcear
- 63 revisar
- 64 enramar

» • » •

preparação

» técnicas de impressão

- 66 gestos técnicos iniciais
- acertar a impressão
- 66 · almofada
- 66 · aviamento
- 67 · força de pressão
- 67 · rolos entintadores
- 67 · balizas do papel
- 68 acertando a impressora
- 70 limpar
- 70 distribuir

.

» • » •

impressão

» •

papel

- 72 propriedades
- 73 características
- 74 texturas
- 74 gramaturas
- 74 cores
- 75 formatos
- 76 cortes
- 76 quebras

.
» •

tinta

- 78 propriedades
- 79 impressão
- 80 cores
- 80 solventes
- 80 secantes

.
» •

acabamento

- 82 corte e vinco
- 82 aplicação de vernizes
- 82 relevo seco
- 83 hot stamping
- 83 encadernação
- 84 impressores e tipógrafos

oficina tipográfica

manual do tipógrafo

ferramentas do tipógrafo

- componedor
- pinça
- régua tipográfica
- bolandeira
- tamborete
- rolinho entintador
- espátula
- cunho
- chave de cunho

medida tipográfica

catálogo de tipos

equipamentos tipográficos

- impressora
- prelo de prova
- prensa de encadernação
- platô
- guilhotina
- secadora de papel

caixa tipográfica

mobiliário tipográfico

- cavalete
- mesa ou mármore
- estantes

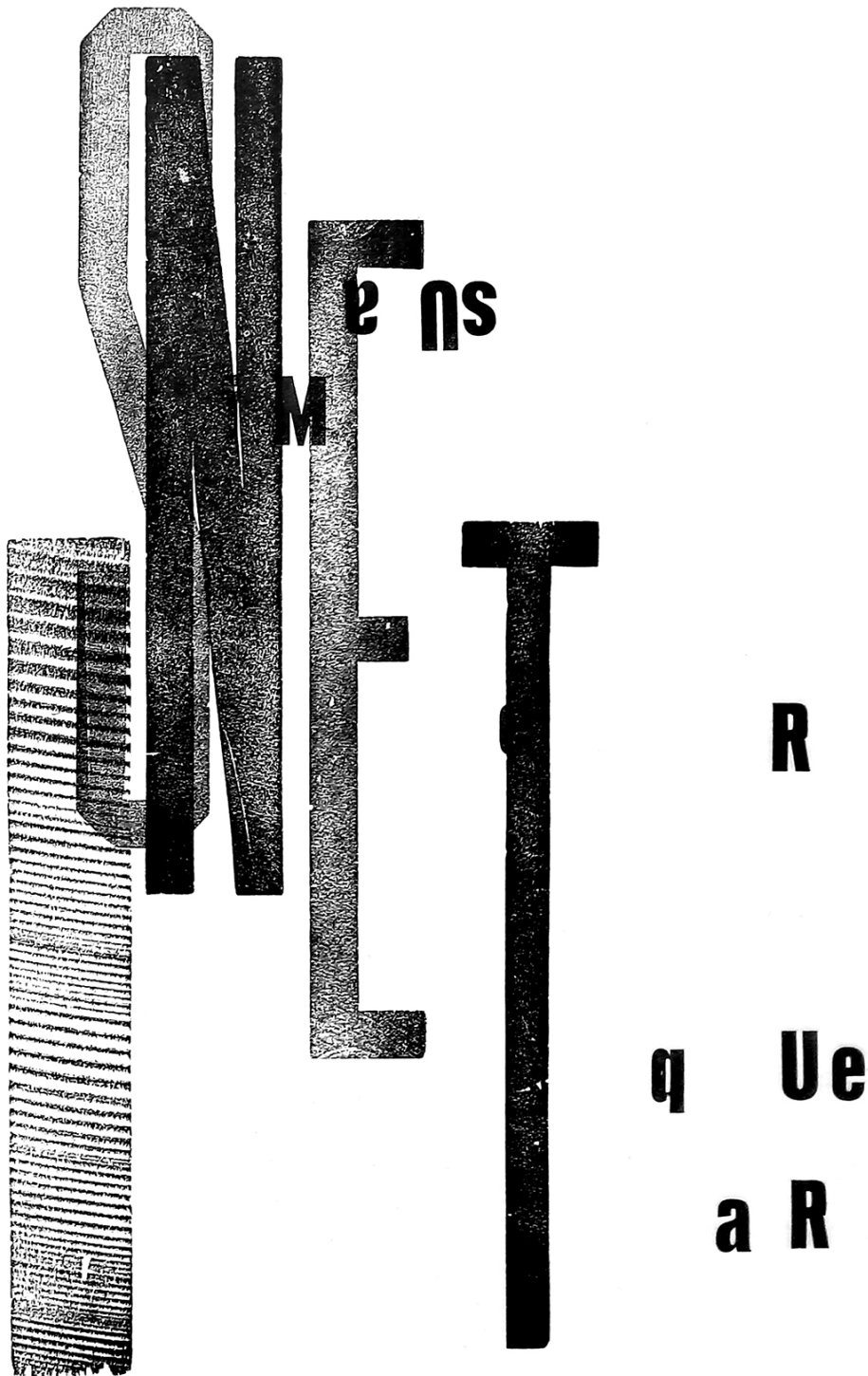
material branco

- espaço m, n, 3/2/1,5/1 pt
- quadrados
- entrelinhas

· lingotes e lingões

· guarnições

diagrama de funcionamento



manual do tipógrafo

Existem diversos manuais técnicos para a informação do tipógrafo no aprendizado da tipografia.

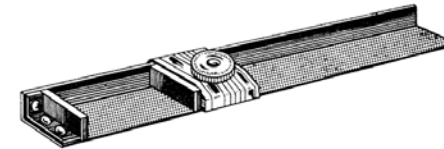
Mas nenhum manual substitui o aprendizado prático na oficina tipográfica e, principalmente, com os mestres de ofício.



SUMÁRIO	
	Página
APRESENTAÇÃO	5
CAPÍTULO I. BREVE HISTÓRIA DA TIPOGRAFIA	9
CAPÍTULO II. A GRANDE INDÚSTRIA GRÁFICA	21
CAPÍTULO III. TIPO	25
CAPÍTULO IV. CAIXAS DE TIPOS	33
CAPÍTULO V. MATERIAL DE ESPAÇEJAMENTO	38
CAPÍTULO VI. PROCESSO DE COMPOSIÇÃO	46
CAPÍTULO VII. MANEJO DAS FORMAS DE TIPO	57
CAPÍTULO VIII. TIRAR PROVAS E CORRIGIR FORMAS	61
CAPÍTULO IX. DISTRIBUIÇÃO DE TIPOS	67
CAPÍTULO X. SISTEMA DE MEDIDAS TIPOGRÁFICAS	71
CAPÍTULO XI. ESTILOS DE COMPOSIÇÃO	76
CAPÍTULO XII. LEITURA DE PROVAS	88
CAPÍTULO XIII. APERTAR FORMAS PARA A PRENSA	91
CAPÍTULO XIV. A PRENSA TIPOGRÁFICA	102
CAPÍTULO XV. PREPARAÇÃO E ALIMENTAÇÃO DE PRENSAS PLANTINAS	114
CAPÍTULO XVI. TINTAS PARA IMPRESSÃO	122
CAPÍTULO XVII. MÁQUINAS DE COMPOSIÇÃO	156
CAPÍTULO XVIII. O USO DE FIOS DE COBRE	131
CAPÍTULO XIX. COMPOSIÇÃO DE FORMAS TABULARES	135
CAPÍTULO XX. O USO DE LAYOUTS	147
CAPÍTULO XXI. O USO DE ORLAS	151
CAPÍTULO XXII. CLASSIFICAÇÃO DOS TIPOS	156
CAPÍTULO XXIII. LEGIBILIDADE DOS TIPOS	167
CAPÍTULO XXIV. PRINCÍPIOS FUNDAMENTAIS DA COMPOSIÇÃO RECORRIDA	178
CAPÍTULO XXV. O PRINCÍPIO DO EQUILÍBRIO	182
CAPÍTULO XXVI. O PRINCÍPIO DA PROPORÇÃO	186
CAPÍTULO XXVII. O PRINCÍPIO DA HARMONIA DE FORMA	189
CAPÍTULO XXVIII. O PRINCÍPIO DA HARMONIA DE TOM	193
CAPÍTULO XXIX. O USO DE DECORAÇÕES NA IMPRESSÃO	196
CAPÍTULO XXX. O USO DE LETRAS INICIAIS	206
CAPÍTULO XXXI. O PAPEL	207
CAPÍTULO XXXII. O USO DE CORES EM TIPOGRAFIA	215
CAPÍTULO XXXIII. COMPOSIÇÃO DE BILHETES	224
CAPÍTULO XXXIV. TIMBRES COMERCIAIS	226
CAPÍTULO XXXV. PRODUÇÃO DE ANÚNCIOS	238
CAPÍTULO XXXVI. COMPOSIÇÃO DE PROGRAMAS	247
CAPÍTULO XXXVII. CAPAS E FRONTISPÍCIOS	254
CAPÍTULO XXXVIII. COMPOSIÇÃO DE LIVROS	261
CAPÍTULO XXXIX. CHAPAS IMPRESSORAS	274
CAPÍTULO XL. CHAPAS DE LINÓLEO PARA IMPRESSÃO	282
CAPÍTULO XLI. FOTOLITOGRAFIA OFFSET	284
GLOSSÁRIO	289
ÍNDICE ALFABÉTICO E REMISSIVO	293
ÍNDICE ANALÍTICO	297

componedor

Ferramenta regulável de metal utilizada para compor as linhas da composição com os tipos e as entrelinhas.



as linhas são compostas (e lidas) da esquerda para a direita mas com os tipos invertidos e espelhados

«ἔπιτελλομένης
ἡς compositionis cum os tipos e
ἄλλοις ἑστῶσιν ἄλλοις ἑστῶσιν
» ἑστῶσιν ἑστῶσιν ἑστῶσιν

pinça

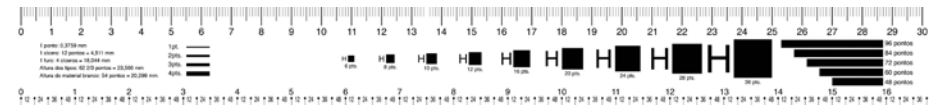
Ferramenta de metal utilizada para retirar os tipos e espaços da composição durante a revisão.



a pinça pode machucar os tipos de metal se a composição tiver muito apertada com o barbante no prelo de provas

régua tipográfica

Ferramenta de metal ou plástico utilizado para medir os elementos na composição tipográfica.



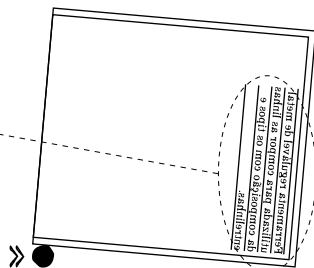
bolandeira



Base de metal retangular com duas ou três bordas utilizada para preparar e transportar a composição.

o lado esquerdo da composição fica no lado esquerda da bolandeira, enconstado na lateral e no fundo

a bolandeira sempre deve ser colocada em posição inclinada, com a parte fechada para a direita



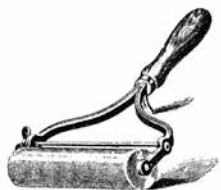
tamborete



Pedaço de madeira quadrado e plano utilizado para assentar a composição.

o gesto técnico do tipógrafo é de segurar o tamborete com a mão esquerda em cima da composição que está sendo enramada, mas ainda com os cunhos não completamente fechados, e bater com a chave de cunho no tamborete que se movimenta de modo contínuo pela composição até sentir que ela está completamente assentada

rolinho entintador



Pequeno rolo de mão utilizado para entintar manualmente a composição na impressão das provas no prelo.

espátula



Ferramenta de metal ou plástico utilizado para retirar a tinta da lata e colocar no tinteiro da impressora ou para colocar em uma base para a mistura das cores de tintas ou a sua afinação.

cunho

Ferramenta de metal utilizado para apertar a composição na rama.



sistema Hoelzle

sistema Hempel



chave de cunho

Ferramenta de metal em forma de T utilizado para apertar e afrouxar os cunhos que prendem a composição na rama.



sistema Hoelzle

cada modelo de cunho possui uma chave de cunho específica, que não funciona nos outros modelos

medida tipográfica

1 ponto: 0,3759 mm

1 cícero: 12 pontos = 4,511 mm

1 furo: 4 cicerros = 18,044 mm

Altura dos tipos: 62 2/3 pontos = 23,566 mm

Altura do material branco: 54 pontos = 20,299 mm

Existem dois sistemas de medida na tipografia: o sistema francês Didot e o sistema americano.

O sistema Didot tem como unidade básica o ponto e o cícero.


O sistema americano tem como unidade básica o ponto e a paica.

12 pontos corresponde a um cícero e também a uma paica mas uma paica equivale a 11,22 pontos do sistema Didot.

Esta diferença das medidas tipográficas ocasionam uma diferença nas alturas dos elementos de composição produzidos pelas diversas fundidoras do Brasil, EUA e Europa.

No Brasil, as oficinas tipográficas utilizam o sistema Didot para a medida tipográfica, tendo o ponto como medida dos tipos e o cícero como medida para as linhas na composição tipográfica.

A Tipografia Matias e a Tipografia do Zé utiliza o furo como medida das linhas, que representa quatro cicerros ou 48 pontos.

 Os tipos de madeira, normalmente produzidos nos EUA, costumam ser mais baixos do que os tipos de metal e precisam ser alceados.

catálogo de tipos



MÁQUINAS E MATERIAIS GRÁFICOS

Funtimod S.A.

Rua Solon, 251 - Bom Retiro

São Paulo - CEP. 01127

Caixa Postal 3855

Endereço Telegráfico "FUNTIMOD"

Telefone (011) 223-1892 (PARX)

Representantes nas principais

Capitais do País

28

KABEL ESTREITO

2008 Corpo 8, min. ca. 3 kg. 82 A 324 a
2008 V - Versais, min. ca. 2,5 kg. 110 A

O rôlo de papiro foi o precursor do livro moderno. Os antigos escribas escreviam sobre longas tiras de papiro, que, quando não estavam em uso, eram enroladas em forma cilíndrica, que tomavam o nome de volume. A princípio, o manuscrito
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

2010 Corpo 10, min. ca. 3,5 kg. 54 A 216 a
2010 V - Versais, min. ca. 3 kg. 108 A

Era feito em sentido transversal, seguindo a largura do rôlo, que era segurado diante do leitor e desenrolado de cima para baixo. Mais tarde, as linhas da escrita passaram a ser paralelas ao rôlo
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U

2012 Corpo 12, min. ca. 6 kg. 16 A 182 a
2012 V - Versais, min. ca. 3 kg. 76 A

Eram divididas em grupos que davam uma idéia de páginas. Desenrolava-se então o papiro para o lado. Em muitos casos, atavam-se roletas às pontas do papiro, facilitando
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 A B C D E F G H I J K L M N O P Q R

2016 Corpo 16, min. ca. 8 kg. 36 A 138 a
2016 V - Versais, min. ca. 4 kg. 56 A

Os roletas chamam-se umbilicus e as vezes recebiam ornamentos nas macanêtas externas
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 A B C D E F G H I J K L M

2020 Corpo 20, min. ca. 9 kg. 30 A 94 a
2020 V - Versais, min. ca. 4,5 kg. 42 A

Gradativamente, chegou-se à forma do livro, com folhas dobradas e amarradas
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 A B C D E F G H I J K

FUNTIMOD S. A. - MÁQUINAS E MATERIAIS GRÁFICOS

As oficinas tipográficas podiam ter um catálogo particular dos tipos disponíveis ou simplesmente identificados nos catálogos das fundidoras.

A Funtimod foi a maior e mais importante fundidora de tipos de metal no Brasil com representantes e distribuição em todas as regiões brasileiras.

Mas existiram outras fundidoras nacionais, como a Manig, e representantes de fundidoras dos EUA e da Europa, como a Bauer, que ampliaram e diversificaram o acervo de tipos das oficinas.

29

KABEL ESTREITO

2024 Corpo 24, min. ca. 10 kg. 20 A 74 a
2024 V - Versais, min. ca. 5 kg. 32 A

Composição de Fôrmas Tabulares
1234567890 ABCDEFGH

2036 Corpo 36, min. ca. 14 kg. 18 A 50 a
2036 V - Versais, min. ca. 7 kg. 26 A

A Data do Nascimento

2048 Corpo 48, min. ca. 16 kg. 12 A 34 a
2048 V - Versais, min. ca. 8 kg. 18 A

Fevereiro e Março

2060 Corpo 60, min. ca. 20 kg. 8 A 22 a
2060 V - Versais, min. ca. 10 kg. 14 A

Máquina nova

2072 Corpo 72, min. ca. 24 kg. 10 A 22 a
2072 V - Versais, min. ca. 12 kg. 14 A

Empregador

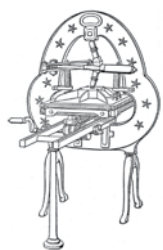
FUNTIMOD S. A. - MÁQUINAS E MATERIAIS GRÁFICOS

impressora

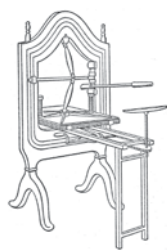
Existem três modelos de impressoras tipográficas: plano contra plano, plano contra cilindro e cilindro contra cilindro.

O modelo plano contra plano foi utilizado desde Gutenberg, em 1450, que adaptou uma prensa de madeira utilizada para o esmagamento de uvas na produção de vinho para a impressão. Neste modelo existem duas superfícies horizontais planas: uma fixa – o mármore –, e outra móvel – a platina –, unidas ao centro por uma grande rosca vertical. Sobre o mármore, a composição era entintada por uma bala, uma bola de couro coberta por tinta, e depois posicionada a folha de papel e a máscara de proteção da impressão. Em seguida, uma alavanca movimentava a rosca que descia com a platina e imprimia a composição. Era um modelo rudimentar e impreciso, que exigia grande esforço físico e o uso de uma máscara em uma frasqueira colocada acima da folha de papel para evitar borrões de tinta. Cada composição precisava ser posicionada duas vezes no mármore para possibilitar a impressão de toda a folha devido às limitações de pressão da platina.

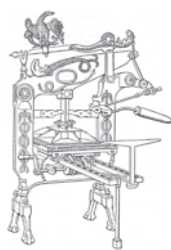
Do século XV ao século XVIII foram feitos alguns aperfeiçoamentos como o uso de um mármore que se movimenta em um trilho no prelo holandês; a substituição da madeira pelo ferro na fabricação das impressoras; maior força, velocidade e precisão nos prelos Stanhope, Albion, Columbia e Washington.



Stanhope



Albion



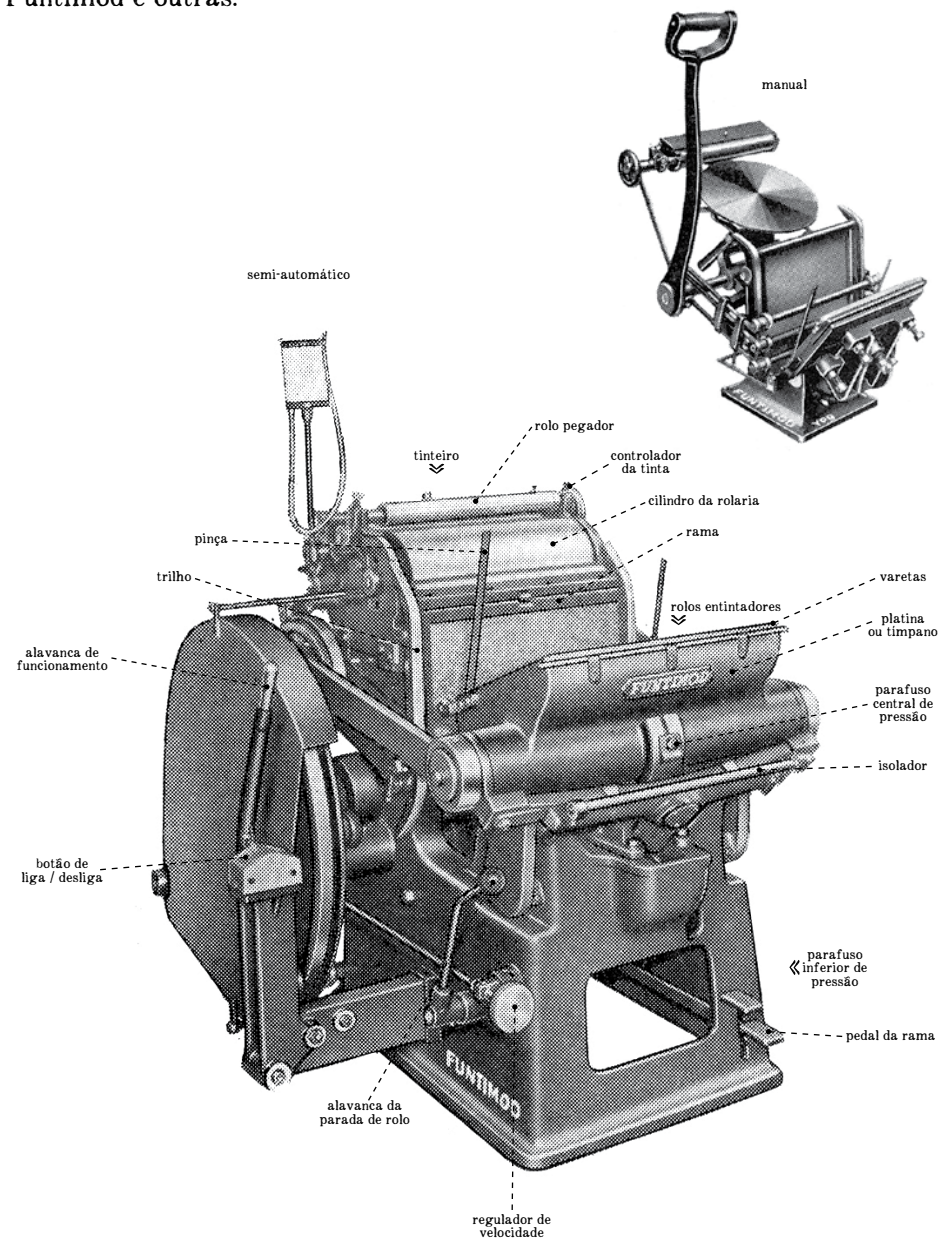
Columbia



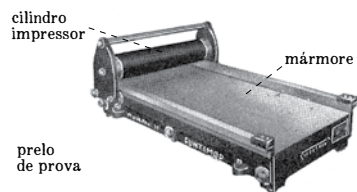
Washington

Mesmo após o século XVIII, durante a Revolução Industrial, o modelo plano contra plano continuou produzindo novos aperfeiçoamentos, como a mudança do sentido dos planos, tanto o fixo quanto o móvel, do horizontal para o vertical; e toda uma simplificação e automatização do funcionamento das impressoras.

O modelo plano contra plano pode ser manual, semi-automático e automático e são as impressoras mais utilizadas nas oficinas tipográficas do Brasil, que tiveram produção nacional das empresas Catu, Guarani, Consani, Manig, Funtimod e outras.

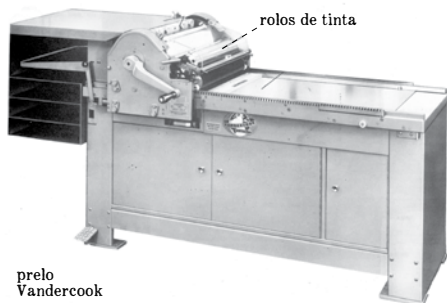


prelo de prova



Equipamento utilizado para a impressão das provas tipográficas, e cujas partes principais são o mármore, onde vai a composição, e o cilindro impressor manual. Também chamados de tira-provas.

Existem ainda os prelos adaptados e o Vandercook que possuem o cilindro impressor movimentado por manivela e que imprimem com qualidades e formatos maiores que os tira-provas.



prensa de encadernação



Equipamento utilizado para o empastamento dos papéis e provas de gravuras.

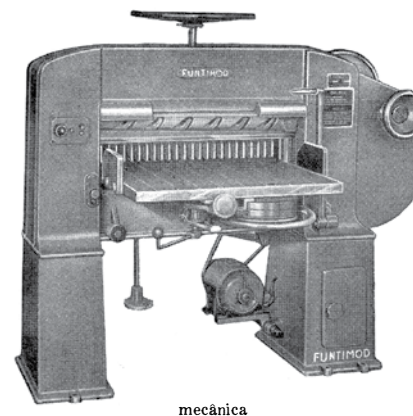
platô



Base de metal onde o tipógrafo pode fazer a composição, a imposição e a paginação.

→ muitas vezes também são colocadas nas mesas das oficinas tipográficas os platôs de metal para a paginação pois eles têm uma qualidade de nivelamento que permite a verificação mais precisa do assentamento da composição

guilhotina

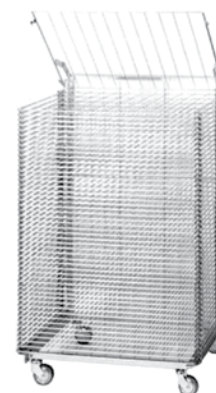


Equipamento utilizado para o corte do papel.

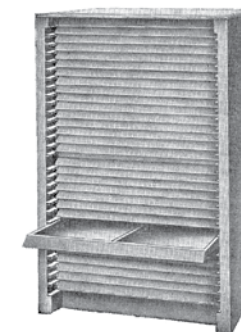
Existem modelos de guilhotinas manuais e mecânicas com mesas de corte com dispositivos de esquadro e ajuste de medidas para posicionar o papel que é preso pelo volante do balancim e cortado pela navalha acionada pelos botões de segurança ou manualmente.



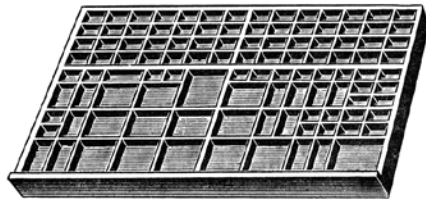
secadora de papel



Equipamento utilizado para a secagem dos papéis impressos.



caixa tipográfica



ainda existem modelos de caixas para entrelinhas, fios, ornamentos, sinais e fundos

Caixa de madeira com divisões (caixotins) para se guardar os tipos.

Existem diversos modelos de caixas que definem a sua organização e uso.

No Brasil se utiliza o modelo francês com pequenas adaptações em cada oficina tipográfica.

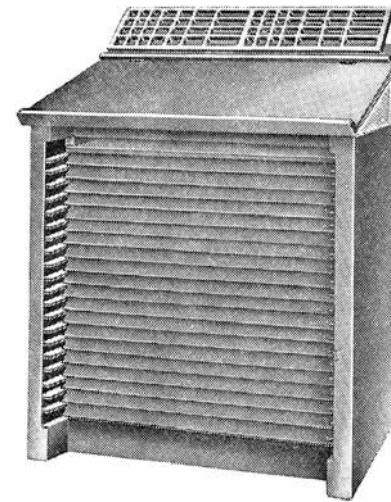
Na caixa esquerda superior ficam os tipos maiúsculos (CA - caixa alta) e na inferior ficam os tipos minúsculos (cb - caixa baixa)

caixa alta

A	B	C	D	E	F	G	Ââ	Êê	Îî	Ôô	Ûû	Ññ	W	
H	I	K	L	M	N	O	Àà	Èè	Ìì	Òò	Ùù	†	§ ?	
P	Q	R	S	T	V	X	Áá	Éé	Íí	Óó	Úú	()	!	
Y	Z	U	J	j	ã	õ	Ç	Ã	Õ	£&	%	/ ^o a	*	
«	ç	SINAIS DIVERSOS		-	‘		1	2	3	4	5	6	7	8
	b	c	d	e			s	3 pt	f	g	h		0	9
												k	\$	
z	l	m	n	i							2 pt	1,5 pt	1 pt	1 pt
y							o	p	q					
											;	:	W	EME
x	v	u	t				a	r						
				ENE										LETRAS QUEBRADAS
				1/2 quadratim										

caixa baixa

cavalete

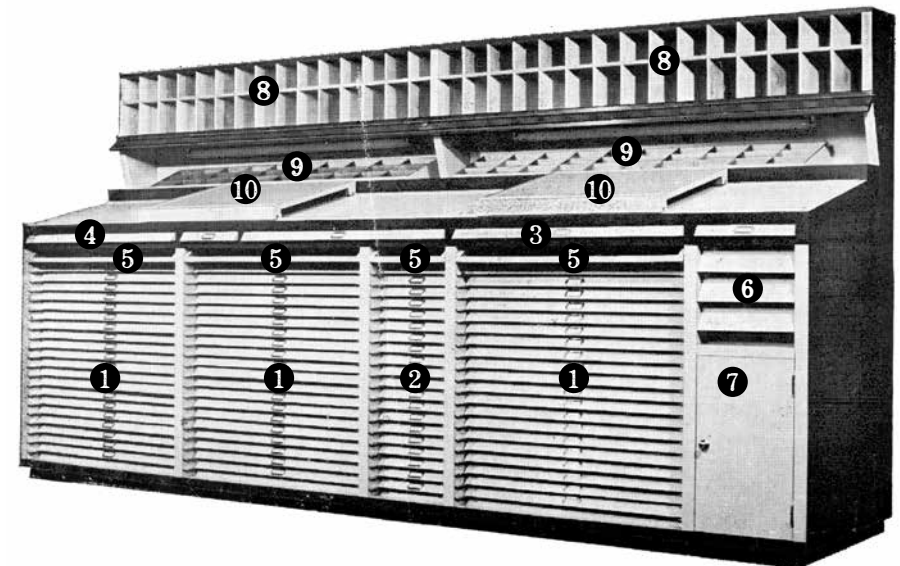


Móvel de madeira com inclinação na parte superior utilizado para guardar as caixas tipográficas.

As tipografias mais completas possuíam um manigão, um conjunto de cavaletes, estantes e armários, para a organização da oficina e de todo o material tipográfico.

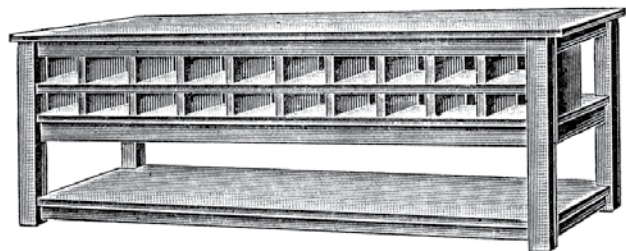
os cavaletes possuem uma numeração e/ou uma legenda ilustrada com o nome e o corpo das fontes como identificação das caixas

- Manigão:
- 60 caixas grandes
 - 20 caixas pequenas
 - 1 caixa para fios
 - 1 caixa para entrelinhas
 - 4 tábuas para composição
 - 3 gavetas para acessórios
 - 1 armário para bolandeira
 - 2 estantes para lingotes
 - 2 caixas fundas para quadrados
 - 2 carrinhos móveis sobre trilhos
 - iluminação fluorescente
 - dimensões: 3,50 X 0,75 X 1,70 m



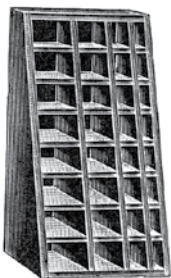
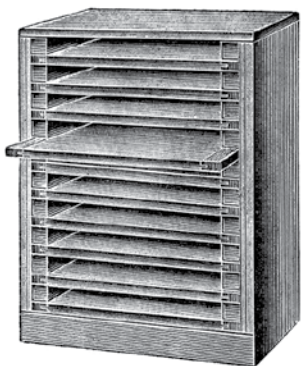
mesa ou mármore

Mesa de madeira com tampo em ferro ou em pedra polida destinada principalmente ao trabalho de imposição e paginação.



existem pelo menos três mármore na oficina tipográfica: o da mesa de imposição/paginação, o do cofre da impressora e o do prelo de prova

estantes



Existem estantes para composições, lingotes, guarnições, tintas, papéis e componedores.

O posicionamento do mobiliário e das máquinas organiza todo o espaço e o funcionamento da oficina tipográfica.

As estantes precisam ter o formato e a estrutura adequada para o peso e todos os gestos técnicos do tipógrafo na preparação e impressão dos impressos tipográficos.

material branco

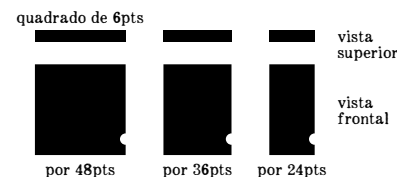
Altura do material branco: 54 pontos = 20,299 mm

espaço m, n, 3/2/1,5/1 pt



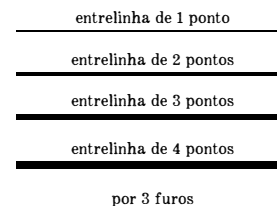
O espaço m é proporcional ao corpo do tipo
O espaço m do corpo 12 é 12 pts
Espaçar: colocar espaço entre as palavras
O espaçamento normal se utiliza o espaço n ou 3pts entre as palavras
Os espaços m, n, 3/2/1,5/1 pt ficam guardados na caixa tipográfica

quadrados



Existem quadrados de 6 / 8 / 10 / 12 / 16 / 20 / 24 / 36 / 48 pontos
Os quadrados, os lingotes e as guarnições são organizados no cavalete ou em estantes na oficina tipográfica
Os quadrados normalmente são utilizados para a justificação das linhas de tipo no componedor
As composições podem ser justificadas, alinhadas à esquerda, alinhadas à direita, centralizadas ou assimétricas

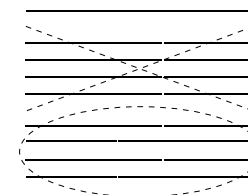
entrelinhas



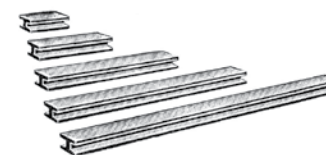
Ferramenta regulável de metal utilizada para compor as linhas da composição com os tipos e entrelinhas.

Ferramenta regulável de metal utilizada para compor as linhas da composição com os tipos e entrelinhas.

Entrelinhar: espaçar a composição com as linhas de 1 a 4 pontos os lingotes de 6 a 16 pontos e os lingotes de 24 a 48 pontos



lingotes, lingões e guarnições



Existem guarnições de metal, alumínio e madeira

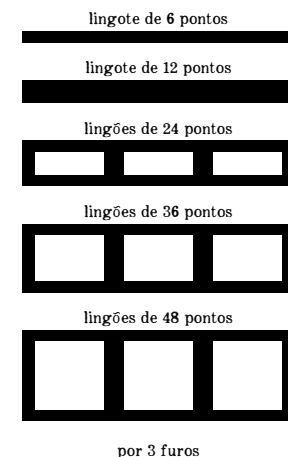
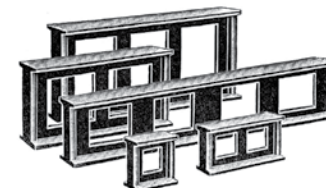
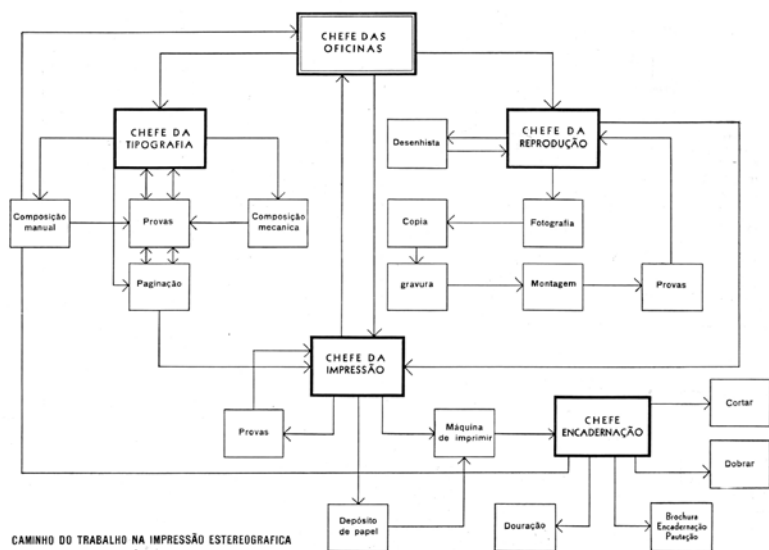


diagrama de funcionamento

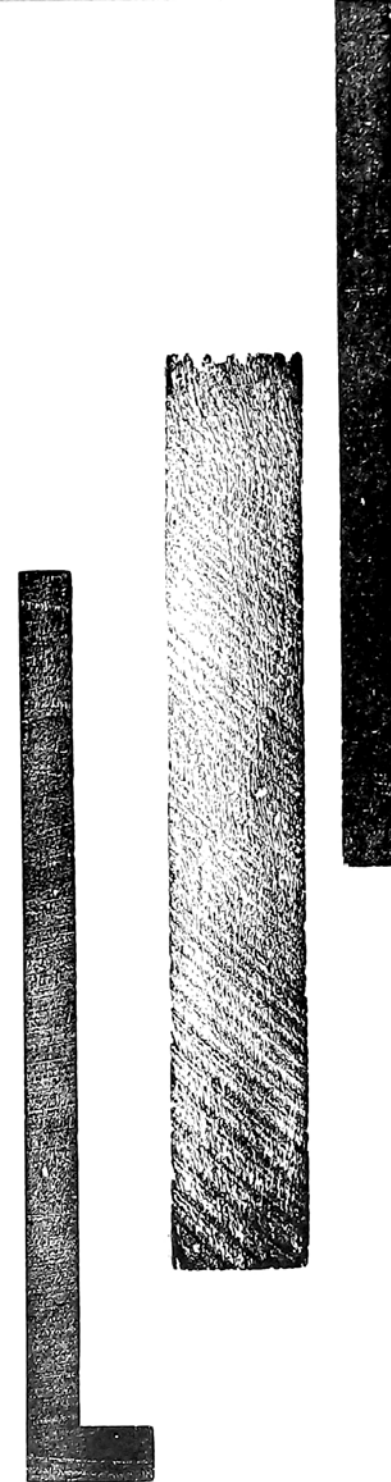


Na invenção da tipografia, em 1450, eram necessários três técnicos na oficina tipográfica para as operações básicas de colocar/tirar o papel, entintar e imprimir. Com o tempo e aperfeiçoamento das impressoras tipográficas, estas operações foram automatizadas. Com uma minerva automática de leque, como a Heidelberg ou a Grafopress, basta um técnico para preparar e acompanhar a impressão. As tiragens passaram de 100 páginas por dia com os prelos de rosca para mais de 2.500 páginas por hora com as impressoras cilíndricas.



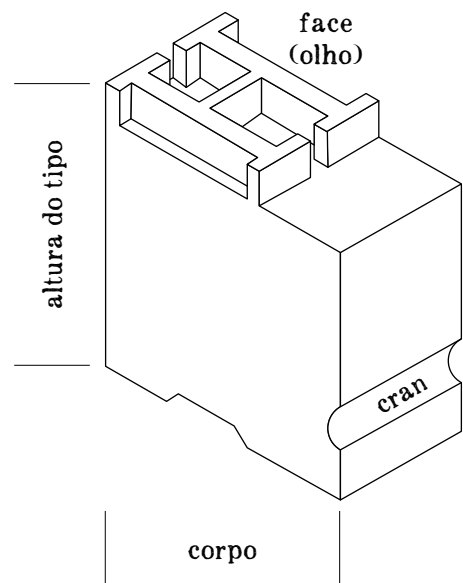
elementos da composição tipográfica

- anatomia dos tipos
- classificação dos tipos
- gestos com o componedor
- compor com tipos
 - tipos de metal
 - tipos de madeira
- compor com imagens
 - clichê
 - sinal
 - fundo, vinheta e ornamento
 - linha (fio), azurée e bigode
 - matrizes alternativas
 - matrizes de gravuras
- compor com tipos e imagens
- compor o espaço negativo
- assentar
- tirar provas
- alcear
- revisar
- enramar

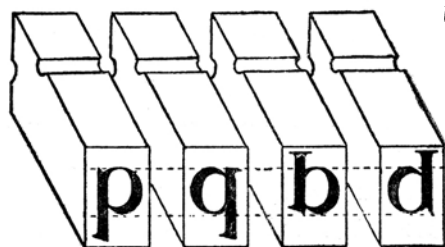


ã o

anatomia dos tipos



- antigamente os tipos eram chamados por nomes em vez de números
- pts nomeclatura antiga
- 3 brilhante
 - 4 diamante
 - 5 pérola
 - 6 nonpareil
 - 7 minion
 - 8 brevier ou texto pequeno
 - 9 burgeois ou galliard
 - 10 garamond ou long primer
 - 11 paica pequena ou filosofia
 - 12 paica ou cicero
 - 14 augustin ou inglês
 - 18 great primer



como aparecem no tipo

b d p q

como aparecem na impressão

utilize sempre o cran como referência no posicionamento da composição tipográfica, pois alguns grupos de letras de algumas fontes são facilmente confundidas tais como: b, d, p e q (que por isto são chamados de os quatro demônios da tipografia); 6 e 9; 0 e O; 1, l e I.

classificação dos tipos

Nos catálogos tipográficos brasileiros, como o catálogo Funtimod e o Manig, os tipos são organizados em duas categorias somente: tipos comuns e tipos fantasia. No catálogo da Bauer os tipos são organizados em ordem alfabética.

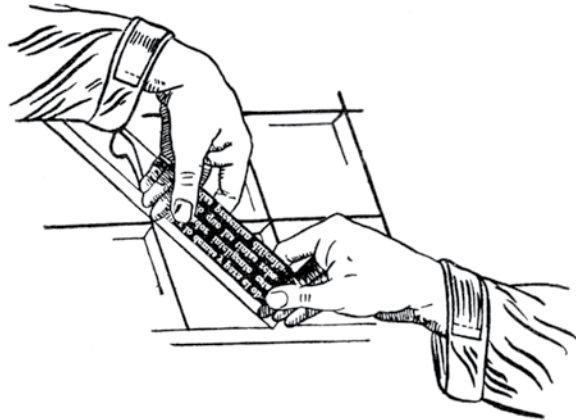
INDICE

Tipos Comuns		Pg.
Antiga Oficial		6
Antiga Oficial Grifo		7
Excelsior		8
Excelsior Grifo		9
Garamond		10
Bodoni		11
Escritura a Máquina		12
Tipos Fantasia		
Antiga Oficial		14
Antiga Oficial Meio Preto		15
Garamond		16
Excelsior Meio Preto		16 ^a
Bodoni		17
Mondial Magro		18 e 19
Memphis Magro		20 e 21
Memphis Meio Preto		22 e 23
Kabel Normal		24 e 25
Kabel Magro		26
Kabel Meio Preto		27
Kabel Estreito		28 e 29
Kabel Estreito Meio Preto		30 e 31
Kabel Meio, Preto Grifo		32
Grotesca Reforma Magra		33
Grotesca Larga Clara		34 e 35
Grotesca Larga Meia Preta		36 e 37
Grotesca Normal Clara		38 e 39
Grotesca Normal Meia Preta		40 e 41
Grotesca Reforma Meia Preta Largura Normal		42 e 43
Grotesca Reforma Meia Preta Estreita		44 e 45
Grotesca Reforma Gorda Apertada		46 e 47
Grotesca Reforma Preta Estreita		48 e 49
Futura Preto		50 e 51
Fenix		52 e 53
Athenas		54
Arcon		55
Eldorado Claro		56
Eldorado Preto		57
Fluente		58
Fluente Meio Preto		59
Manuscrito		60 61 e 62
Filigrana		63
Helvetica Clara		64
Helvetica Meia Preta		65
Florete Meio Preto		66
Florete		67
Florida		68 e 69
Antiga Salão		70 e 71
Forum		72 e 73
Fox		74

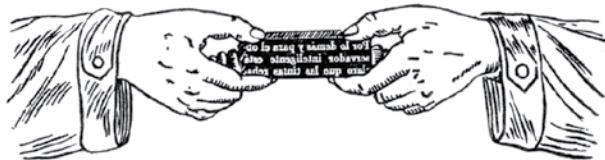
gestos técnicos com o componedor



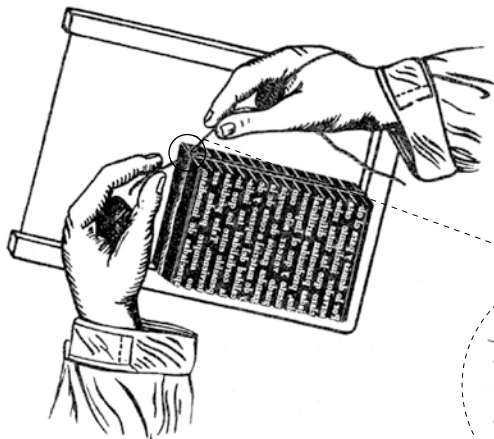
1. tipógrafo segurando o componedor com a mão esquerda inclinada



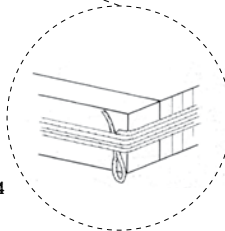
2. tipógrafo retirando a composição do componedor



3. tipógrafo transportando a composição



4. tipógrafo amarrando com barbante a composição na bolandeira



detalhe da finalização do barbante na amarração da composição para seu transporte

5. tipógrafo distribuindo a composição



compor com tipos de metal

Para compor com os tipos de metal, inicialmente o tipógrafo ajusta a medida tipográfica no componedor. Existe o gesto técnico de segurar o componedor com a mão esquerda inclinada para não cair os tipos e com a mão direita pegar os tipos na caixa tipográfica. A composição é alinhada com espaços e quadrados. Quando o componedor está cheio, as linhas são transferidas para a bolandeira até o fim do texto. A paginação é feita na própria bolandeira quando simples e na mesa quando complexa.

WHILE Claude Garamond in France was carrying out into noble practice the theories of the form and proportion of letters set out by his master, Geofroy Tory; while the Estiennes at Paris, Sebastian Gryphe at Lyons, Froben at Basle, Froschouer at Zurich, and Christopher Plantin at Antwerp, were moulding and refining their alphabets into models which were to become classical, English printers, manacled body and soul by their patents and monopolies and state persecutions, achieved nothing with the Roman type that was not retrograde. For a time a struggle appears to have existed between the Black-letter and the Roman for the mastery of the English press, and at one period the curious spectacle was presented of mixed fonts of each. Always impressionable and unoriginal, the national Roman letter, in the midst of many admirable models, chose the Dutch for its pattern, and tried to imitate Plantin and Elzevir, but with very little of the spirit of those great artists. The seeker after the beautiful looks almost in vain for anything to satisfy his eye in the English Roman-printed works of the sixteenth and seventeenth centuries. A few exceptions there are; and when the English printers, giving up the attempt to cut Roman for themselves, went to Holland to buy it; or when, as in the case of Oxford and Thomas James, the English foundries became furnished with Dutch matrices, the country was able to produce a few books the appearance of which does not call forth a blush and unqualified condemnation.

GARAMOND

3508 Corpo 6, min. ca. 6 kg. 74 A 850 a
3508 V - Versais, min. ca. 1,5 kg. 120 A

A primeira diretoria da Associação foi composta pelos sr. Waldomiro Fernandes, então prefeito da capital, como presidente efetivo; Antonio Joaquim, como tesoureiro, e dr. Agostinho Carneiro Varela, secretário. Logo o sr. dr. Waldomiro Fernandes, presidente do litado, a Associação perdeu o seu primeiro e dedicado presidente efetivo, mas Rito de Janeiro ganhou um estúdio que, em estreita colaboração com o sr. dr. Alfredo Borges, diretor de Obras Públicas, e dr. J. Caio de Almeida, Pensador, inspetor geral de estradas de rodagem come-

entrelinhado

ção a pôr em pratica o seu sonho progressista de retallar o territorio paulista de boas estradas, soubo esse tomado uma realidade vitoriosa, depois de quatro anos de incansáveis esforços. E poude então a entidade rodoviaria cuidar eficientemente do trabalho de propaganda, pois já não lhe faltavam elementos para isso, já começaram a existir as boas estradas
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 O AUTOMOVEI COM SEIS CILINDROS É MUITO MAIS

3508 Corpo 8, min. ca. 8 kg. 82 A 820 a
3508 V - Versais, min. ca. 2 kg. 88 A

Quando essa diferença atingir ao valor máximo o circuito estará em ressonância, e portanto oscilando com a mesma frequência que a corrente induzida na antena; nessas condições a resistência aparente do circuito é mínima e as oscilações atingem a valores relativamente muito elevados. Quando esse valor máximo é atingido em um determinado ponto do condensador

entrelinhado

e cae bruscamente quer se aumente ou diminua, por pouco que seja o valor da capacidade, o circuito tem sintonia aguda, dando maior intensidade de sinais e permitindo a seleção quando diversas estações estão funcionando
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 OFICINA TÉCNICA PARA AS INDÚSTRIAS

3510 Corpo 10, min. ca. 10 kg. 40 A 500 a
3510 V - Versais, min. ca. 2,5 kg. 74 A

Por aí se vê, quanto tem progredido a causa das boas estradas. E com ela tem progredido também a Associação, que agora está mais rica de experiência, por ter tomado parte nos II e III Congressos Paulistas de Estradas de Rodagem.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 DECLARAM OS SÁBIOS EM SUAS

3512 Corpo 12, min. ca. 12 kg. 38 A 450 a
3512 V - Versais, min. ca. 3 kg. 60 A

A ressonância elétrica produz-se em circuitos sintonizados, e o seu efeito é dar lugar a grandes oscilações obtidas com uma corrente alternativa de uma
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 EM QUARENTA DIAS NA

CORPOS 15 A 48 VIDE TIPOS FANTASIA

FUNTIMOD S. A. • MÁQUINAS E MATERIAIS GRÁFICOS

compor com tipos de madeira

Normalmente os tipos de madeira são utilizados nos cartazes ou na tipografia plástica ou experimental e são compostos diretamente na bolandeira ou na mesa.

São impressos principalmente nos prelos de prova ou nos prelos Vandercook.

Manifesto

106

GROTESCA REFORMA GORDA APERTADA

TIPOS DE MADEIRA "VITÓRIA"

107

TIPOS DE MADEIRA

32246, 28 caracteres (3 fontes)

Prima
Faról

30006, 8 caracteres (2 fontes)

Estudos
Folhas
AMOR

30120, 18 caracteres (2 L. 2 fontes)

32296, 24 caracteres (3 fontes)

-FUNTIMOD- FUNDIÇÃO DE TIPOS MODERNOS S.A. • SÃO PAULO

-FUNTIMOD- FUNDIÇÃO DE TIPOS MODERNOS S.A. • SÃO PAULO

Os tipos são vendidos em fontes completas ou 1/2 fontes. Uma fonte contém uma coleção de um corpo e estilo, variando a quantidade de cada caractere conforme a frequência com que é usada e com todas as suas letras maiúsculas (de caixa alta), minúsculas (de caixa baixa), algarismos e sinais de pontuação.

O tipógrafo precisa avaliar a quantidade de tipos existentes nas caixas e cavaletes para poder escolher uma determinada fonte e também verificar todos os caracteres especiais necessários antes de começar a composição.

A escolha de uma fonte com pouca quantidade de tipos vai exigir um planejamento de produção e impressão muito preciso, sempre com o auxílio de uma boneca.

clichê

As retículas do clichê são produzidos pelo processo de redução da imagem original de tom contínuo a pequenos pontos de diversos tamanhos, formas e número por área. Quando impressos, estes pontos dão a ilusão dos tons originais. Após o original de tom contínuo ser reticulado pelas retículas de vidro ou de contato é produzido o negativo meio-tom que são medidos pelo número de linhas por centímetro ou polegada. Quanto maior for o número de linhas por centímetro na retícula, mais fino será o tamanho do ponto e melhor a qualidade do meio-tom a ser reproduzido.

A retícula a ser usada é determinada pela superfície do papel, o tipo de matriz de impressão, a qualidade das impressoras e as tintas de impressão.

Na tipografia normalmente se usa retícula de 48 a 54 linhas.

retícula ampliada de vidro

retícula ampliada de contato

retícula de 26 linhas

retícula de 34 linhas

retícula de 40 linhas

retícula de 44 linhas

retícula de 48 linhas

retícula de 54 linhas

pontos de luz

pontos de sombra

pontos de meio-tom

chapa montada na altura do tipo

negativo e chapa expostos a luz

chapa revelada e gravada em ácido

imagem impressa

clichê 1,5 ou 2,5 mm

base do clichê metal / madeira

altura tipográfica

o conta-fio é utilizado para verificar a qualidade dos pontos de meio-tom

original a traço

negativo a traço

negativo e chapa expostos a luz

chapa revelada e gravada em ácido

chapa montada na altura do tipo

imagem impressa

clichê 1,5 ou 2,5 mm

base do clichê metal / madeira

altura tipográfica

Para se fazer um clichê tipográfico coloca-se um negativo fotográfico em contato com uma chapa metálica sensível à luz. Quando a chapa e o negativo são expostos à luz, as partes claras do negativos ficam endurecidas pela ação da luz e, mergulhadas em banho de ácido, estas áreas que contém as imagens e estavam endurecidas ficam impermeáveis ao ácido enquanto as áreas restantes são gravadas na profundidade desejada.

Normalmente se utiliza de 1,5 a 2,5 mm como profundidade para os clichês tipográficos.

Os clichês são cobrados pelo cm² e pela profundidade com uma medida mínima de produção.

Como os tipos de metal, os clichês precisam ser produzidos invertidos e espelhados e são colocados junto com o restante da composição.

senal

DIVERSOS

SINAIS PARA FOLHINHAS

Corpo 6

Corpo 10

Corpo 8

Corpo 6

Corpo 8

Corpo 10

Corpo 12

MÃOS

7001 Cp. 10/24

7002 Cp. 16/48

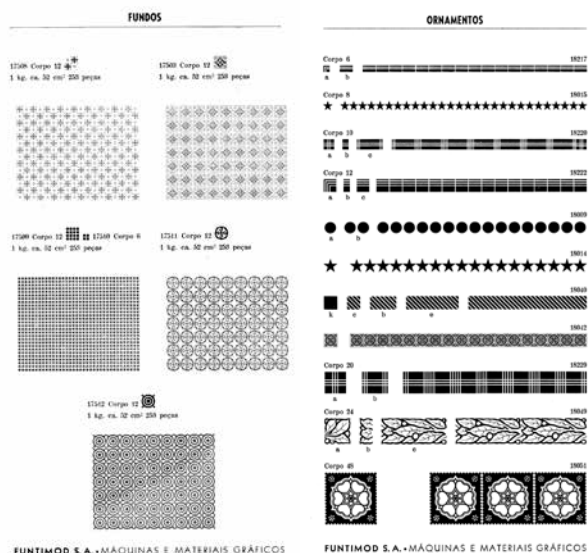
7003 Cp. 28/60

7004 Cp. 28/60

7005 Cp. 16/48

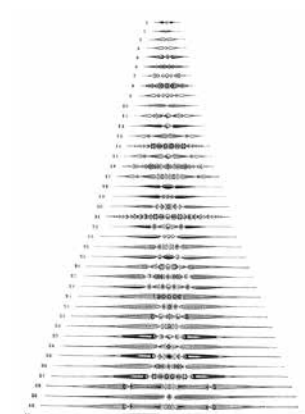
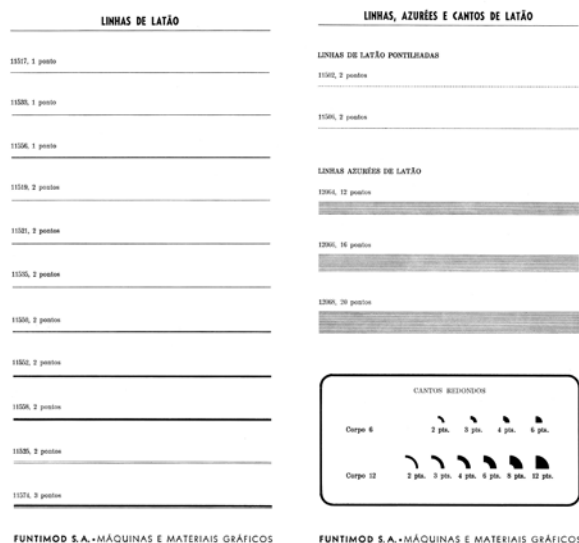
7006 Cp. 10/24

fundo, vinheta e ornamento



Elementos tipográficos geométricos e ornamentais para a composição de fundos, molduras e enfeites.

linha (fio), azurée e bigode



Elementos tipográficos contínuos, pontilhados, estriados ou ornamentados medidos em pontos e furos utilizados para a organização, finalização e molduras das composições.

matrizes alternativas

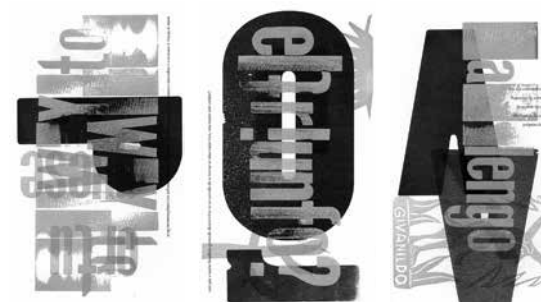
Se uma matriz da tipografia clássica é produzida em um determinado espaço ortogonal de medidas e proporções tipográficas com os elementos da composição em uma determinada altura tipográfica, as matrizes alternativas são produzidas por elementos diversos, desde que tenham a referida altura tipográfica, não ultrapassem os limites do formato de impressão e não estraguem a rolaria nem a impressora tipográfica.



matrizes de gravuras

As matrizes de gravuras em metal são impressas separadamente da composição tipográfica e até mesmo em prelos especiais. As gravuras com altura tipográfica de matriz de madeira, linóleo ou alternativas, são, na maioria das vezes, também impressas separadamente para um acerto mais rápido, regular e refinado da tinta e da textura.

compor com tipos e imagens



Uso dos elementos da composição tipográfica como os tipos de metal, de madeira, clichês, gravuras, linhas, ornamentos, sinais, etc.

compor o espaço negativo

Na tipografia o espaço negativo ou branco é produzido pelo material branco na composição e enramação.

Este é um dos aspectos mais reveladores da tipografia: a relação entre o espaço da composição impresso na página.

assentar

Ação em que o tipógrafo bate com a chave de cunho no tamborete para nivelar toda a composição durante a enramação. Assentar a composição é fundamental para a qualidade da prova e da impressão.

☞ a rama precisa estar somente com aperto inicial nos cunhos para permitir o assentamento da composição para depois apertar completamente todos os cunhos da rama

tirar provas

Ação de imprimir os estados da composição para fazer seu acerto, revisão e alceamento dos tipos ou do clichê em uma prova-matriz de referência para a impressão de toda sua tiragem.

Normalmente as provas são feitas no prelo de prova com entintamento manual da composição.

☞ antigamente também se tirava prova de escova ou com tamborete macio

alcear

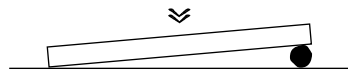
Ação de calçar as pequenas diferenças nas alturas tipográficas dos elementos da composição, para compensar e alinhar toda a composição para a impressão.

revisar

Ler e anotar as provas tipográficas. Existem uma convenção de sinais para a devida orientação e correção da composição pelo tipógrafo.

	sinais	erros assinalados
Suprimir a letra (<i>deleatur</i>)	o/ ou x/	Ele abriu a jane la .
Inserir espaço	#/	Ele abriu a janela.
Virar linha invertida	@	Ele abriu a janela.
Inserir letra	π/	Ele abriu a janela.
Compor em caixa baixa	cb	Ele abriu a janela.
Letra de outra fonte	l	Ele abriu a janela.
Letra quebrada. Substituir	@	Ele abriu a janela.
Recompor em grifo	grifo	Ele abriu a janela.
Recompor em redondo	red.	Ele abriu a janela.
Recompor em negrito	neg.	Ele abriu a janela.
Colocar ponto	·/	Ele abriu a janela/
Transpor letras ou palavras	∩/	Ele (abriu) janela.
Emenda sem efeito	vale	Ele abriu a janela.
Regular o espaçamento	c/	Ele abriu a / janela.
Alinhar verticalmente	l/	Ele abriu a janela.
Descer até o ponto indicado	└─┘	Ele abriu a janela.
Subir até o ponto indicado	┌─┐	Ele abriu a janela.
Inserir vírgula	,/	Sim ele abriu a janela.
Inserir aspas	" " /	Ele abriu a janela.
Colocar entre parênteses	() /	Ele abriu a janela.
Substituir por maiúscula	CA	@e abriu a janela.
Recompor em versalete	versalete	Ele abriu a janela.
Eliminar espaço	c/ ou =/	E/le abriu a janela.
Salto. Ver original	salto v.o.	Ele janela. salto v.o.
Por extenso, em letras	segunda/	Ele abriu a 2ª janela.
Começar novo parágrafo	□/	janela. Ele abriu a porta.
Eliminar parágrafo, recorrer	∩/	Ele abriu a janela.
Dúvida para o autor	doi?	A prova ida por.
Alinhar	≡/	Ele abriu a janela.
Mudar letras (<i>pastéis</i>)	a/	Ele abriu a janela.
Transposição de linhas	2/ 1/	Ele a janela. abriu

enramar



Seu Matias se utiliza de duas estratégias para enramar: colocar um "capim" – uma fina tira de papel – nas laterais da composição para ela não "subir" e também colocar uma tira de blanqueta nas laterais da composição para compensar os espaços brancos.

Alguns tipógrafos molham o papelão e colocam na lateral da composição para agilizar a enramação.

Os dadaístas engessaram a composição na rama para conseguir uma matriz de impressão desconstruída.

Artistas gráficos construtivistas e modernistas desenvolveram técnicas e métodos originais de composição e impressão mais plásticos e abstratos.

A tipografia contemporânea se situa entre estes dois modos de produção: o tradicional e o experimental. Uma das ambições da tipografia contemporânea é justamente enramar e imprimir estes dois modos de produção em um rigor imprevisível dos materiais e dos elementos da composição tipográfica.

Ação de prender a composição com os cunhos e material branco na rama.

Depois do processo de assentar e enramar, o tipógrafo precisa verificar se a composição não "subiu" na rama. O gesto técnico é de passar uma tira de papel pelo fundo da rama. Se a tira de papel não ficar presa embaixo da rama é porque a composição não está bem assentada. E o tipógrafo precisa refazer toda a enramação novamente.

Existe um outro gesto técnico que é a verificação do fechamento da composição na rama, onde o tipógrafo inclina a rama junto com a chave de cunho e apalpa a composição para ver se está "chovendo" tipos ou espaços brancos. Quando necessário, o tipógrafo reabre os cunhos da rama, acerta todos os espaços e voltar a fechar a rama. Este é um dos momentos mais demorados do processo de produção tipográfica, principalmente quando na composição existem uma diversidade de elementos, corpos e clichês. Mínimas diferenças (de 1 ou 2 pontos, por exemplo) entre os elementos e o material branco podem demorar para todo o acerto final.

Este tempo praticamente inviabiliza a tipografia como uma tecnologia de impressão comercial atualmente.

técnicas de impressão

gestos técnicos iniciais

acertar a impressão

· almofada

· aviamento

· força de pressão

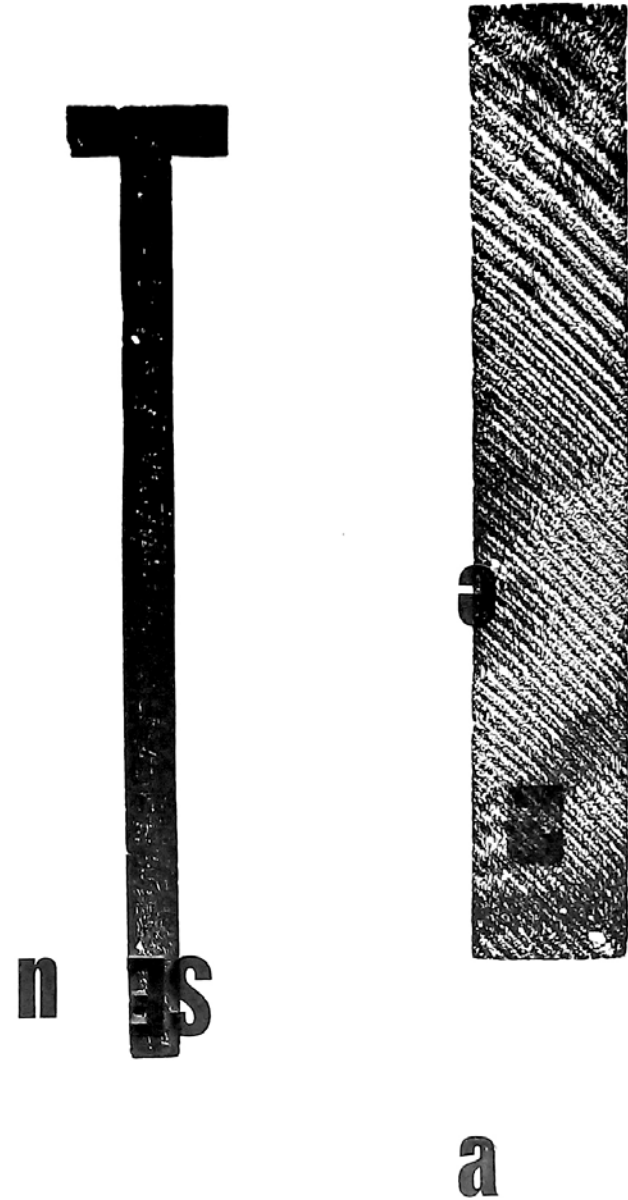
· rolos entintadores

· balizas do papel

acertando a impressora

limpar

distribuir



gestos com a impressora

Os gestos técnicos para o começo da impressão são o de lubrificação dos pontos definidos pelo manual do fabricante da impressora e que normalmente estão marcados de vermelho; conferir e ajustar a altura dos trilhos pelo azurée; e funcionar a impressora para ouvir o barulho do seu funcionamento.

almofada

Revestimento constituído geralmente por folhas de cartolina, acetato ou borracha que se coloca na platina ou no cilindro das impressoras para ajustar o contato com as composições. A espessura teórica recomendada é de 1mm ou de 1,2mm. Pode também ser chamado de padrão.

De um modo geral, as composições com tipos exigem uma almofada mais dura e as composições com imagens exigem uma almofada mais macia. As composições mistas precisam ter um ajuste localizado na almofada.

Depois de preparada e fixada a almofada, o tipógrafo vai imprimir a composição sobre a almofada, a fim de indicar o posicionamento onde deve ser feito o alceamento.

Antes de começar a impressão da tiragem, o tipógrafo precisa passar talco na almofada para que não decaique o verso dos impressos.

É na almofada da impressora platina que são fixadas as balizas do papel.

aviamento

São as operações de alceamento e recorte que o impressor realiza com a composição na máquina, aliviando ou calçando no padrão as partes onde se revela excesso ou falta de pressão. Afinar a composição se usa com o mesmo sentido de fazer o aviamento.

força de pressão

Cada impressora possui seus ajustes na força de pressão.

Na impressora manual, os ajustes são mais limitados pela força física e ajuste somente na parte central da platina.

Na impressora platina, os ajustes podem ser feitos na parte superior, central e inferior da platina, de acordo com o posicionamento da composição na rama; com o tipo de composição e de papel.

Na impressora cilíndrica, os ajustes podem ser feitos no cilindro e no mármore da rama.

rolos entintadores

Cilindro formado por um eixo (sabugo) coberto por uma massa que tem a função de entintamento da composição nas impressoras tipográficas. Os rolos podem exercer as funções no processo do entintamento de tomadores, distribuidores e carregadores e sua massa pode ser de borracha, polímero ou metal dependendo de cada função. Existe uma densidade específica para os rolos de borracha e polímero que determinam uma melhor qualidade na impressão.

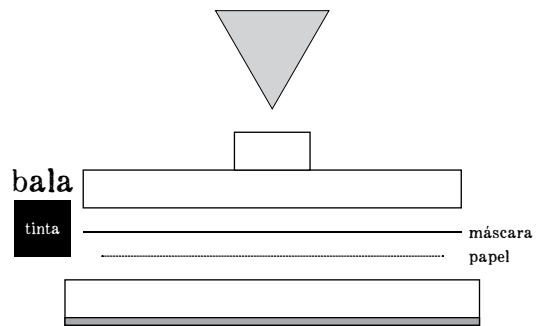
balizas do papel

Pequenas peças que são utilizadas na almofada da impressora para fazer o batente de posicionamento do papel e guias para a margeação durante a impressão.

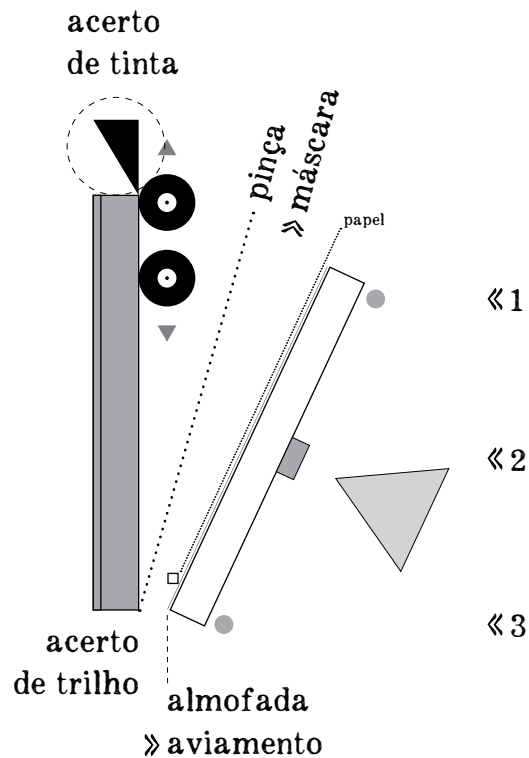
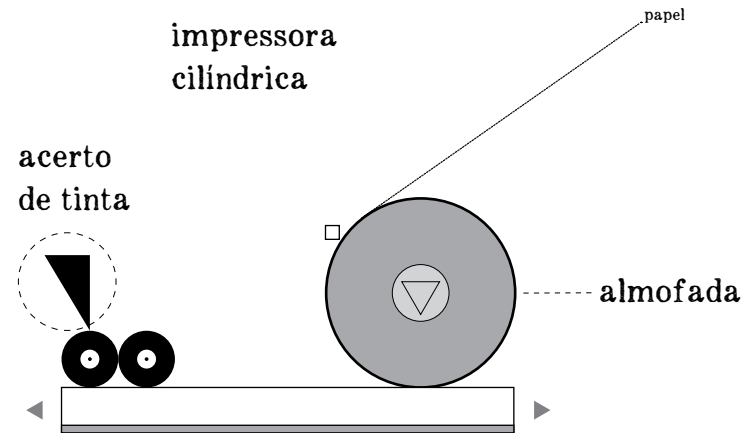
Em algumas oficinas são utilizados alfinetes e grilos de metal, moscas e borboletas de cartolina torcida ou até mesmo quadrados colados.

A Tipografia Matias desenvolveu um sistema original de balizas que são os quadrados de MDF 3mm com adesivos dupla face e palhetas de alumínio que funcionam como pinças. Na primeira versão destas balizas, as palhetas ficavam ao lado dos quadrados e na segunda versão aperfeiçoada, as palhetas ficam acoplados ao quadrado.

rolos entintadores
 força de pressão
 almofada
 balizas do papel
 papel
 tinta

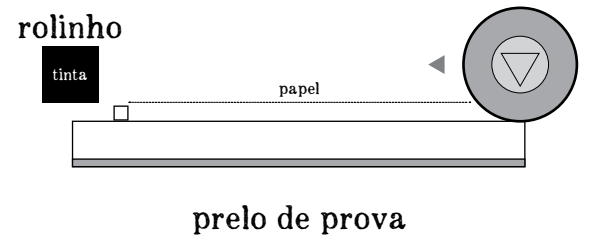


prelo de rosca



impressora platina / minerva

1 / 2 / 3
 acerto de pressão



- ▽ força de pressão
- ● rolos entintadores
- balizas do papel
- ■ ajustes de máquina
- ◀ ▶ movimento
- ▽ tinta

limpar

Ação de limpar os elementos da composição e o tinteiro com thinner e a rolaria e o rolinho com querosene.

Existem solventes especiais para os metais e restauralitos para as borrachas das rolarias.

distribuir

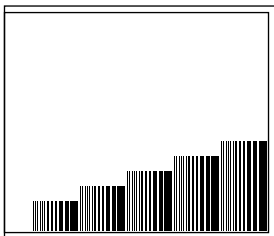
Ação de desmanchar as composições e arrumar o material em seus devidos lugares. "Deitar tipo à caixa".

Distribuir os tipos e espaços: se a composição tiver mais de um tamanho de corpo ou fontes diferentes, os tipos precisam ser separados e depois guardados em seus devidos caixotins e caixas.

Existe um gesto técnico para transportar os tipos com a mão esquerda e distribuir os tipos com a mão direita.

Distribuir as entrelinhas e lingotes: depois de separados na composição, o tipógrafo vai organizar na bolandeira as entrelinhas e lingotes na ordem crescente de 2 a 6 furos e de 1 a 16 pontos e guardar em suas caixas e estantes.

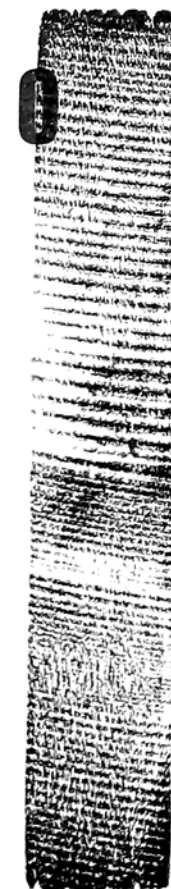
Distribuir os lingões e guarnições: os lingões e guarnições serão guardados diretamente nas suas estantes seguindo a sua organização.



papel

propriedades
características
texturas
gramaturas
cores
formatos
cortes
quebras

R



propriedades

No processo de fabricação de papel usam-se diversas fibras, especialmente a da madeira de eucalipto e pinheiro; palha de arroz e bagaço de cana. Mas utilizam-se também algodão, trapos, palha, linho e outras fibras vegetais além dos papéis velhos...

Estas fibras são reduzidas a uma polpa por processos mecânicos e químicos. A preparação da polpa se inicia utilizando grandes moinhos onde todas as fibras são reduzidas a uma massa. Em seguida, essa massa entra em cozimento durante quatro a seis horas, sob a ação de produtos químicos. Após várias operações de branqueamento e lavagem, a massa passa por um batedor, onde são acrescentadas cargas minerais, colas e corantes. E depois finalizada na máquina com o processo de formação, prensagem, secagem e calandragem.

Os papéis possuem diversas características, texturas, gramaturas e cores de acordo as fibras utilizadas; suas cargas minerais, colas e pigmentos; e acabamento da máquina e outros produzidos fora da máquina.

O papel possui um sentido da fibra que é a direção na qual as fibras se alinham quando o papel é produzido. É nessa direção que o papel dobra e rasga com maior facilidade. Se o sentido da fibra corre longitudinalmente à folha, é chamado “sentido de fibra longo”; se corre transversalmente, é chamado de “sentido de fibra curto”.

O papel possui opacidade que é a capacidade de receber a tinta sem que seja vista do outro lado e que é definida pelas características, texturas, gramaturas e cores dos papéis. Existe uma opacidade visual quando a folha ainda não foi impressa e outra quando impressa. Quanto maior a retenção da tinta pelo papel, não deixando a tinta penetrar no papel, maior é a opacidade impressa. Um papel pode ter uma aparente opacidade visual maior que outro mas na verdade possuir uma opacidade impressa menor.

Os papéis quando trabalhados junto com as tintas e as técnicas de impressão destacam os aspectos táteis e visuais da linguagem tipográfica com suas marcas; seus grãos; suas transparências e opacidades; seu contraste entre o espaço negativo e a composição impressa.

características, texturas e gramaturas

Em vez de usarmos os nomes comerciais dados pelos fabricantes, que são particulares e poderiam confundir, usaremos os nomes genéricos para descrevermos as principais características, texturas e gramaturas de papéis fabricado no Brasil.

Papéis para a imprensa e livros

- Acetinado
- Bíblia
- Bouffant
- Cuchê
- Ilustração
- Imprensa
- Jornal
- Offset

Papéis para escrever

- Apergaminhado ou sulfite
- Correspondência aérea
- Flor-post ou segunda via
- Registro ou ledger
- Super bond

Papéis para embalagem

- Embalagem
- H.D.
- Kraft
- Manilha
- Monolúcido
- Para caixas e forros
- Seda
- Strong

Papéis industriais

- Cigarros
- Desenho
- Higiênico
- Mata-borrão

Cartões

- Duplex
- Triplex
- Cartões de primeira

Acetinado: produzido com pasta branqueada e carga mineral; bem colado e com acabamento super calandrado. Muito utilizado para a impressão tipográfica, serve também para a impressão offset, nos pesos de 50 a 120 g/m².

Bíblia: produzido com pasta branqueada e carga mineral para aumentar a opacidade; acabamento liso e seu peso geralmente até 54 g/m².

Bouffant: produzido com pasta branqueada e elevada carga mineral; bem absorvente e bom corpo. Muito utilizado para a impressão tipográfica de livros, nos pesos de 65 a 110 g/m².

Cuchê: produzido com pasta branqueada e carga mineral; revestimento brilhante ou fosco com cola e pigmento.

Ilustração: produzido com pasta branqueada e elevada carga mineral; bem absorvente e super calandrado. Utilizado para a impressão tipográfica com o uso de clichês, nos pesos de 75 a 120 g/m².

Imprensa: produzido com 70% ou mais de pasta mecânica, sem cola e alisado na máquina; com linhas d'água nos pesos de 45 a 55 g/m².

Jornal: produzido com alta porcentagem de pasta mecânica, tende a descolorir e tornar-se quebradiço com o passar do tempo. Muito utilizado na impressão tipográfica comercial para serviços de qualidade inferior; nos pesos de 40 a 55 g/m².

Offset: produzido de pasta química branqueada e carga mineral de 10 a 15%; com colagem de superfície, nos pesos de 60 a 150 g/m².

Apergaminhado ou sulfite: produzido com pasta química branqueada e carga mineral; acabamento liso. Utilizado principalmente para a produção de cadernos, envelopes, etc...

Correspondência aérea: produzido com pasta química branqueada, geralmente de fibras têxteis, com ou sem linha d'água; liso e possui elevada opacidade nos pesos de 35 a 40 g/m².

Flor-post ou segunda via: produzido com pasta química branqueada e acabamento liso ou monolúcido, nas cores branco, azul, verde, rosa, amarelo e ouro no peso 30 g/m².

Registro ou ledger: produzido com pasta química branqueada e acabamento super calandrado. Bem opaco e utilizado para documentos e livros em branco para uso comercial no peso 100 g/m².

Super bond: produzido com pasta química branqueada, bem colado e alisado na máquina nas cores azul, verde, rosa, amarelo e ouro nos pesos de 16 a 30 g/m².

Embalagem: o tipo mais comum é o alisado ou monolúcido, geralmente em cores, no peso de 130 g/m². Utilizado normalmente para envolver produtos industriais.

H.D: produzido de aparas e pasta mecânica e, eventualmente, acrescentado de resíduos agrícolas. Monolúcido nas cores rosa, verde, amarelo com peso de 60 g/m² e utilizado para embrulhos.

Kraft: produzido com pasta química e alta porcentagem de pasta mecânica, monolúcido ou alisado. Podem ser branco, natural e coloridos nos pesos de 30 a 150 g/m².

Manilha: produzido com pasta química ou semi química e aparas, nos pesos de 40 a 45g/m², monolúcido na cor natural acinzentado ou cores tingidas.

Monolúcido: produzido com pasta química branqueada, com carga mineral; boa quantidade de cola e super calandrado em uma das superfícies nos pesos acima de 50 g/m². Utilizado para rótulos, cartazes, sacos e embalagens.

Caixas e forros: produzido com menos de 70% de pasta química nos pesos acima de 120 g/m² e eventualmente com a adição de resíduos agrícolas, como bagaço de cana e palha de arroz.

Seda: produzido com pasta química branqueada, de acabamento alisado ou monolúcido; em cores vivas ou branco no peso 20 g/m².

Strong: produzido com pasta química sulfito, eventualmente com adição de aparas e acabamento monolúcido em cor natural ou com tingimento nos pesos de 40 a 80 g/m². Utilizado na produção de sacos.

Cigarros: produzido com pasta química com fibras têxteis e madeira nos pesos de 13 a 25 g/m².

Desenho: produzido com pasta química branqueada, bem colada e alisado com alta resistência à ação da borracha com pesos de 100 a 280 g/m².

Higiênico: produzido com pasta mecânica ou química nos pesos de 18 a 35 g/m².

Mata-borrão: produzido com pasta química sem cola nos pesos de 80 a 400 g/m².

Duplex: cartão fabricado em duas camadas, sendo a superior de melhor qualidade, monolúcido ou com revestimento cuchê. A camada inferior é produzida com pasta química não branqueada, pasta mecânica e aparas com peso de 200 a 600 g/m².

Triplex: muito semelhante ao duplex mas com melhores características de vincagem.

Cartões de primeira: produzido com pasta química branqueada, bem colados e acabamento monolúcido ou super calandrado. Utilizados para arquivos, fichas, etc...

cores

Há papéis de diversas cores e coleções especiais nos catálogos de papéis nacionais e importados. E também de uma diversidade de brancos. A “brancura” do papel é produzida tanto pelas fibras utilizadas quanto pelo seu processo de produção. Ela vai de um branco neutro a um branco azulado ou acinzentado com diversas tonalidades de brancos entre eles.

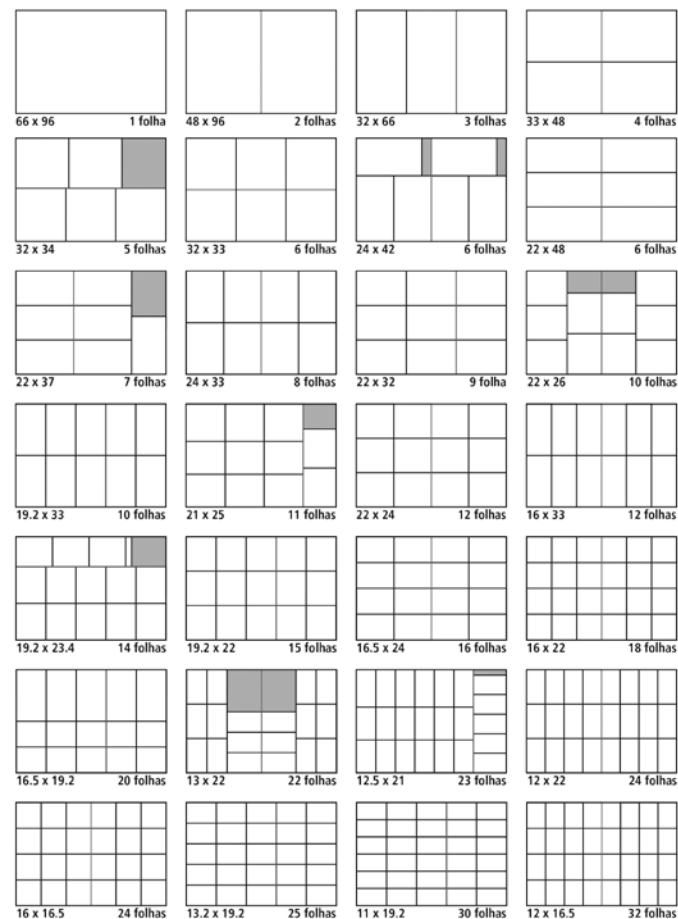
A cor do papel escolhido interfere na percepção da impressão: uma composição impressa numa folha branco neutro ou creme parecerá bem diferente de uma mesma composição impressa numa folha branco azulada.

E esta mesma composição parecerá muito diferente em seus contrastes simultâneos com um papel colorido. Lembrando que a impressão não pode ter pontos mais claros do que a própria cor do papel.

formato

Para a impressão tipográfica é necessário pensar tanto no aproveitamento do papel quanto no formato das impressoras.

Muitas vezes a tipografia se aproveita de formatos inusitados, devido até a sua produção mais artesanal, para valorizar os seus impressos.



corte

É importante sempre manter o batente do corte do papel e o batente da entrada do papel na impressora para não dar nenhuma diferença de esquadro do papel e o posicionamento das matrizes das cores de impressão.

Refilar ou aparar é o corte para finalizar o formato do impresso.

Na Tipografia Matias são feitas marcas de posicionamento dos cortes para que não se perca os batentes do corte e impressão.

quebra

Quantidade de folhas perdidas durante a tiragem, calculadas de antemão, segundo critério aproximativo, ou verificadas posteriormente, para fazer a reposição.

A quebra depende de muitos fatores, como a qualidade do impressor, da impressora, do papel, da tinta, da temperatura ambiente e outros fatores mais. Para impressões de gravuras, numeração e encadernação se aumentam os percentuais de quebra.

Mas existem tabelas de quebras previstas em uma produção de acordo com a quantidade e cores de impressão:

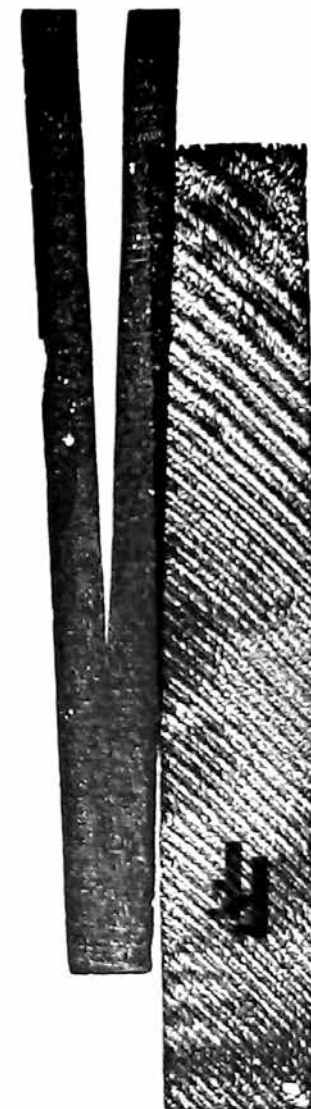
quantidade de impressos	quebras por 1 cor	para cada cor adicionada
de 100 a 250	10%	5%
de 250 a 500	6%	4%
de 500 a 1000	5%	2,5%

tinta

propriedades
impressão
cores
solventes
secantes

n

SE



propriedades

As tintas compõem-se de um colorante sólido com pigmento, de origem mineral, vegetal ou animal, e de um elemento fluido ou viscoso, o verniz, chamado “veículo” da tinta e geralmente constituído pelo óleo de linhaça. Podem ainda ser adicionados solventes e secantes para modificar as suas propriedades primitivas, de acordo com certas condições ou exigências do trabalho.

A tinta é considerada longa ou fluida quando forma filamentos ao tirar da lata com a espátula e tinta curta ou viscosa quando se rompe facilmente ao tirá-la do recipiente.

As tintas de secagem rápida são curtas. Para a tinta secar é preciso que se solidifique na superfície do papel, o que se efetua pelo processo de penetração ou absorção, por evaporação e por oxidação.

Na secagem por penetração ou absorção, a tinta é absorvida pelo papel; na secagem por oxidação, a tinta endurece ao contato do oxigênio com o ar; e na secagem por evaporação, o solvente evapora, deixando a tinta seca.

Como as tintas de impressão são sensíveis à temperatura, ao iniciar-se um trabalho, a temperatura da tinta é sempre inferior aquela registrada depois de longo tempo de funcionamento da máquina. Com o tempo a tinta vai se aquecendo pela fricção dos rolos de borracha e dos cilindros distribuidores de aço, alterando suas características. A tinta inicialmente espessa, passa a correr bem nos rolos, dando uma impressão nítida.

· Fluidez é o escoamento fácil por deslizamento das partículas componentes da tinta, umas sobre as outras.

· Viscosidade é o contrario da fluidez. Uma tinta viscosa não desliza porque suas partículas aderem fortemente entre si. As tintas à base de óleo de linhaça são sempre mais viscosas que as tintas sintéticas.

impressão

Propriedades dos impressos:

- Intensidade ou poder corante da tinta e que depende essencialmente da qualidade das matérias corantes utilizadas.
- Opacidade é o poder de cobertura da tinta que não deixa perceber o papel, dando uma coloração intensa.

Em uma impressora platina, a impressão é feita sobre toda a área tendo a folha de ser retirada num só movimento. Ao contrário das impressoras cilíndricas, onde a folha vai rolando e passa sobre a composição de uma tal maneira que o contato só se dá ao longo de uma pequena tira.

Por esta razão as tintas para as platinas precisam de qualidades especiais, devendo principalmente ser mais viscosas enquanto as cilíndricas mais flúidas.

Retirado do livro “A construção do livro” (1986) de Emanuel Araújo sobre as características da impressão tipográfica:

· Recorre-se a impressão tipográfica, via de regra, para livros de pequena tiragem, embora possa ser usada igualmente em grandes edições (como no caso de jornais) ou em trabalhos sofisticados desde que o custo das chapas seja compensado pelo número de exemplares.

· Em geral as chapas para impressão tipográfica são mais caras do que as de offset, mas bem mais baratas que as de rotogravura.

· Ainda que sua melhor impressão se verifique em papel para livros, aceita papéis de qualquer espessura.

· Deposita mais tinta que o sistema offset, porém menos do que a rotogravura. É que as tintas para tipografia são em geral pastosas, e a pressão exercida no papel produz um transbordamento nas margens das letras, nos pontos de retícula e nos traços de desenho.

· Reproduz bem ilustrações sobre máquina alimentadas por folhas (não por bobinas), mas convém observar que o uso acima de quatro cores pode provocar o surgimento de moiré (uma espécie de confusão ótica).

· A impressão em rotativas alimentadas por folhas apresenta boa reprodução do texto, mas a ilustração tipográfica em preto e branco não passa de apenas aceitável, ainda assim dependendo da qualidade do papel. A ilustração em cores quase nunca ultrapassa um nível medíocre.

· As provas são relativamente baratas.

· Apresenta uma qualidade uniforme desde o início até o fim da impressão.

cores

Existem catálogos de tintas tipográficas com uma seleção limitada de cores que podem ser misturadas com o branco transparente ou o branco opaco para a obtenção das tonalidades intermediárias transparentes ou opacas.

cores clássicas da tipografia:

amarelo limão
amarelo
laranja
vermelho
vermelho regal
vermelho rubi
azul real / imperial
azul bronze
azul rei
azul pavão
verde bandeira
verde esmeralda
sépia
marrom brasil
marrom castanho
prata
ouro
preto

misturas mais comuns de cores:

alaranjado = amarelo + vermelho
alfazema = roxo (vermelho + azul) + branco
amarelo citrino = amarelo cromo + branco
ardósia = violeta (vermelho + azul + branco) + preto
azul celeste = azul + branco
azul marinho = azul + preto
camurça = alaranjado (amarelo + vermelho) + branco
carne = amarelo + vermelho + branco
castanho avermelhado = roxo + alaranjado (amarelo + vermelho)
castanho escuro = vermelho + preto
cinza = amarelo + preto + branco
cinza azulado = azul escuro + branco
cinza pérola = amarelo + azul + branco + preto
citrino = verde + alaranjado (amarelo + vermelho)
chocolate = vermelho + branco + preto
creme = amarelo + branco
lilás = vermelho + azul + branco
magenta = roxo (vermelho + azul) + vermelho
oliva = amarelo + verde + branco + preto
ouro velho = amarelo da pérsia + branco
palha = amarelo vivo + branco
rapé = amarelo + castanho
rosa = carmim + amarelo + branco
roxo = vermelho + azul
roxo escuro = púrpura + preto
salmão = amarelo + vermelho + branco
verde = amarelo + azul
verde claro = verde + branco
verde mar = verde + azul + branco
vermelho claro = vermelho + branco
violeta = vermelho + azul + branco

diluentes

Os mais utilizados diluentes para tintas tipográficas são os óleos amaciantes que aumentam a sua fluidez e a pasta anti-tak que reduzem a “pega” da tinta com adicionamento recomendado de até 6%.

secantes

Substância que, sob a forma de pasta, óleo ou pó, se junta às tintas de impressão quando é necessário acelerar o seu processo de secagem. Geralmente usa-se para este fim o acetato de chumbo, o sulfato de zinco, o litargirio e alguns sais ou óxidos de chumbo e manganês fervidos em óleo com adicionamento recomendado de até 3%.

acabamento

corte e vinco
aplicação de vernizes
relevo seco
hot stamping
encadernação
impressores e tipógrafos



D a

a

corde e vinco

O corte e vinco se diferencia do corte reto pois depende de uma faca especial para cada projeto.

A faca especial é composta de lâminas de corte, vinco ou picote fixadas em uma base de madeira.

As lâminas de corte possuem um perfil de corte central afiado enquanto as de vinco possuem um perfil de corte arredondado justamente para vincar e dobrar o papel.

as facas especiais são desenhadas digitalmente e produzidas por empresas especializadas.

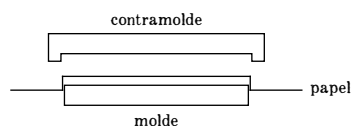
aplicação de vernizes

O verniz na tipografia pode ser um verniz mordente colocado junto com a tinta para aumentar a sua fixação ou um verniz de acabamento brilhante. Diferente do verniz aplicado em máquina offset que pode ser brilhante, fosco, acetinado, texturizado e que tem funções estéticas e de proteção, o verniz de acabamento na tipografia é utilizado somente para criar mais uma camada de brilho transparente na impressão e que significa mais uma entrada de máquina na produção.

relevo seco

O relevo seco é um tipo de impressão que não utiliza tinta somente a impressão de clichê de duas partes, o molde e o contramolde, no papel.

Para conseguir um melhor resultado do relevo seco é necessário um papel de maior gramatura e mais macio, evitando assim problemas de esmagamento e rasgos.



hot stamping

O hotstamping é um processo de impressão tipográfica a quente e que consiste em imprimir sem a rolaria um clichê ou pequena composição com calor e uma fita metálica especial nos papéis, tecidos ou plásticos.

Existem fitas especiais para cada suporte e o calor também precisa ser ajustado para cada fita e suporte.

Algumas oficinas tipográficas possuem máquinas tipográficas já adaptadas para hot stamping.

encadernação

Para a produção de livros artesanais impressos em tipografia são utilizados diversas técnicas de acordo com a concepção de cada projeto.

Os mais comuns são as costuras de livro de caderno único e a costura japonesa. Mas existem diversas outras técnicas de dobras, arquitetura de papel, costuras, capas flexíveis e duras.

impressores

Na tipografia clássica existem parâmetros de impressão diferentes da tipografia experimental. Cada impressor possui gestos técnicos para acertar a impressão de acordo com cada parâmetro de regularidade, relevo, textura e entintamento.

Todas as técnicas de impressão exigem o ajuste da impressora, do alceamento da composição, da almofada e do aviamento entre a composição e a almofada, além do entintamento.

Na tipografia experimental existe um interesse na materialidade e na plasticidade da impressão tendo o imprevisto e o improvisado como técnica e metodologia.

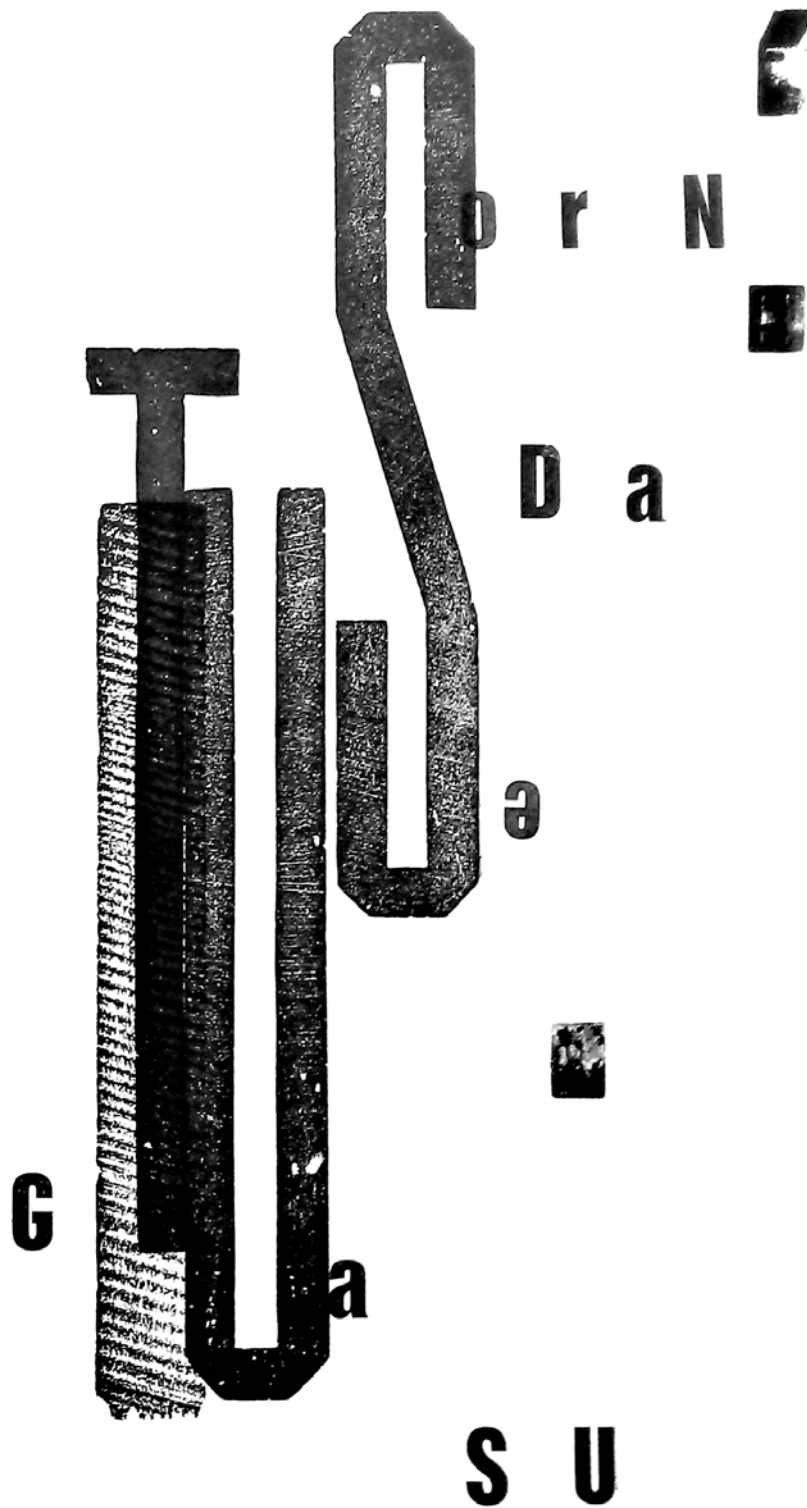
impressão tipográfica

☛ impressão falhada
impressão lavada
impressão feblem
impressão comercial
impressão carcada
impressão cravada
impressão beijinho

tipógrafos

Na tipografia contemporânea, os artista gráfico, utilizando-se das suas estratégias autorais, personalizam a metodologia de produção tipográfica em um aprendizado prático da tipografia com as qualidades do mestre de ofício: criatividade técnica, paciência e capacidade de avaliação da melhor sequência para a produção do projeto tipográfico. Ele utiliza as técnicas e os gestos de composição e impressão na experimentação e na improvisação, com o objetivo de produzir impressos inesperados e imperfeitos de acordo com os parâmetros também autorais de análise visual e produção tipográfica.

concepção » artista gráfico » metodologia
≡
conhecimento prático
≡
criatividade técnica
≡
paciência
≡
capacidade de avaliação do projeto
≡
gestos técnicos
≡
impressão
≡
improvisação



ÍNDICE DAS IMAGENS

Pág. 8 – Manual do tipógrafo
Pág. 9 – Catálogo Funtimod
Pág. 10 – Catálogo Funtimod / do autor / Glossário ilustrado
Pág. 11 – Catálogo Funtimod
Pág. 13 – Catálogo Funtimod
Pág. 14 – Catálogo Funtimod / Glossário ilustrado / Produção gráfica
Pág. 15 – Catálogo Funtimod
Pág. 16 – Catálogo Funtimod / Catálogo Manig
Pág. 17 – Catálogo Funtimod
Pág. 18 – Catálogo Funtimod
Pág. 19 – Catálogo Funtimod / Catálogo Manig
Pág. 20 – Catálogo Funtimod
Pág. 21 – Do autor / Catálogo Funtimod
Pág. 22 – Catálogo Funtimod
Pág. 24 – Do autor / Catálogo Funtimod
Pág. 25 – Catálogo Funtimod
Pág. 26 e 27 – Tratado elemental de las artes graficas
Pág. 28 – Catálogo Funtimod
Pág. 29 – Do autor / Catálogo Funtimod
Pág. 30 – Produção gráfica
Pág. 31 – Produção gráfica / do autor / Catálogo Funtimod
Pág. 32 – Catálogo Funtimod /
Pág. 33 – Do autor
Pág. 35 – Produção gráfica
Pág. 36 – Letterpress
Pág. 40 e 41 – Do autor
Pág. 42 – Do autor
Pág. 47 – Produção gráfica
Pág. 54 – Do autor
Pág. 57 – Do autor

BIBLIOGRAFIA

Livros:

Araújo, Emanuel. A construção do livro: princípios da técnica de editoração. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL — Instituto Nacional do Livro, 1986.

Craig, James. Produção gráfica: para planejador gráfico, editor, diretor de arte, produtor, estudante. São Paulo: Mosaico, 1980.

Green, Ralph. The iron hand press in America. Ohio: Ye Olde Printery, 1981.

Johnson, William e Newkirk, Louis. The graphic arts. New York: The Macmillan Company, 1942.

Jury, David. Letterpress: the allure of the handmade. Singapore: Roto Vision Book, 2011.

Kolterjahn, Guillermo. Tratado elemental de las artes graficas. Tomo 2º: La tipografia em su mejor expresion estetica. Bueinos Aires: Libreria y Editorial “El Ateneo”, 1942.

Monteiro, Joana; Dias, Rúben. Manual prático do tipógrafo. Coimbra: Tipografia Damasceno, 2016.

Polk, Ralph W. Manual do tipógrafo. São Paulo: Editora LEP, 1948.

Porta, Frederico. Dicionário de artes gráficas. Porto Alegre, Editora Globo, 1958.

Rebellatto, Germano. Curso de artes gráficas. Canoas: Editora La Salle, 1980.

Rubli, Willy. As artes gráficas. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1944.

Dicionário:

Novo Dicionario Encyclopédico Luso-Brasileiro. Apêndie 4 – Glossário ilustrado de typographia. Porto: Lello & Irmão, (?).

Catálogos:

Catálogo Funtimod

Catálogo Heidelberg: sugestões para o impressor.. uma coleção de conselhos sobre a tecnica de imprimir (1957)

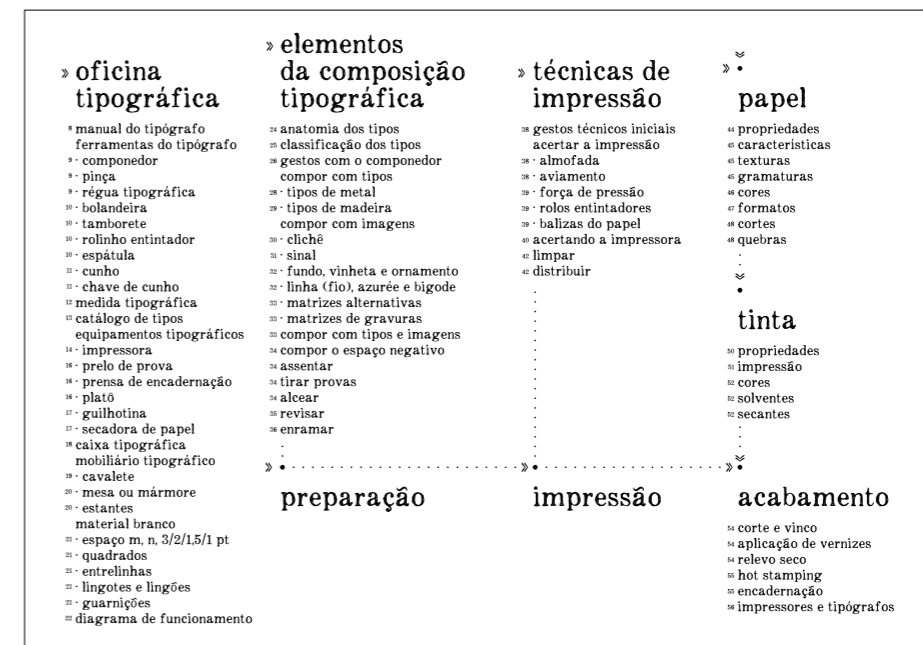
Catálogo Manig

CAPÍTULO 2

Álbum de referências

No capítulo “Manual prático para a tipografia” são apresentados, de modo funcional, os conhecimentos básicos para a identificação do ambiente e de todo o processo tipográfico – preparação, impressão e acabamento –, com breve descrição de verbetes ilustrados, mas também com referências para a concepção, a linguagem e a metodologia do projeto tipográfico.

O modelo de indexação do manual permite a visualização do processo tipográfico em um diagrama que relaciona seus temas: a oficina tipográfica, os elementos da composição tipográfica, as técnicas de impressão, o papel, a tinta e o acabamento.



Índice do “Manual prático para a tipografia”

Esse diagrama foi estruturado para esta pesquisa-criação a partir da definição de projeto tipográfico do designer Wolfgang Weingart, para quem há uma relação triangular entre o conceito, os elementos tipográficos e as técnicas de impressão:

A coisa que é tão especial para mim, em relação ao valor que dou à sintaxe tipográfica, é a variedade dos materiais tipográficos sob a influência de ideia e técnica. Isso significa, finalmente, a flexibilidade com que ela pode funcionar e ainda reter seu significado, em relação a diferentes tipos de problemas (WEINGART, 2004, p. 35).

Além do significado de técnica de impressão, referido por Weingart, técnica que exige um aprendizado teórico e prático, a tipografia também tem o significado de ambiente de produção dessa técnica, a oficina tipográfica, e, ainda, o significado de linguagem específica produzida por essa técnica, a linguagem tipográfica, com sintaxe própria, marcas e estratégias de produção para “ainda reter seu significado”.

Emanuel Araújo afirma que a palavra “tipografia” foi documentada pela primeira vez em latim moderno no ano de 1493 como *typographia* (do grego *typos*, “sinal, imagem, molde, gravação”: e *gráphō*, “gravar, escrever, desenhar”), tendo três sentidos:

Além de designar comumente o estabelecimento onde se faz a impressão, significa antes de tudo determinado sistema de reprodução de cópias, mas também a maneira como se distribuem os tipos na página, por exemplo na expressão “é perfeita a tipografia daquele livro” (ARAÚJO, 1986, p. 536).

Esses três significados de tipografia, como técnica, oficina e linguagem, precisam estar sempre relacionados na concepção e na produção do projeto tipográfico. Para uma melhor análise dos conteúdos desta pesquisa-criação, apresentaremos neste capítulo a importância do aprendizado e do conhecimento prático da técnica tipográfica para o projeto tipográfico contemporâneo.

Fizemos uma seleção com 20 imagens das artes gráficas, do design e da poesia visual, com as mais expressivas produções da tipografia figurada e plástica, em cinco diferentes tipos de formato: livro, revista, álbum, cartaz e impresso avulso. Dos livros, revistas e álbuns foram escolhidas as páginas duplas ou as simples mais expressivas, que formaram, com os cartazes e impressos avulsos, a coleção de imagens de referência do álbum deste livro-capítulo.

A expressão “tipografia figurada” foi retirada da bibliografia sobre artes gráficas e design. Ela significa que a composição tipográfica tem uma imagem figurada, produzida pelos diversos elementos de composição – como tipos, ornamentos e sinais –, de modo a formar uma figura, como nos caligramas. Essa imagem pode ainda ser produzida pela tipografia clássica de modelo tradicional, com a impressão de uma matriz ortogonal de composição, com as suas linhas e colunas horizontais e verticais justificadas.

Ainda que o termo “tipografia plástica” não seja normalmente utilizado na bibliografia pesquisada, para esta pesquisa-criação ele foi usado para definir a ênfase no aspecto visual de uma composição tipográfica, com toda a materialidade e plasticidade das suas marcas tipográficas, papéis, tintas, cores, acabamentos e formatos. A tipografia plástica começou a ser produzida a partir das vanguardas históricas, quando os poetas se tornam impressores e os artistas gráficos se tornam poetas visuais. As composições são produzidas pelo modelo experimental por meio da impressão de uma matriz ortogonal ou experimental, com as suas linhas e

colunas diagonais, horizontais e verticais nem sempre justificadas. Elas podem até mesmo ser enramadas ou fixadas por processos alternativos aos da tipografia clássica e pouco ortodoxos, como o uso de gesso, fita dupla-face ou cola de contato.

Não se pode confundir o conhecimento prático com o conhecimento teórico dos princípios de funcionamento de uma determinada técnica. E esse conhecimento prático é indispensável para fazer algo funcionar: “A teoria pode nos ajudar a aprender a fazer algo melhor, mas o conhecimento artesanal (algo também chamado de conhecimento ‘local’) tem de ser vivenciado em outro nível” (ARMSTRONG, 2015, p. 105).

É necessário vivenciar o conhecimento prático no nível do aprendizado físico, muscular e gestual, que não pode ser ensinado por nenhum “Manual prático para a tipografia”, que somente tem funcionalidade como um volume de consulta para esta pesquisa-criação e como conteúdo básico para a tipografia contemporânea.

Segundo Armstrong (2015, p. 105), apoiada nas ideias do teórico britânico Peter Dormer publicadas em seu livro *The Art of the Maker* [A arte do criador], existe uma diferença entre o conhecimento teórico, que pode ser definido como os “conceitos por trás das coisas, a linguagem que usamos para descrever e entender as ideias”, e o conhecimento prático, entendido como o “conhecimento obtido pela experiência, o know-how, ou ‘saber fazer’”. São conhecimentos diferentes, mas, evidentemente, indissociáveis.

É justamente nessa experiência do saber-fazer, com conceito e linguagem, que os aprendizes das artes gráficas podem realizar os projetos tipográficos contemporâneos como uma produção expandida da tipografia clássica, como uma imagem técnica e plástica ao mesmo tempo.

Somente com o conhecimento prático podemos expandir as estratégias de composição e de impressão da tipografia clássica de modelo tradicional para uma tipografia plástica de modelo experimental. Ainda apoiada em Dormer, Armstrong (2015, p. 106) afirma: “a busca que caracteriza o artesanal é uma função humana crucial, comparável a processos como o do pensamento criativo de matemáticos e físicos no ápice de suas carreiras”.

A dinâmica de movimentos alternados entre o modelo tradicional da tipografia

clássica e o modelo experimental da tipografia plástica é um dos paradigmas desenvolvidos por esta investigação dos processos criativos e das estratégias de produção da tipografia contemporânea, uma pesquisa-criação entre a teoria e a prática e entre o gesto “mínimo” no instante do movimento em curso da impressora tipográfica e o artista gráfico na performance mecânica em tipografia.

Esta é uma das questões conceituais e metodológicas mais importantes desenvolvidas por esta pesquisa-criação: a separação da técnica da tipografia entre dois possíveis modelos – o modelo tradicional clássico e o modelo experimental plástico –, uma separação inexistente na teoria da tipografia, mas necessária para as propostas da performance mecânica em tipografia e da metodologia para a tipografia contemporânea.

Não existe possibilidade de um projeto tipográfico contemporâneo de modelo experimental plástico sem o conhecimento prático do modelo tradicional clássico, mas é possível produzir um projeto tipográfico contemporâneo somente com estratégias conceituais, por meio do modelo tradicional clássico. O que diferencia os modelos são justamente as referências estéticas e conceituais nas metodologias tradicional ou experimental de produção.

A experimentação em tipografia somente é possível com a experiência do conhecimento prático das técnicas de composição e impressão tipográfica, com o conhecimento mecânico e operacional das máquinas, ferramentas e materiais de uma oficina tipográfica e com o conhecimento estético das referências modernas e contemporâneas dos artistas gráficos, como os selecionados para o álbum tratado neste capítulo (Hendrik N. Werkman, Hansjörg Mayer, Wolfgang Weingart e Alan Kitching).

Existiriam, pelo menos, três lugares possíveis para o ensino e o aprendizado prático da tipografia contemporânea: as escolas técnicas, as faculdades de artes gráficas ou design e as oficinas tipográficas comerciais. Mas, por motivos diversos, que extrapolam o objeto desta pesquisa, as escolas técnicas e as faculdades não mais possuem oficinas tipográficas e muito menos disponibilizam disciplinas práticas em seus cursos, com exceção de alguns poucos projetos de extensão para o aprendizado da tipografia em faculdades de design, como o TipoLab/UEMG e o Laboratório de Tipografia do Ceará/UFC, ou de projetos de extensão para a preservação e a catalogação do acervo tipográfico, como o Experimentando tipos/UFPE, além de

outras poucas ações, que são apresentadas no capítulo “Performance mecânica em tipografia”.

Poucas cidades brasileiras ainda têm oficinas tipográficas comerciais equipadas com todas as máquinas, ferramentas, móveis e materiais necessários para a produção tipográfica contemporânea. E pouquíssimas dessas tipografias comerciais ainda dispõem de mestres de ofício para o ensino do conhecimento prático dos gestos técnicos e das técnicas de composição e impressão.

De acordo com Richard Sennett, existe uma relação artesanal entre a mão e a cabeça no aprendizado dos gestos técnicos: “Todo bom artífice sustenta um diálogo entre práticas concretas e ideias; esse diálogo evolui para o estabelecimento de hábitos prolongados, que por sua vez criam um ritmo entre a solução de problemas e a detecção de problemas” (SENNETT 2009, p. 20).

Esse autor também considera que a história desenhou uma linha divisória entre a prática e a teoria, a técnica e a expressão, o artífice e o artista, o produtor e o usuário. Segundo Sennett, o trabalho artesanal dos artífices sugere uma outra maneira de utilizar as ferramentas, organizar os movimentos corporais e pensar sobre os materiais que constituem “propostas alternativas e viáveis sobre as possibilidades de levar a vida com habilidade” (SENNETT 2009, p. 22).

Por ser cada vez mais rara a existência das oficinas tipográficas comerciais e dos seus mestres de ofício, é também cada vez mais difícil a possibilidade do aprendizado prático pelos estudantes das artes gráficas e da tipografia contemporânea. O designer e pesquisador Rafael Neder entende que, nesse contexto, a tipografia ganhou novamente a conotação de conhecimento oculto, “restrito a um grupo cada vez menor de iniciados, situação que remonta aos primórdios da técnica, quando a figura do tipógrafo era frequentemente associada à do alquimista, um praticante das artes negras” (NEDER, 2014, p. 37-8).

Afortunadamente para esta pesquisa-criação e para a história da minha gráfica particular, a Tipografia do Zé (apresentada no capítulo “Tipografia do Zé e a Coleção Livros que Não Tenho”), a cidade de Belo Horizonte tem uma das últimas tipografias comerciais do Brasil, a Tipografia Matias, que está há mais de cinquenta anos no mercado gráfico de impressos simples ou especiais e que conta com toda a experiência do mestre de ofício Ademir Matias, o Seu Matias. Sem esse

encontro com o Seu Matias e sem a Tipografia Matias, provavelmente não teria sido feita esta pesquisa-criação nem existiria a Tipografia do Zé.

Ainda de acordo com Sennett, existem outras qualidades funcionais que diferenciam um mestre de ofício, além do conhecimento prático pela experiência, que são a paciência e a capacidade de avaliação do projeto. A paciência indica a habilidade de persistir no trabalho frustrante, e a capacidade de avaliação do projeto prepara a melhor sequência para a produção: “Seja no trabalho técnico ou no artístico, é um erro tratar primeiro das grandes dificuldades para em seguida cuidar dos detalhes; o bom trabalho frequentemente caminha na direção oposta” (SENNETT, 2009, p. 247).

A capacidade de resolver um problema no projeto tipográfico depende de saltos intuitivos e da habilidade de aproximar domínios distintos, preservando o conhecimento prático que se tem sobre eles. O deslocamento entre os domínios de atividade estimula o surgimento de novas ideias sobre os diversos tipos de problemas.

Na oficina tipográfica, os mestres de ofício desenvolvem habilidades manuais sofisticadas. Eles não costumam transformar suas práticas de produção dos projetos tipográficos em rotinas pouco criativas e sempre repetidas: “Fazer algo repetidas vezes é estimulante se está olhando para a frente. A substância da rotina pode mudar, metamorfosear-se, melhorar, mas a recompensa emocional é a experiência de fazer de novo” (SENNETT, 2009, p. 196).

Todas essas considerações sobre o mestre de ofício reforçam ainda mais a importância do conhecimento prático para o processo criativo e para as estratégias de produção e experimentação da tipografia. Essa experiência prática sempre exige esforço físico, muscular e gestual, paciência, persistência, criatividade e intuição na solução dos diversos tipos de problema dos projetos tipográficos.

Muitas vezes, o tipógrafo precisa recomeçar toda a preparação do assentamento ou do alceamento da composição, ou o impressor precisa refazer todo o processo de preparação da impressora tipográfica e da almofada, refazer o aviamento e ainda verificar a viscosidade da tinta, para tentar entender o motivo de a impressão não estar regular.

Parte desse conhecimento prático e dos gestos técnicos é apresentada no “Manual

prático para a tipografia”, juntamente com algumas invenções ou traquitanas do Seu Matias, como a palheta, o bastidor e o capim, que são utilizadas nas técnicas de preparação e impressão na Tipografia Matias.

Essa documentação das práticas e dos gestos na Tipografia Matias somente foi possível de ser registrada devido ao fato de eu conviver com o Seu Matias desde o meu encontro com ele em 2006 e graças à minha participação nas produções tipográficas e no processo criativo de metodologia intuitiva que esse mestre de ofício realiza em sua oficina tipográfica: “como posso explicar o que sei fazer somente com as mãos?” (MATIAS, 2014).

Entre os conhecimentos necessários para o projeto tipográfico contemporâneo, como a já demonstrada experiência prática no ofício da tipografia, ainda podemos acrescentar o conhecimento estético das artes gráficas e do design para a formação de um repertório de modelos de sintaxes tipográficas, materialidades, marcas e estratégias de composição e impressão.

A história dos artífices, designers e artistas gráficos que precisaram desenvolver técnicas de composição e impressão experimental para a produção da tipografia figurada e plástica:

Os artistas e os designers das décadas de 1920 e 1930 – os chamados pioneiros da tipografia moderna, El Lissitzki, Kurt Schwitters, Piet Zwart, cujos trabalhos anteciparam a direção que iria tomar o design gráfico – talvez tenham chegado a um beco sem saída similar devido às limitações inerentes à composição perpendicular com a tipografia de chumbo (ARMSTRONG, 2015, p. 97).

Na tipografia existem diversas limitações para a concepção do projeto tipográfico, como a da “variedade dos materiais tipográficos” (WEINGART, 2004, p. 35), que precisam estar em medida tipográfica na matriz perpendicular ou ortogonal de composição, com as suas linhas e colunas horizontais e verticais justificadas. Essa matriz precisa ser enramada e fixada na impressora tipográfica para impressão e é necessário fazer os ajustes da tinta e do papel.

As diversas alterações nas medidas tipográficas dos materiais gastos produzem uma maior exigência na revisão do assentamento, do alceamento e do aviamento da composição. Elas podem comprometer a qualidade da matriz de impressão e dos impressos tipográficos.

Os desafios da tipografia figurada e plástica consistem na solução dos diferentes tipos de problemas dos projetos tipográficos na relação triangular entre o conceito, os elementos tipográficos e as técnicas de impressão, com todas as limitações da oficina tipográfica e das qualidades das tintas e papéis.

Como conseguir uma determinada letra, com um determinado corpo ou tipo, para a composição de um cartaz, impresso avulso ou poesia visual? Como conseguir todas as letras necessárias para a composição de uma página de livro, revista ou catálogo?

O “Manual prático para a tipografia” registra que os tipos de caixa eram comercializados em fontes completas ou $\frac{1}{2}$ fontes e que cada fonte possui uma coleção limitada de um determinado tipo e corpo, como descreve o nome “antiga oficial corpo 12”, por exemplo. Além disso, cada fonte possui uma quantidade limitada de letras, de acordo com a frequência de seu uso nas palavras. As letras “a” e “e”, por exemplo, compõem com uma quantidade proporcionalmente maior do que a das letras “u” e “v” nas fontes tipográficas.

Mesmo as quantidades maiores, porém, podem ser insuficientes para a composição de uma página de livro. Por isso, o tipógrafo precisa verificar as fontes para escolher a que seja adequada e que esteja disponível em sua oficina tipográfica para a composição de sua produção comercial. Não é incomum que os tipógrafos precisem refazer toda a composição quando descobrem que não existem todas as letras necessárias para finalizar o seu texto ou que não possuem uma letra específica naquela fonte, como um “ñ” ou, mais recentemente, um “@” em tipos de caixa. Pode acontecer, ainda, que eles precisem emendar uma composição com fontes misturadas.

Quantas vezes o impressor precisou “entrar” mais do que uma vez na impressora para que a composição fosse impressa por completo, devido à falta de letras na gaveta do cavalete tipográfico? Tal situação somente foi resolvida com a produção das matrizes de texto pela linotipo, no final do século XIX, ainda que sempre com resultados questionáveis de qualidade tipográfica.

Superar esses desafios e limitações exigiu dos artistas gráficos, designers, poetas visuais e artifices, como o seu Matias, as inovações nas estratégias de produção da tipografia figurada e plástica, com a invenção de sintaxes, marcas e materialidades,

as quais, depois, foram desenvolvidas em uma metodologia para as tipografias moderna e contemporânea.

Por isso, no capítulo “Álbum de referências”, foram selecionadas, para fins desta pesquisa-criação, somente as produções da tipografia figurada e plástica que poderiam ser tomadas como referência para os processos criativos e as estratégias de produção dos livros de artista impressos em tipografia.

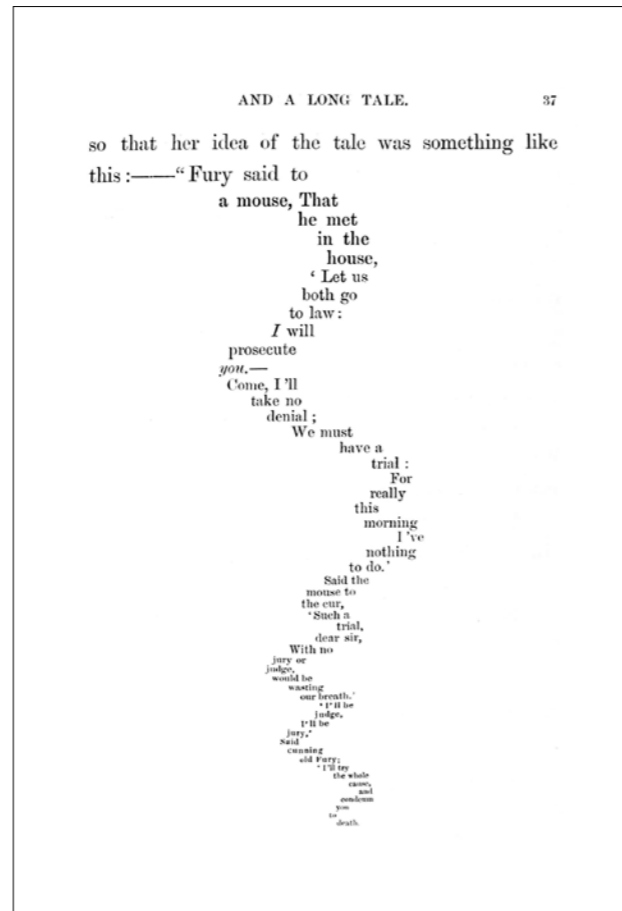
Os 20 projetos tipográficos de livros, revistas, álbuns, cartazes e impressos avulsos foram produzidos a partir da Revolução Industrial, processo que gerou uma mudança estética, social e econômica na produção tipográfica: “O século XIX foi um período inventivo e prolífico para novos projetos tipográficos, que iam do advento de novas categorias, como os tipos egípcios e sem serifas, à criação de estilos extravagantes e imaginativos” (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 175).

Antes do século XIX, a produção da tipografia comercial se voltava à comunicação feita pelos livros, jornais e impressos avulsos. A partir do desenvolvimento da comunicação de massa e de suas necessidades, da sociedade cada vez mais urbana e industrializada, houve uma rápida expansão da produção de outros impressos comerciais, como os anúncios e os cartazes: “maior escala, maior impacto visual e novos caracteres acessíveis e expressivos eram necessários, e a tipografia de livros, que lentamente evoluíra da caligrafia, não atendia a essas necessidades” (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 175-6).

A produção diversificada e expressiva de novos tipos de metal e madeira por meio do sistema simplificado, mais rápido e mais barato das fresas, aliada aos aperfeiçoamentos tecnológicos das impressoras, automatizadas e com área de impressão ampliada, trouxe, entre vários impressos comerciais, a experimentação tipográfica da poesia visual, feita pelas vanguardas históricas.

Philadelpho Menezes distingue as diversas tendências da poesia visual umas das outras. Elas são produzidas pelas formas em que o texto, a palavra ou a letra assumem no espaço da página:

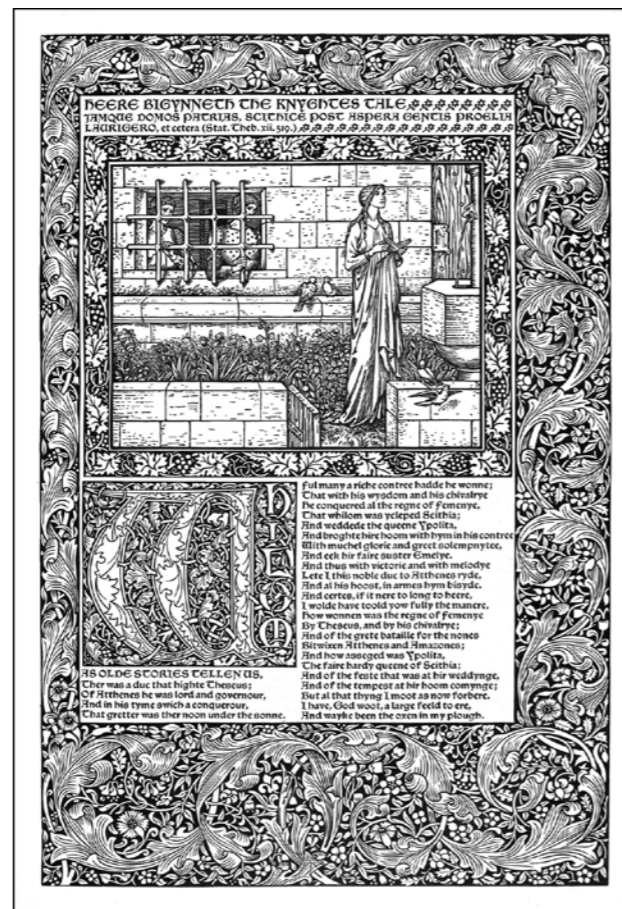
Este é um elemento central, do qual derivam todos os outros. A partir das formas do texto na página, surgem outras questões a serem observadas, tais como os modos com que as palavras passam a se relacionar de acordo com sua função no espaço, a forma das letras, a integração com elementos não verbais, como desenhos, números, gráficos, fotos (MENEZES, 1998, p. 64).



Naquele momento das vanguardas históricas, percebemos a convergência entre a literatura e as artes gráficas, quando poetas se tornam tipógrafos e impressores e artistas gráficos se tornam poetas, promovendo a desconstrução do modelo tradicional da matriz ortogonal da composição, que é justamente a necessidade de justificar as linhas e colunas nos sentidos horizontal e vertical.

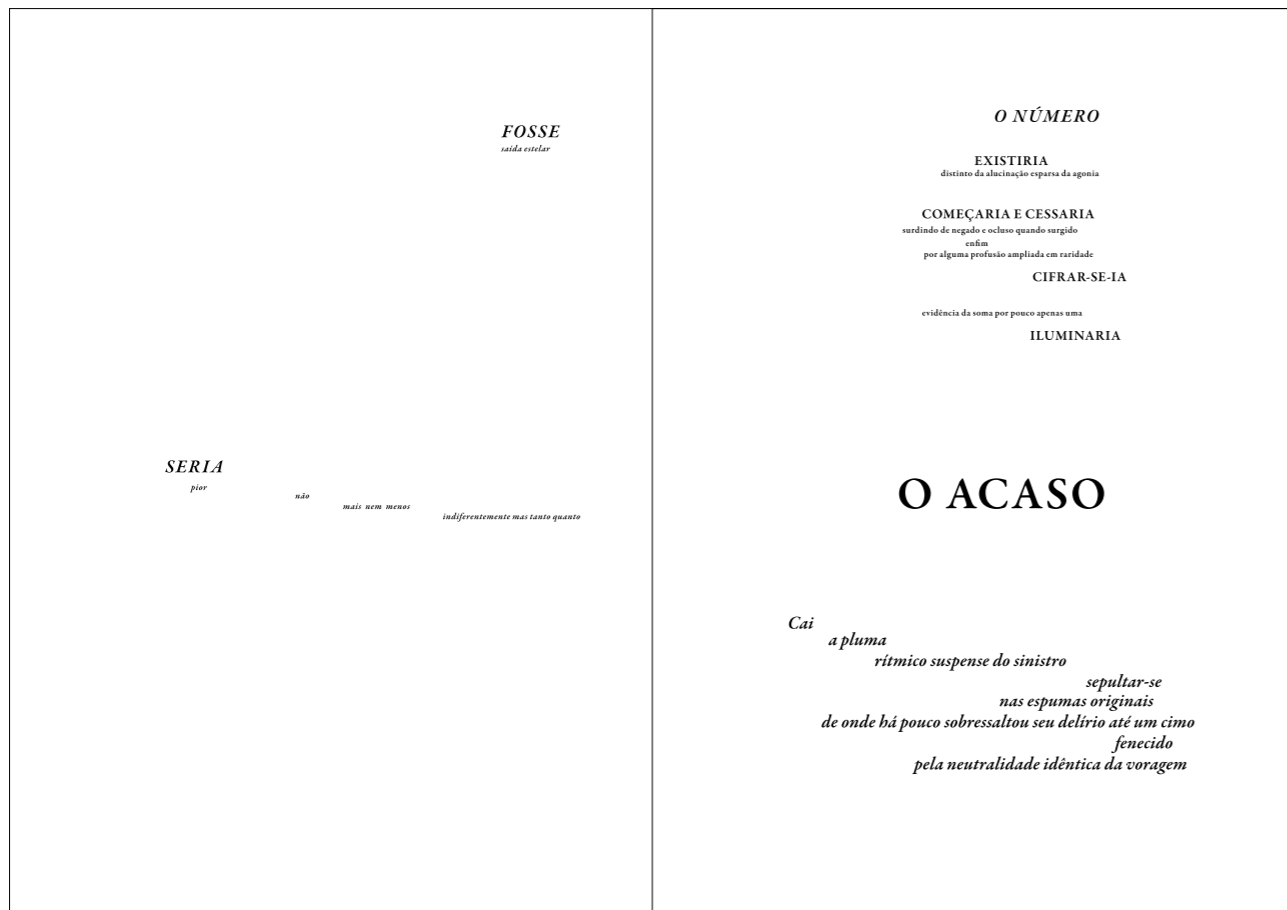
Podemos definir a matriz de composição e impressão como um determinado espaço ortogonal de medidas e proporções tipográficas, com os elementos da composição em uma altura tipográfica determinada. Essa matriz é utilizada de modo tradicional na tipografia clássica e de modo experimental na tipografia plástica, com eventuais estratégias alternativas e pouco ortodoxas de fixação da composição na rama, como o uso de gesso, fita dupla-face ou cola de contato. A tipografia figurada pode utilizar tanto a matriz ortogonal quanto a experimental na sua composição.

Lewis Carroll produz uma tipografia figurada em seu livro *Alice no País das Maravilhas* (1866), onde as palavras da composição desenham a figuração do tema narrado: “o recurso visual oferecido pela utilização dos espaços brancos é também encontrado nos chamados ‘poemas figurativos’, onde a representação gráfica do texto reproduz ou acompanha a forma do objeto por ele retratado” (ARAÚJO, 1986, p. 162), como nos caligramas. Em uma determinada página da fábula, são utilizados diferentes tamanhos de tipos e diferentes alinhamentos para a ilustração do rabo de um rato, que aparece a partir da última linha do parágrafo de texto, na parte superior da página, e que, depois, ocupa o centro e vai até a parte inferior da página, como se saísse de um buraco. Trata-se ainda, porém, de uma figura produzida pelos elementos da composição em um modelo tradicional da tipografia clássica.



O livro de artista *1ª paca*, de Gastão de Holanda e Cecília Jucá, analisado no capítulo “Caderno de anotações”, se utiliza da tipografia figurada em pelo menos duas páginas da narrativa tipográfica experimental sobre a cheia no Recife, no ano de 1970. Em uma das páginas, letras “o” borbulham uma frase de desespero; em outra, a palavra “água”, repetida, afunda outras palavras.

Durante a Revolução Industrial, a qualidade da produção tipográfica decaiu, até experimentar a revitalização feita pelo movimento Arts and Crafts, que surgiu na Inglaterra durante as últimas décadas do século XIX como reação social e



filosófica de um grupo de artistas e arquitetos ao processo de separação entre a arte e a sociedade causado pela Revolução. Entre os participantes do movimento, estava William Morris, que, com a sua editora Kelmscott Press, influenciou toda a produção das gráficas comerciais e particulares.

O projeto mais destacado da Kelmscott Press, de acordo com Meggs e Purvis (2009, p. 224), foi o livro *The Works of Geoffrey Chaucer* (1896), com 556 páginas em formato grande. Levou-se quatro anos para preparação e impressão de 87 ilustrações xilográficas de Burne-Jones, 14 filetes largos e 18 molduras de William Morris, além das mais de duzentas letras capitulares, que foram impressas em vermelho. "O livro se tornava uma forma de arte" (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 223).

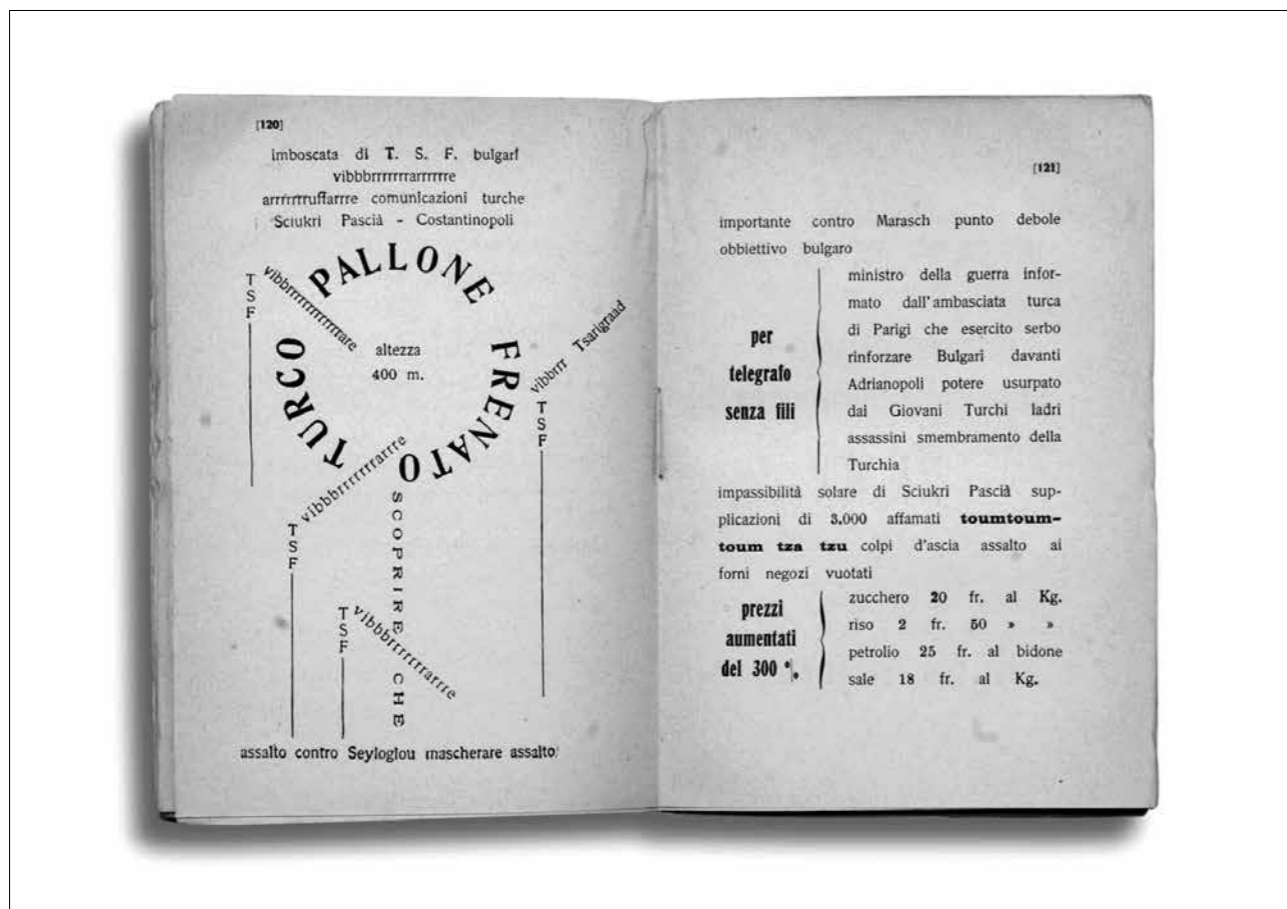
William Morris, com sua Kelmscott Press, tinha a ambição de resgatar a beleza dos incunábulo, buscando alcançar a mesma qualidade de impressão deles e usando os mesmos papéis neles usados, com xilogravuras, ornamentos e capitulares feitos por artistas e mestres de ofício. Com seus livros, marcou-se o começo do moderno renascimento da impressão:

Em primeiro lugar, fáceis ou difíceis de ler, [seus livros] constituem motivos de grande beleza e são obra de um artista decorador de gênio sem par. E, como tais, hão-de ser sempre apreciados por colecionadores e amadores de boa manufactura de livros aos quais se destinavam. Nunca mais se lhes voltaria a oferecer semelhante profusão de beleza, quer em ilustração, quer em decoração de livros.

Mas, em segundo lugar, o mestre da arte tipográfica de Kelmscott é venerado por sucessivas gerações, porque reintegrou os impressores nos princípios fundamentais da bela arte. Ensinou-lhes que, quando não se arranjassem tipos bons, o remédio não era lamentar-se estupidamente, mas persistir e fabricá-los. Demonstrou que se podia ainda fazer bom papel e que o trabalho de impressão cuidadosa não era arte perdida. Ensinou-lhes sobretudo que a paciência e os cuidados infinitos no planejamento do livro e as imensas preocupações na sua execução não são só possíveis, mas também proveitosas (MCMURTRIE, 1997, p. 480).

Dois dos livros analisados no capítulo "Caderno de anotações", o já citado *1ª paca* e *Aniki Bóbó*, foram produzidos por artistas gráficos d'O Gráfico Amador, que tinham como modelo a "melhor tradição editorial das private presses inglesas, da Kelmscott de William Morris à Gregynog das irmãs Gwendoline e Margaret Davies" (ARAÚJO, 2014, p. 5) e a "finalidade de editar, sob cuidadosa forma gráfica, textos literários cuja extensão não ultrapasse as limitações de uma oficina de amadores" (LIMA, 2014, p. 53).

Provavelmente todos os editores artesanais brasileiros, incluindo-se a Tipografia do Zé, têm William Morris e Aldus Manutius como referência de edição e tipografia.



GARRA.
1900-1913.
BILANCIO
PAROLE IN LIBERTÀ
17.000.000 italiani adulti rannocchiarli biffon-
chiare rassegnazione biUUUme viola - VINoso
grigio - NERO - lento morte di
tutti i bisogni spiritali animalità mangiavoti
EEEREEAcare colto bisettimANale BILANCI
d'urtare di muoversi amore (A-
VARO) dell' ImmoBILIA' (DE-
VARO) prigioniero = nessuna
fiducia in sé stesso cantofeeecerno
monoootono lentilissimo

PAURA
PRECORAGIATA + pigriata + errore del
nuovo e dell'azzardo + attaccamento pa-
nesicuro + miseria + pidocchiera + igno-
ranza x vigliaccheria + indolenza (riman-
dar tutto a domani anche il fiutare se pos-
sibile) retorica (ultima qualità) verbosità
amore per le scenografie sbandieramenti -
cortei - comizi - inaugurazioni - funerali
UMANTARISMO NES-
SUNA INTUIZIONE

GENERALI
DISPREZZARE
TUTTI professionisti depu-
senatori magistrati (LUCE
BIACOSA GIORNO) notai
medici avvocati ragionieri (2
rolle manubriate strada cosa-
glieria) levatrici funzionari
carabinieri preti mariti cost-
tori filosofi barbe eccellab-
d'oro panche serietà lotta
d'autoingermana (VECHIO
SOLE SCROTIVO OTTO-
RO SBADIGLIO) online

DISPREZZARE
TUTTI puttane pederasti
adulteri ruffiani giocatori
poeti assassini (NOTTE LU-
CELETRIZZATA) pittori
ladri scultori futuristi men-
dicanti (AUDACIA ROM-
PIROLISMO) ubriachi fab-
bri inventori teppisti (IN-
SONNIA) masturbatori cor-
ruttoridiminorenti

CARAT
Popolo italiano = sensibilità sbadida ver-
chia bandiera di società rurale di nutuo-see-
corso.

Arte moderna italiana = cacatina di mo-
sca su lavagna

Letteratura = monotona esaltazione di un
falso erotismo romantico peretoleoso mora-
lismo nauseante della verginitàborghese
orina fermentante mestruo dimenticato fra
le pieghe delle coscione (*carne 3ª qualità*) esal-
tazione di una femminilità puramente mammi-
fera (*specie italiana*)

Pittura = oleografie fatte a mano vignet-
tismo aneddotico sentimentale adasgrino clas-
sicismo peretoleoso + romanticismo peretoleoso
+ verismo peretoleoso

Scultura = bestemmie artistiche moraliz-
zate fogliedifico marmoree

Musica = Verdi Mascagni Puccini Leonca-
valloIarrea Boltostitichezza c'est TOUT

Architettura = bestiale schiavitù antichità
+ affarismo + camiliboltogoflaggine + bel-
tramaggine morettigactanaggine c. d. d.

ITALIA PASSATISTA = Italia sen-
zaocchi senza orecchie senza unghie 200 000 chiese
100 000 conventi accattonaggio traotanza demo-
craticosocialista 1000 000 di professorispeguitoi x
cretinismorimunerato 1000 000 di ciceroni =
vendita al minuto degli antenati
accademia della cruesa = fatuolenze annuali di
ruminanti verbofagi cervellimelma
pensieri-mutanoline

Tragico nascere di 1-3-5-9-11-20 FUturRII-
ISTI sbadigliaaaaare in nooooooi lunun-
ghiiiiiisimi anni

DESIDERIO di battARE al
giuoco d'azzardo dell'Impossibile (CAPTOMBULO
CATASTROFE SUICIDIOECHIDENEFREGA) la PRO-
PRIA VITA

Amicelparenti = paracarri prudenza taleche
sococianti

VIETATO

BISOGNO di lanciarsi in
velocità viasaaaaaa [ACCIDENTI] naaaa naaaaa
passodicorsa guadagnare tempo perduto hurr-
raaaaah volontà rossa d'azione aprirsi oIOIA
hurranaah far scoppiare caldaie dall'ambizione
scavare tutta tenacia esplorare tutte regioni
scosociate del GENIO iniziare INIZIARE INI-
ZIARE INIZIARE

estrarre dall' IO tutto l'ORO afferrare volante

del mondo tutti i motori stantuffi
in movimento hlp hip hip hurrerrraaaaah
cambiare scena Italia ferroce
krrrrrdeele accantarsi operosità (daro metodico
accidiotemprato)

Simultaneità di 1000 eliche perforanti ostinate-
negli spessori della sensibilità chilometri al
minuto secondo negli agli e misurati volumi
dell' istinto lanciare miliardi di onde luminose
e sonore (*trapani premii in azione*) nello spazio
molecolare dell'assoluto essere il rag-
no plettricista sbizzarrirsi nel creare infinite
forme geometriche sulle città moderne sghiii-
gnazzare tutti i colori delle nostre affiches in-
terne ubbriachi sbefeggiatori e stottitori di fi-
losofi idealisti lanciare scartiche di
elettroni sulla melodrammatica notte dell'arte
battere il record dell'Incom-
prendibile negli urti di un lirismo a 8000 at-
mosfere essere **REALTÀ** suoni ru-
mori odori pesi calore essere tutto
il grrrrriiiiido dei più feroci desideri intersociali
tutta la cipria sudori belletti delle
donne dinamiche pregne di profumi poliritmici
e di odori urtantissimi puntati vuo-
tri - tavolozze convexe illuminate da leccante
luoelettrica gioia complementare di trrrrrrrrrrre
i nostri ritmi pittorici futuristi

urrrrrrrrrraaaaah urrrrrrrrrraaaaah vicio-
- gragniti di folle eccitate train-
paraleleppidi GIALLI inguaiiiiiiare rooooo-
taie volontà di Edison

lettere numeri rossi verdi neri volumi piani pla-
stici in velocità tubi lettere fosforescenti tango
di luci riflessi oggetti cose danzare danzare pe-
derasicamente

PER
divertire
SUI **PITTORI POETI**
FUTURISTI hurrerrraaaaahhh 23 000 8000
distretti hlp hip hllip urrrrrraaaaahhh vit-
toria quotidiana di artiglieripensieri
hurrerrrrrrraaaaahhh penetrante gioioso
leggiere duraturo **NOI** siamo la **PRIMA**
COSTELLAZIONE per nuovi più acuti astronomi
(lirismo di vita pensieri + azioni nostre propo-
garsi ondate concentriche ECHI ECHI ECHI ...
(Parigi) ... non sono ECHI (Berlino)
ECHI (Tokio) **ECHI** (New
York) echi echi echi echi echi (Vladivostok)
echi (Murzuk) echi (Wa-fan-ku)

GARRA.

Por exemplo, Cleber Teixeira, editor da Noa Noa, acredita que desde criança queria ser escritor e fazedor de livros: “sempre pensei em montar uma pequena gráfica para fazer livros manuais, como o tipógrafo Aldus Manutius do século XV, e com isso preservar a tipografia” (TEIXEIRA *apud* CRENI, 2013, p. 127).

Ainda no final do século XIX, Stéphane Mallarmé publicou seu poema “Um lance de dados” (1897), composto por setecentas palavras em vinte páginas de tipos romano, itálico, negrito e versal. Em vez de palavras alinhadas de modo tradicional, o poema compunha seus versos com palavras em posições inesperadas na página para expressar sensações e relações entre seus temas:

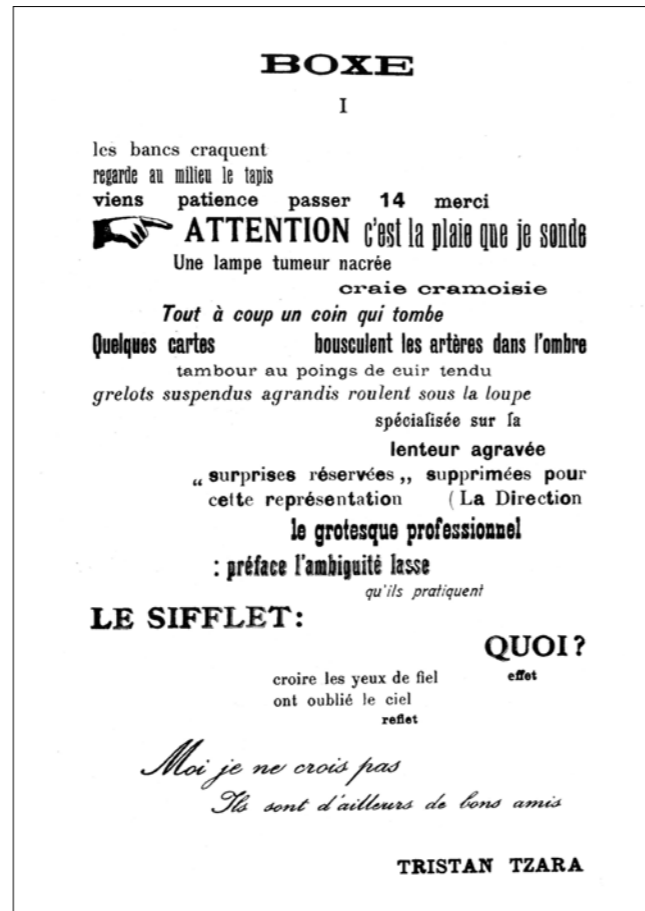
FOSSE / O NÚMERO / saída estelar / EXISTIRIA / distinto da alucinação esparsa da agonia / COMEÇARIA E CESSARIA / surdindo de negado e ocluso quando surgido / enfim / por alguma profusão ampliada em raridade / CIFRAR-SE-IA / evidência da soma por pouco apenas uma / ILUMINARIA / SERIA / pior / não / mais nem menos / indiferentemente mas tanto quanto / O ACASO / Cai / a pluma / ritmico suspense do sinistro / sepultar-se / nas espumas originais / de onde há pouco sobressaltou seu delírio até um cimo / fenecido / pela neutralidade idêntica da voragem (MALLARMÉ, 2017, p. 36).

No prefácio do seu livro, Mallarmé recomenda que o leitor não fique perturbado com o espaçamento das palavras:

Os ‘brancos’, com efeito, assumem importância, chocam de início; a versificação os exigiu, como silêncio ao redor [...]. O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou se recolhe, aceitando a sucessão de outras e, como não se trata, assim como sempre, de traços sonoros regulares ou versos – antes, de subdivisões prismáticas da Ideia (MALLARMÉ, 2017, p. 87).

Ele destaca que essa estratégia literária, que distancia os grupos de palavras ou as palavras entre si, “parece acelerar [e] por vezes retardar o movimento” (MALLARMÉ, 2017, p. 87) da leitura simultânea da página. Mallarmé ainda esclarece que a diferença dos caracteres tipográficos destaca o motivo preponderante dos secundários e adjacentes junto com o seu posicionamento no espaço. O poeta ainda indica que o poema é um esboço, um “estado”, como uma gravura, e “que não rompe em todos os pontos com a tradição”, mas que é uma tentativa e “faz parte, com imprevistos, de investigações particulares e caras a nosso tempo, o verso livre e o poema em prosa”, com influências da música “ouvida em concerto; na qual encontram-se vários meios que [...] parecem pertencer às Letras” (MALLARMÉ, 2017, p. 88).

KARAWANE
jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bossô fataka
ü üü ü
schampa wulla wussa ólobo
hej tatta gôrem
eschige zumbada
wulubu ssubudu uluw ssubudu
tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf



Mallarmé inventou com “Um lance de dados” a tipografia como partitura musical polifônica, com seus ritmos de leitura e silêncio. Ele ainda inventou o espaço gráfico na tipografia moderna, com seus vazios e brancos. Angelo Garcia considera que, com a diferenciação tipográfica como elemento do poema “Um lance de dados”, Mallarmé

atinge uma outra realidade além da página: a realidade do livro como objeto, sobretudo como objeto manuseável. A partir daí, no quase inexorável curso da funcionalidade do livro, começaram a surgir desvios que o levam a deixar de ser apenas um suporte de significantes, para se converter no próprio significante (GARCIA, 2013, p. 56).

O livro de Mallarmé, *Um lance de dados*, foi uma das referências utilizadas para a produção do livro de artista *A ave Wladimir Dias-Pino*, com uma estratégia de espacialização dos caracteres do texto em uma partitura musical e polifônica que permite leituras simultâneas. O sentido do texto somente pode ser entendido pela leitura da sequencialidade das páginas.

Em 1909, Filippo Marinetti publicou o seu “Manifesto do futurismo”, em que expressava entusiasmo pela máquina, pela velocidade, pela guerra e pela vida moderna:

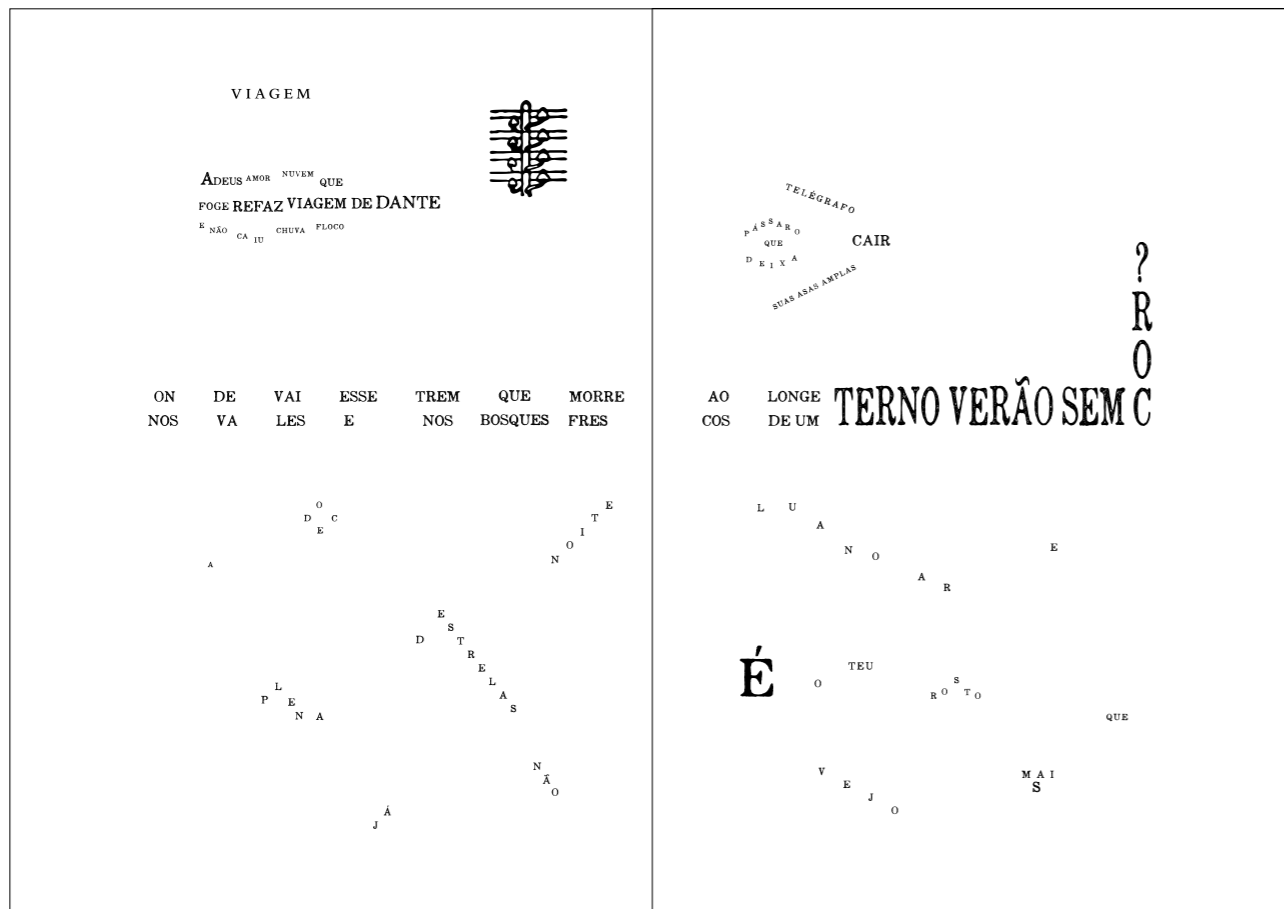
A revolução na poesia futurista caminhou por regras, expressas em manifestos, que ditavam as novas formas do texto. Começou suas transformações abolindo a rima dos versos. Depois passou para o que denominaram *parole in libertà* (palavras em liberdade).

Em outras palavras, a livre associação das palavras rompia os limites do próprio verso enquanto unidade métrica do poema. Mas foi na última forma de poesia futurista que se iniciou a poesia visual do século XX: “as *tavole parolibere*, ou seja, ‘quadros de palavras livres’, em que se exercita a ideia de simultaneidade de palavras, informando coisas diversas ao mesmo tempo” (MENEZES, 1998, p. 23).

Marinetti e seus seguidores produziram uma poesia explosiva e emocionalmente carregada, que desafiava a sintaxe tipográfica e a correção das gramáticas:

Os poetas futuristas acreditavam que o uso de diferentes tamanhos, pesos e estilos de tipos lhes permitia fundir a pintura e poesia, porque a beleza intrínseca das letras, manipuladas criativamente, transformava a página impressa em um trabalho de arte visual (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 319).

A tipografia plástica de Marinetti e Carrà utilizavam, na maioria das vezes, uma





composição dinâmica, não linear, com diversas famílias de tipos em um mesmo poema, numa espécie de colagem tipográfica. Em *Zang Tumb Tumb* (1914) e em *Balance* (1914), a composição tipográfica se aproxima de uma paisagem figurativa, mas, simultaneamente, de uma paisagem sonora ou sensorial.

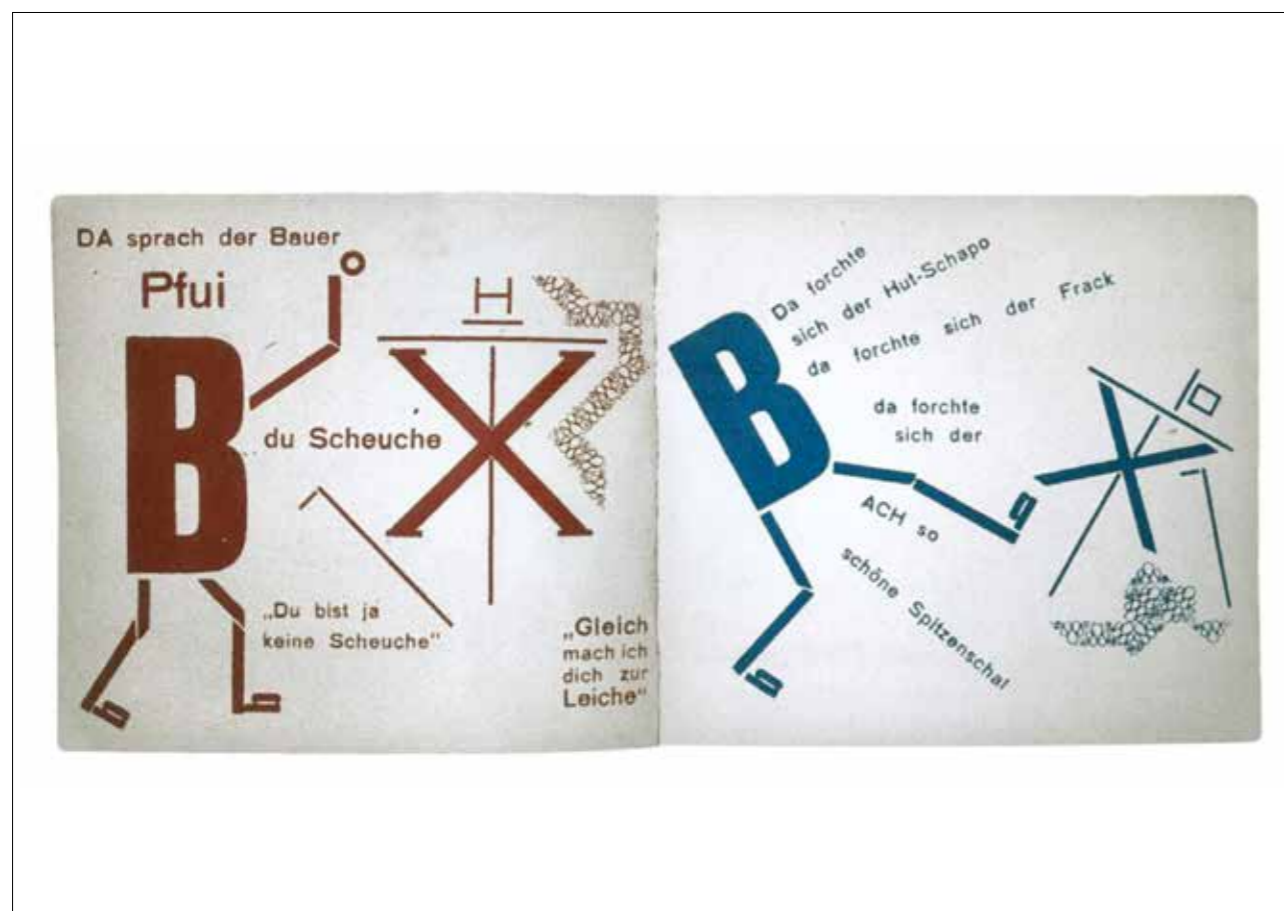
Os poemas sonoros dadaístas de Hugo Ball, como "Karawane" (1917), são produzidos por uma estratégia de ações casuais e decisões planejadas: "os dadaístas ajudaram a despir o design tipográfico de seus preceitos tradicionais. Além disso, o movimento levou adiante o conceito cubista de letras como formas visuais, e não apenas símbolos fonéticos" (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 335).

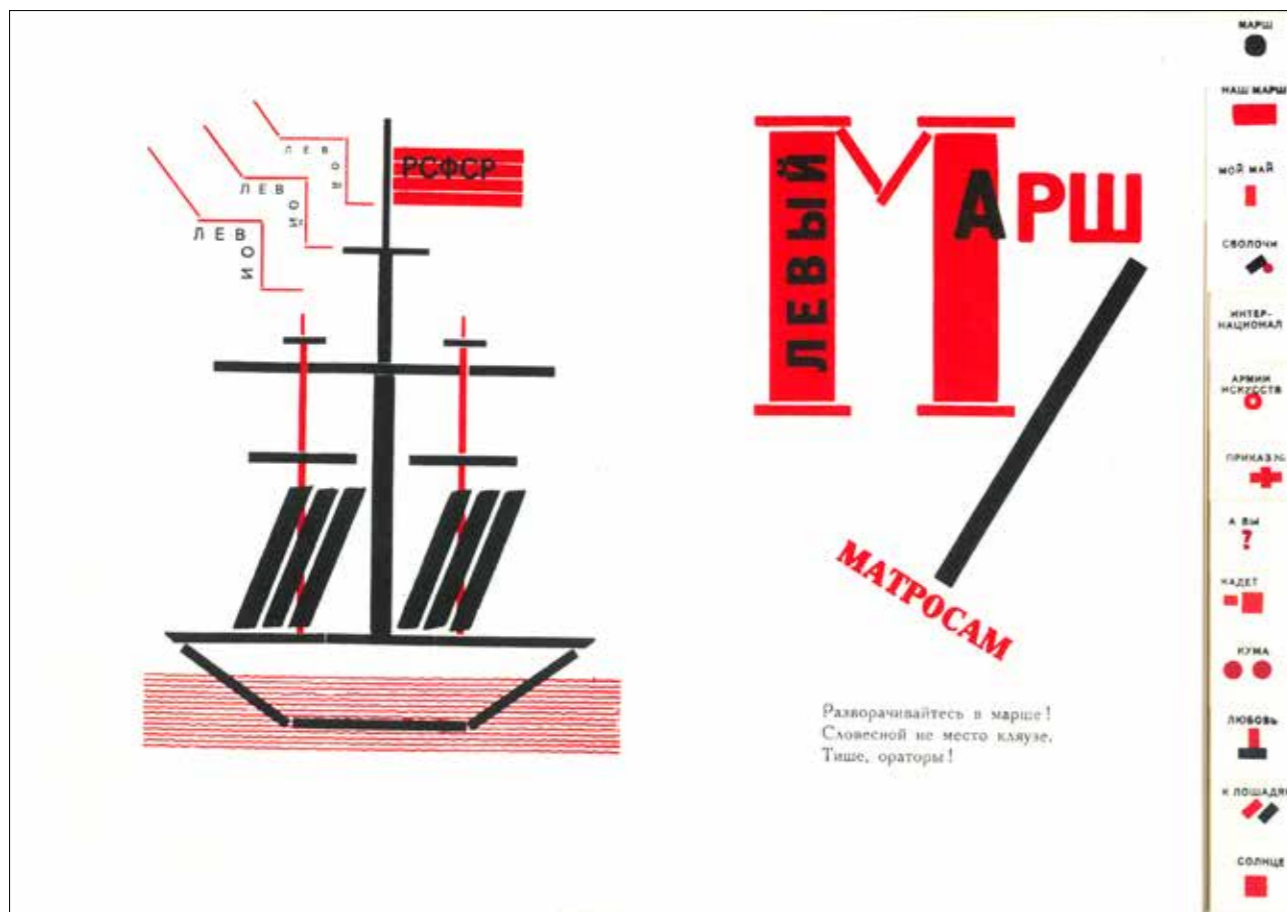
O movimento literário Dadá começou no Cabaret Voltaire, em Zurique, com seus poetas e artistas gráficos produzindo poesia sonora, nonsense ou aleatória a partir de uma sintaxe desconstruída de letras, sílabas, palavras e frases com tipos de metal, madeira e clichês, como no poema "Boxe" (1918), de Tristan Tzara, e em *Der Dada No. 1* (1919), de Raoul Hausmann.

Nenhum dos quatro livros de artista analisados no capítulo "Caderno de anotações" utilizaram estratégias do futurismo ou do dadaísmo na composição tipográfica, com misturas de fontes de metal ou madeira, nem mesmo *A Ave* ou *A ave Wladimir Dias-Pino*, que usam, respectivamente, duas e três fontes no seu projeto tipográfico. Essas estratégias, porém, continuam sendo muito utilizadas na tipografia contemporânea, principalmente nas técnicas de impressão, quando o artista gráfico se utiliza das atividades (às vezes, aleatórias) de deslocamentos, repetições, espelhamento e rotação nas entradas das matrizes de impressão, como em três páginas do livro de artista *1ª paca*.

Kurt Schwitters, Theo van Doesburg e Kate Steinitz produziram um livro de narrativa tipográfica com o título *O espantalho* (1922), onde os elementos da composição eram figurados como personagens de uma história fabulosa de conflito entre o "B" contra o "X".

Para essa figuração foram utilizados tipos de madeira e de metal, fios e ornamentos na produção das personagens e cenografias em um teatro do absurdo tipográfico, impresso nas cores vermelha e azul, com seus diálogos de textos impressos em diversos sentidos e posições da página, ampliando a sua teatralidade e dramaticidade.





O caligrama “Viagem” (1918), de Guillaume Apollinaire, apresenta a composição figurativa de um trem em uma paisagem composta de nuvem, pássaro, fumaça, estrelas, lua e torre de transmissão telegráfica. Álvaro Faleiros, em seu estudo para a tradução do caligrama, identifica que o tamanho dos tipos é importante para a sintaxe do texto e que a própria forma do caractere tipográfico pode simbolizar a lua e as estrelas: “Viagem’ ocupa duas páginas; disposição responsável pela horizontalidade característica do poema, sobretudo pela presença, aproximadamente no meio das duas, do texto-imagem de um trem que morre ao longe” (FALEIROS, 2019, p. 35).

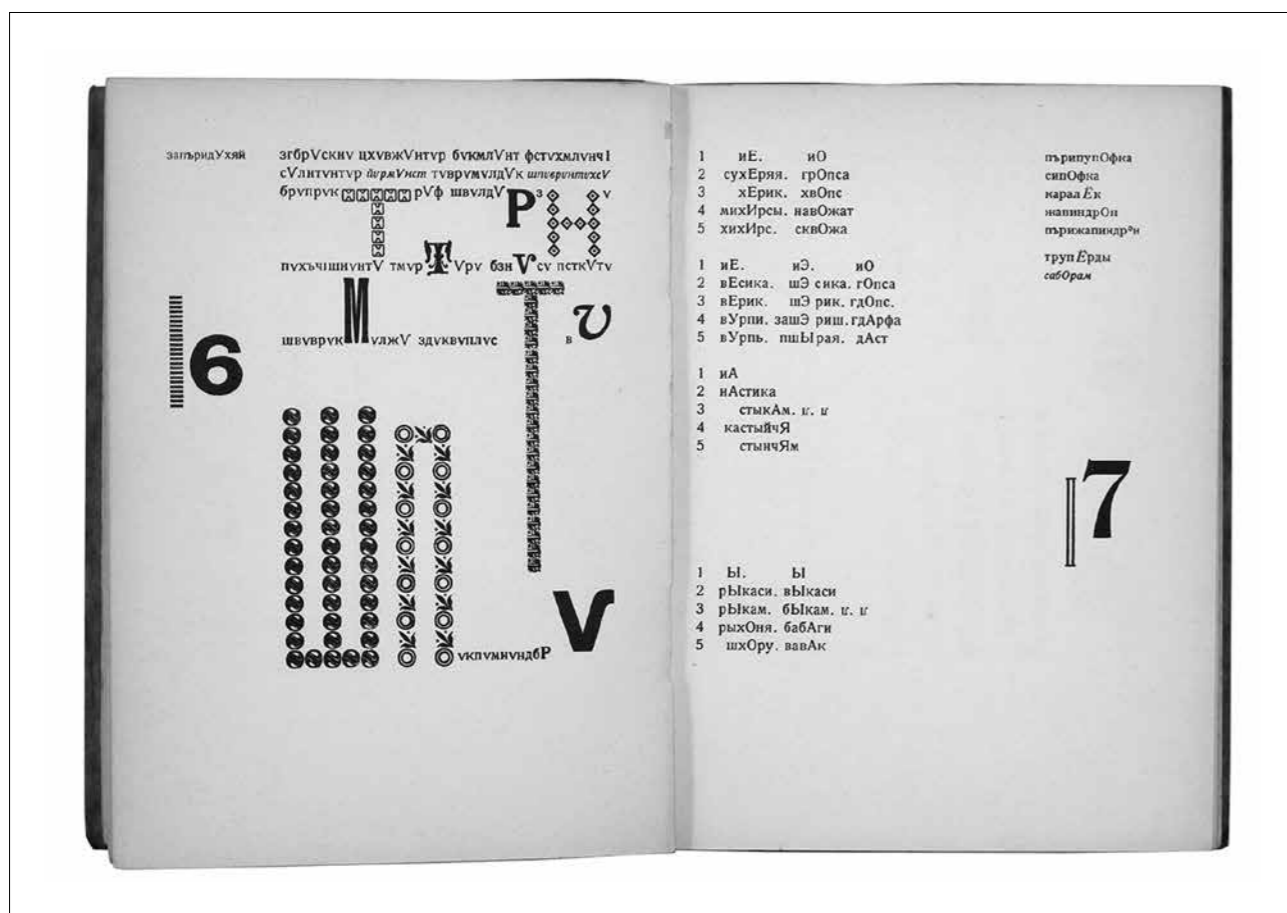
A leitura da composição de página dupla começa pelo próprio título, “Viagem”, no centro superior da página da esquerda, e continua de forma quase linear pela nuvem e pelos vagões que terminam na página da direita com a frase “terno verão sem cor?”, com a interrogação sendo o início da fumaça que sai pela chaminé do trem.

Uma análise dos caracteres revela que, no texto-imagem da nuvem, há três tamanhos distintos: o menor está nos dois versos que contornam o verso central, no qual se lê com destaque, devido à utilização de outra fonte maior para o nome do poeta: “refais le voyage de Dante (“refaz a viagem de Dante”). O pássaro, por sua vez, é composto, salvo a frase em destaque, com caracteres semelhantes aos da nuvem. Um destaque sutil é dado à palavra “TOMBER” (“cair”), que remete à ideia da descida aos infernos. Um certo isolamento desse elemento no espaço acentua a sensação de voo que o pássaro carrega, compondo a paisagem do céu (FALEIROS, 2019, p. 36-7).

A diferença de tamanho dos tipos cria um efeito de perspectiva da composição, com o trem viajando pela página dupla, e o céu, com todas as suas figuras, podendo ser lido de forma simultânea e em movimento.

A experimentação na tipografia caracterizava as produções do construtivismo russo, com evidentes influências do cubismo, do futurismo e do dadaísmo, mas para a composição de um leiaute mais estruturado e geométrico. Outra característica do design de livros da vanguarda russa era o uso de “papel grosseiro, métodos de produção artesanal e acréscimos manuais [que] expressavam a pobreza da sociedade camponesa, bem como os recursos escassos dos artistas e escritores” (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 373).

No livro de poemas de Vladimir Maiakóvski *Para ler em voz alta* (1923), El Lissitzki trabalhou com diversos elementos de composição – tipos, fios, símbolos e ornamentos – na figuração do texto composto por um tipógrafo alemão que não





entendia nada de russo. O índice com abas recortadas na sua lateral direita indexa todos os poemas do livro. A página dupla de abertura de cada poema segue uma estratégia de produção da tipografia plástica: valorização do espaço negativo, contraste entre os elementos da composição, técnicas experimentais de impressão e uso expressivo de cores na narrativa gráfica.

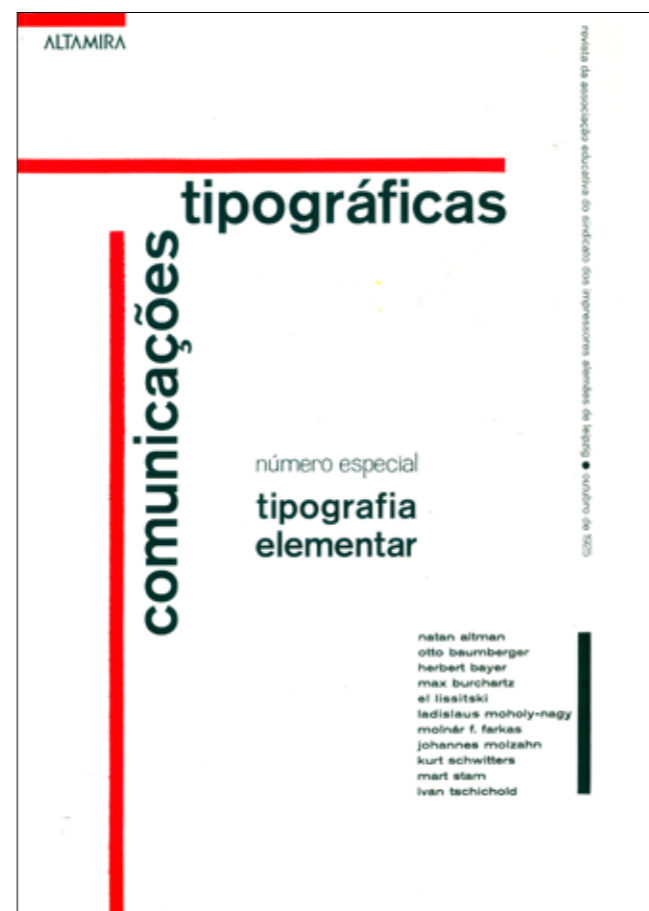
Os artistas gráficos e poetas visuais construtivistas reduziram o seu repertório visual ao uso das cores primárias (vermelho, amarelo e azul) e das cores neutras, como o preto, o cinza e o branco. Eles ainda faziam uso de fios e elementos geométricos no leiaute das suas páginas.

No tema “tinta” do “Manual prático para a tipografia” são apresentadas as cores consideradas clássicas ou tradicionais da tipografia, as quais eram vendidas e utilizadas puras nas oficinas tipográficas para a produção comercial. Evidente que essas tintas eram também misturadas para a obtenção das cores complementares ou misturadas ao branco transparente ou opaco para as suas tonalidades intermediárias. Existe, no entanto, uma espécie de memória cromática da tipografia com o amplo uso da cor preta (que sugeriu a expressão “arte negra” para defini-la) e com seu contraste com a cor vermelha principalmente, mas também com a cor amarela e até mesmo com a cor sépia nos projetos tipográficos.

As tintas tipográficas têm características especiais, adequadas a essa técnica e às impressoras tipográficas. Em uma impressora platina, por exemplo, a impressão é produzida sobre toda a superfície da folha e retirada em um só movimento, diferentemente da impressora cilíndrica, onde a folha vai rolando e passando pela matriz de tal maneira que a impressão é produzida somente em uma pequena superfície da composição por vez. Por essa razão, as tintas para as platinas precisam ser mais viscosas do que para as cilíndricas, que precisam ser mais fluidas.

O livro de artista *Elementos da semiótica*, de Falves Silva, analisado no capítulo “Caderno de anotações”, contém diversas das características do construtivismo russo, como o uso de elementos geométricos da composição, a exemplo dos fios e *azurées*, que foram impressos em cores primárias e em sequências abstratas. Esse livro de artista ainda apresenta a estratégia de uso de papéis grosseiros, para uma leitura sensorial, indexada pelos textos-legenda.

Em sua análise sobre a produção tipográfica das vanguardas históricas, Norberto Gaudêncio Junior diferencia Zdanevich de Marinetti, considerando que o primeiro





“diagramava seus poemas como um *designer* que conhece profundamente a técnica tipográfica, extraindo dela todo o seu potencial” e o segundo era “experimentador com pouco conhecimento de tipografia” e “vislumbrou com excessos a diversidade da caixa tipográfica, empilhando tipos e quebrando palavras” (GAUDÊNCIO JUNIOR, 2004, p. 64).

Como grande conhecedor do potencial gráfico dos tipos, Zdanevich soube exatamente como lidar com suas particularidades:

Primeiro entendeu que a sintaxe tipográfica possuía características que diferiam da escrita e, conseqüentemente, da fala. Ciente dessas qualidades, utilizou todos os recursos visuais da tipografia para proclamar sua independência do referente fonético. Em seus poemas, a massa verbal de uma palavra era tratada de forma independente, pois ele entendia o verso como uma orquestração visual resultante da deformação e demolição de seu significado linguístico. Daí o conceito formalista de fraktura: atomizar a palavra, sem respeitar regras, prefixos, sufixos – separar oral e escrito, dando ênfase aos fonemas (geralmente grafados em negrito), tornando os versos quase impossíveis de serem soletrados (GAUDÊNCIO JUNIOR, 2004. p. 64).

A composição do livro *Le-Dantyu as a Beacon*, de Zdanevich, mistura tamanhos e estilos de letras e ornamentos em um leiaute com contraste de escalas, para uma leitura simultânea dos elementos da composição e da poesia visual.

Hendrik N. Werkman é reconhecido pela sua experimentação com tipos, tintas e rolos de tinta para uma expressão puramente artística: “iniciando as atividades já em 1923, passou a usar tipos, fios, tinta de impressão, rolinhos de tintagem e uma pequena prensa para produzir *monoprints*, que ele chamou de *druksels* (gravuras)” (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 429).

O designer utilizava o próprio prelo como o espaço da composição com tipos de madeira, blocos de xilogravura e até partes de uma antiga fechadura, como na capa de *The Next Call 5* (1924). Werkman usava uma metodologia experimental lúdica, mas, como também tinha extensa prática e grande técnica de impressão, conseguia texturas e qualidades inusitadas com as matrizes alternativas em composições plásticas:

Às vezes, você tem que pressionar com força, e às vezes, muito de leve, por vezes, metade do bloco é fortemente entintada, e a outra metade nem tanto. Além disso, imprimindo a primeira camada de tinta sobre outra folha de papel, você obtém uma tonalidade mais pálida, que é utilizada para a versão definitiva... Às vezes uma única impressão passa sob a prensa cinquenta vezes (PURVIS, 2004 *apud* CURY, 2017, p. 25).



"Yunnan" [1962]
Hansjörg Mayer

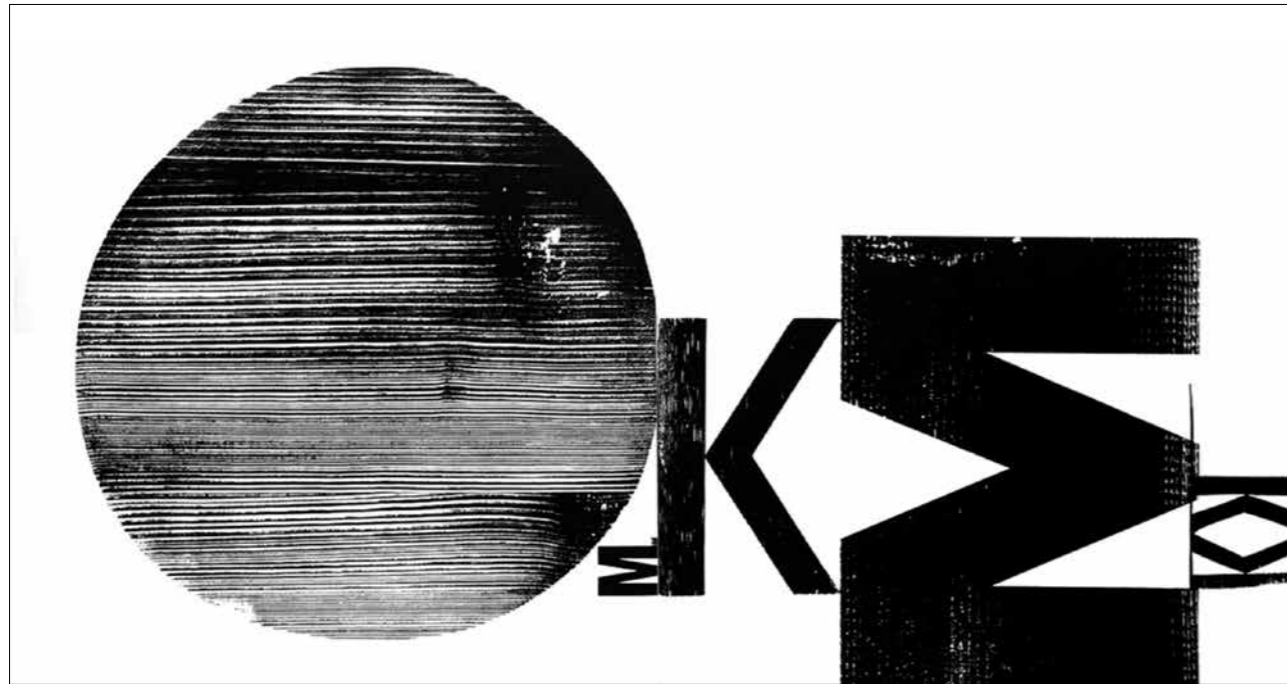
Werkman ainda esclarecia qual era a diferença entre ele e os outros designers: “eles são designers que não trabalham diretamente com a prensa e deixam a produção para os outros, enquanto eu trabalho produzindo design durante o curso da impressão” (PURVIS, 2004 *apud* CURY, 2017, p. 23-5).

Se uma matriz da tipografia clássica é produzida em um determinado espaço ortogonal de medidas e proporções tipográficas com os elementos da composição em uma determinada altura tipográfica, como já foi descrito neste capítulo, as matrizes alternativas são produzidas por elementos diversos, desde que tenham a referida altura tipográfica, não ultrapassem os limites do formato de impressão e não estraguem a roleria nem a impressora tipográfica. Numa provocação que muitas vezes faz com os permanentes aprendizes que participam da produção da Tipografia Matias, o Seu Matias diz que seria possível imprimir um fusca se ele conseguisse achatar o carro até a altura tipográfica e colocá-lo num formato que fosse possível fazer entrar na sua impressora! Esse exagero nunca se realizaria, devido ao enorme cuidado que o Seu Matias tem com todas as suas máquinas e equipamentos em sua oficina tipográfica. Eles até mesmo fazem aniversário, com direito a brindes e comemorações festivas...

Werkman se tornou uma das maiores referências para a Tipografia do Zé pelo uso das matrizes alternativas, pelo uso de técnicas de composição e impressão da tipografia plástica, como os elementos da composição sobrepostos, compostos e coincidentes, e pela produção de suas monotípias, que inauguram uma estratégia de tiragem única no mercado gráfico, estratégia que será utilizada e ampliada por outros artistas gráficos.

O designer e artista gráfico Jan Tschichold conseguiu mostrar como o movimento da arte moderna podia se relacionar com o design gráfico ao sintetizar, com a sua experiência prática da tipografia, o que seria considerado a nova tipografia ou tipografia elementar: “a essência da nova abordagem era a clareza, não simplesmente a beleza; seu objetivo era desenvolver a forma a partir das funções do texto” (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 417).

No manifesto “Tipografia elementar” (1925), Tschichold demonstrava que os tipos modernos deviam ser elementares na sua forma, sem ornamentos ou serifas, mas de variados pesos (como leve, médio, negrito, extranegrito, itálico) e proporções (como estreito, normal, expandido). Ele demonstrava também que essa grande



amplitude de valores e texturas na escala do preto e do branco possibilitava a composição plástica, buscada pelo design moderno.

Em seus projetos, de leiaute assimétrico, frequentemente utilizava fios verticais, diagonais ou molduras na composição e na ênfase dos conteúdos. A utilização do espaço negativo, com seus brancos ou vazios, também era considerada elemento estruturante importante na composição dos projetos tipográficos.

Tschichold (2007, p. 198) considerava que a “configuração tipográfica elementar é a criação de uma relação lógica e óptica entre as letras, palavras e partes de frases dadas pela tarefa”. Além disso, o artista gráfico afirmava que

a organização externa é a formação de contrastes extremos (simultaneidade) utilizando formas, retas e diferentes tamanhos (que tenham fundamento no valor de seus conteúdos) e a criação da relação entre as formas positivas (cor) e as formas negativas (branco) do papel não impresso (TSCHICHOLD, 2007, p. 198).

A composição assimétrica continua sendo uma das estratégias de leiaute mais utilizada na tipografia moderna e contemporânea. O livro de artista *Aniki Bóbó* apresenta uma narrativa de contraste entre a simetria da composição dos textos e a assimetria das gravuras com clichê de barbante. Esse contraste, na sequência das páginas, do ritmo regular dos tipos de metal em preto com o ritmo irregular das linhas e planos em cores destaca a concepção (e o conflito) original da escrita por um artista gráfico, Aloisio Magalhães, e um poeta, João Cabral de Melo Neto, com duas narrativas nem sempre coincidentes.

O artista Fortunato Depero publicou o seu álbum *Depero futurista* (1927), considerado por Meggs e Purvis (2009, p. 324) um precursor do livro de artista. Encadernado com parafusos cromados, o álbum era uma compilação de suas experiências tipográficas, anúncios, projetos de tapeçaria e outros projetos autorais. Cada página do álbum mostra uma estratégia de experimentação tipográfica com as técnicas de composição e impressão, como a sobreposição dos tipos e das cores.

O álbum *Depero futurista* é, talvez, a referência mais próxima do livro de artista *1ª paca*, que foi composto e impresso de modo experimental, com pequenas diferenças entre seus exemplares, sendo cada página um exercício de composição e impressão dos artistas gráficos Gastão de Holanda e Cecília Jucá.



Vários dos artistas gráficos e designers modernos foram influenciados pelas vanguardas históricas e pela tipografia elementar de Tschichold, tais como o designer Piet Zwart, que produziu seus projetos tipográficos entre as linguagens dadaísta e construtivista.

Zwart tinha como estratégia de produção uma metodologia experimental de manipular ludicamente os elementos da composição, as palavras, os fios e os símbolos, em escalas e leiautes inesperados:

Rejeitando a monotonia da tipografia convencional, Zwart criou leiautes dinâmicos e chamativos. Ele quebrou a tradição assumindo um novo olhar sobre os materiais de que são feitos os projetos gráficos. Sem instrução formal em tipografia ou impressão, não era inibido por regras e métodos da prática profissional tradicional (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 426).

Mesmo não tendo uma formação na tipografia clássica, Zwart utilizava em seus projetos tipográficos cores tradicionais da tipografia, como preto, vermelho, azul e amarelo. É exemplo o impresso *Trio* (1929), com suas formas geométricas simples, concebidas no espaço como um “campo de tensão” animado por composição rítmica e contrastes de tamanho e peso.

Essa tipografia plástica e minimalista de Zwart, com seu uso de formas geométricas simples mas lúdicas na constituição de espaços rítmicos, é encontrada no livro de artista *Caderno de passagem*, do artista gráfico Mário Azevedo, também analisado no capítulo “Caderno de anotações”.

O designer Willem Sandberg produziu parte de sua obra na clandestinidade, durante a Segunda Guerra Mundial. Seus projetos tipográficos foram reunidos no livro *Experimenta typographica* (1955) e expandem o sentido da tipografia tradicional na composição da forma e do espaço, com leiautes assimétricos de grande contraste entre os elementos e uso das cores tradicionais da tipografia:

Suas composições de texto muitas vezes não usavam nenhum alinhamento e fragmentos de frases eram livremente organizados na página, com tipos ultranegrito ou manuscrito delicado introduzidos para realce ou ênfase. Ele rejeitava a simetria e gostava de cores primárias claras e contrastes fortes, bem como matizes moderados e justaposições sutis (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 430).

O artista gráfico e editor Hansjörg Mayer tem uma grande experiência em tipografia, na produção de poesia concreta, tipografia experimental e monotípias

com diversas estratégias de impressão em ações de deslocamento, repetição, espelhamento e rotação da matriz.

A tipografia plástica de Mayer se apropria dos acasos e imprevistos dessas técnicas de impressão, como em *Yunnan* (1962), onde as monotípias são impressas da mesma maneira como se retira o excesso de tinta dos rolos entintadores das impressoras tipográficas de platina: com um gesto técnico do impressor, puxando o papel entre os rolos da impressora em velocidade, um movimento de grande complexidade e risco de execução. Cada papel utilizado para essa “limpeza” será um impresso único, devido ao gesto técnico do impressor, à velocidade dos rolinhos, à quantidade de tinta nos rolinhos e à viscosidade da tinta, bem como ao tamanho, textura e gramatura do papel.

A tipografia plástica e experimental de Mayer exige um conhecimento teórico e prático muito seguro das técnicas de composição e impressão; exige um conhecimento muito íntimo do prelo ou impressora tipográfica para o seu perfeito ajuste com a almofada; e exige, ainda, um grande acervo de elementos de composição, tintas e papéis para a improvisação.

Provavelmente, o papel é, dos temas do “Manual prático para a tipografia”, um dos menos identificados e valorizados na linguagem do projeto tipográfico. Os papéis possuem características muito singulares, devido à diversidade e à quantidade de fibras, cargas minerais, colas e pigmentos utilizados na sua fabricação, elementos que definem a materialidade das suas texturas, gramaturas e cores. Por isso, eles são utilizados no projeto tipográfico como uma das mais importantes estratégias conceituais e expressivas da sua linguagem. Muitas das marcas tipográficas que foram identificadas pela “Gramática visual para a tipografia” no capítulo “Caderno de anotações” e que diferenciam a técnica tipográfica de outras técnicas de impressão somente são perceptíveis por meio das características do papel escolhido para o projeto tipográfico.

Os aspectos táteis e plásticos da linguagem tipográfica são produzidos justamente pelas relações entre o papel, a tinta e as técnicas de impressão. A cor do papel também interfere na percepção da impressão e de seus contrastes simultâneos entre a tinta e o papel.

Pensar na sintaxe e na linguagem da tipografia para esta pesquisa-criação é

sempre identificar a relação triangular entre o conceito, os elementos tipográficos e as técnicas de impressão da tipografia definida por Wolfgang Weingart, que teve um papel fundamental no ensino e na prática da tipografia moderna com uma abordagem experimental na tipografia racional suíça:

Resgatando-a [a tipografia racional suíça] do que descreve como o “limiar da estagnação”. [...] Associando de maneira radical o espacejamento, a inclinação, o peso, o tamanho e a repetição a um acentuado conhecimento prático das técnicas de impressão, ele desmontou a metodologia racional de seus professores. Desse radicalismo surgiu um movimento de design apropriado à época pós-moderna em constante mudança (ARMSTRONG, 2015, p. 93-4).

Poynor considera Weingart uma figura fundamental na tipografia que depois veio a ser chamada de “contemporânea”:

Usando tipos metálicos e impressão tipográfica, [Weingart] começou a investigar relações básicas, como tamanho, peso, inclinação e os limites da legibilidade. Estava fascinado pelos efeitos do espacejamento e esticava palavras e linhas até que o texto chegasse próximo do ininteligível (POYNOR, 2010, p. 20).

Weingart considerava que somente a palavra impressa é realidade, não aquela esboçada no leiaute: “somente com a palavra composta e impressa você pode perceber seu comprimento real, sua relação com outras palavras e com todo o texto, bem como seu espaço predesignado” (WEINGART, 2004, p. 39).

Em sua tipografia plástica, em experimentação tipográfica com a letra “M” (1968), podemos analisar sua sintaxe na composição assimétrica com matrizes alternativas, tipos de madeira e de metal, espaço negativo, texturas grosseiras e refinadas:

Só podemos fazer tipografia hoje se compreendermos sua dimensão sintática. Dito de forma mais simples, a dimensão sintática da tipografia é, para mim, um território novo. Aqui eu vejo um vocabulário visual surpreendente, não descoberto, com mais métodos de design efetivos para oferecer informação. Naturalmente, essas novas possibilidades não são de fácil alcance (WEINGART, 2004, p. 33).

Alan Kitching inovou no uso do entintamento e da impressão com tipos de madeira e metal em seus projetos, de grande plasticidade, como *Six* (2008). Na sua prensa horizontal, são utilizadas diversas cores de tintas, e o entintamento manual revela grande domínio da técnica de impressão, a qual valoriza as texturas de seu grande acervo de tipos de madeira.

Os três últimos artistas gráficos apresentados neste “Álbum de referências” – Hansjörg Mayer, Wolfgang Weingart, Alan Kitching – e Hendrik N. Werkman são as referências mais expressivas para o processo criativo e as estratégias de produção da Tipografia do Zé, e suas metodologias foram utilizadas na produção do livro de artista *A ave Wladimir Dias-Pino*, feito para esta pesquisa-criação.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL – Instituto Nacional do Livro, 1986.

_____. Prefácio. In: LIMA, Guilherme Cunha. *O Gráfico Amador: as origens da moderna tipografia brasileira*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2014.

ARMSTRONG, Helen (org.). *Teoria do design gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CRENI, Gisela. *Editores artesanais brasileiros*. Belo Horizonte: Autêntica; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2013.

CURY, Nathalia. *Técnicas de impressão para pequenas tiragens: tipos móveis, serigrafia, risografia*. São Paulo: Meli-Melo, 2017.

FALEIROS, Álvaro. Introdução. In: APOLLINAIRE, Guillaume. *Caligramas*. Cotia: Ateliê Editorial; Brasília: Editora UnB, 2019.

GARCIA, Angelo Mazzuchelli. *A literatura como design gráfico: a linguagem em cena*. Belo Horizonte: C/Arte, 2013.

GAUDÊNCIO JUNIOR, Norberto. *A herança escultórica da tipografia*. São Paulo: Edições Rosari, 2004.

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

MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados*. Cotia: Ateliê Editorial, 2017.

MATIAS, 2014. Depoimento a Flávio Vignoli em 2014.

MCMURTRIE, Douglas C. *O livro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

NEDER, Rafael. *A prática contemporânea da impressão tipográfica no design gráfico brasileiro*. 2014. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2014.

POYNOR, Rick. *Abaixo as regras: design gráfico e pós-modernismo*. Porto Alegre: Bookman, 2010.

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

TSCHICHOLD, Iwan. *Tipografia elementar*. São Paulo: Altamira Editorial, 2007.

WEINGART, Wolfgang. *Como se pode fazer tipografia Suíça?* São Paulo: Edições Rosari, 2004.

CAPÍTULO 3

Caderno de anotações

Neste capítulo são analisados os livros de artista que foram impressos em tipografia no Brasil e que foram selecionados para esta pesquisa-criação. Os livros foram analisados por uma gramática visual original, que foi desenvolvida a partir de uma estrutura baseada na *Gramática visual* de Christian Leborg (2015), que organiza a linguagem visual em quatro partes: objetos e estruturas abstratas, objetos e estruturas concretas, atividades e relações. A primeira parte detalha abstrações, tais como dimensão, formato e volume; a segunda detalha objetos e estruturas concretas, tais como a forma, tamanho, cor e textura; a terceira descreve as atividades que podem ocorrer em uma composição, tais como repetição, espelhamento e movimento; e a quarta trata das relações entre diversos objetos em uma composição.

Considero a “Gramática visual para a tipografia” um modelo adequado para esta pesquisa-criação, que investiga os processos criativos e as estratégias de produção em tipografia, a partir da sua adaptação pelo diagrama relacional do “Manual prático para a tipografia”. Essa estrutura de gramática visual identifica as marcas e as estratégias tipográficas de cada livro de artista impresso em tipografia de acordo com as relações entre conceito, elementos tipográficos e técnicas de impressão.

As marcas tipográficas são sinais que singularizam a linguagem tipográfica e são produzidas pelas técnicas de composição e impressão. Elas são identificadas nas relações e atividades com os elementos da composição tipográfica e resultam em impressões táteis e plásticas, derivadas das qualidades dos papéis, das tintas e das cores utilizadas.

Essa gramática visual original foi estruturada em nove partes: formato, elementos, relações, atividades, papel, tinta, cor, impressão e acabamento. Cada parte tem seus tópicos e subtópicos, os quais descrevem toda a materialidade e plasticidade dos projetos tipográficos.

O grande desafio para a organização da gramática visual foi a definição de uma estrutura geral e dos parâmetros qualitativos e quantitativos para a análise visual. Os parâmetros da “Gramática visual para a tipografia” precisariam identificar todas as marcas, sintaxes e estratégias tipográficas para a devida análise dos livros de artista impressos em tipografia selecionados para esta pesquisa-criação.

FORMATO	página simples página dupla sequência de páginas
ELEMENTOS	tipo de metal tipo de madeira clichê sinal vinheta ornamento fio bigode matriz alternativa matriz de gravura
RELAÇÕES	simetria/assimetria equilíbrio espaço positivo/negativo (branco) posição plano de fundo/frente
ATIVIDADES	alinhada deslocada repetida (alinhada/deslocada) espelhada rotacionada
PAPEL	cor textura gramatura
TINTA	opaca transparente metálica
COR	matiz cores clássicas cores especiais: misturas/pantone luminosidade + preto saturação + branco transparente/opaco
IMPRESSÃO	regularidade/irregularidade elementos sobrepostos compostos coincidentes cravados/mordidos planos texturas refinadas grosseiras mecânicas superfícies chapadas gradiente/iris
ACABAMENTO	corte vinco verniz relevo seco hot stamping encadernação

Gramática visual para a tipografia

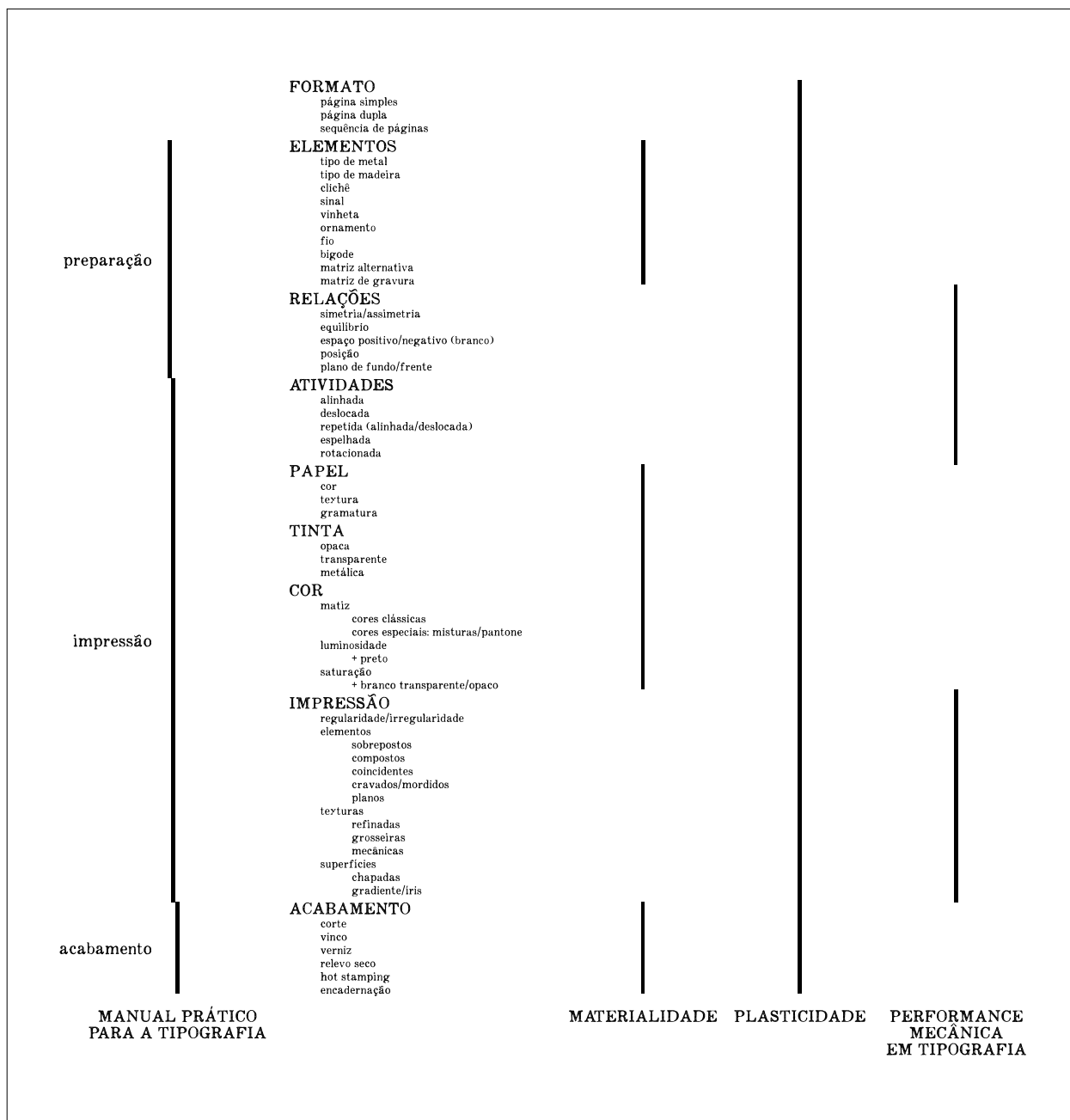
Quatro das nove partes da gramática visual já tinham sido apresentadas em forma de temas do “Manual prático para a tipografia”: os elementos da composição tipográfica, o papel, a tinta e o acabamento. E, de acordo com o diagrama relacional desse mesmo manual, essas partes se encontram na preparação e na impressão do projeto tipográfico. A análise visual desses temas, ou partes, é baseada nos descritivos material e quantitativo que podem ser identificados pelos diversos catálogos gráficos nacionais e importados de tipos, papéis, tintas e acabamentos.

A parte “formato” da gramática visual apresenta um descritivo de medida quantitativa fundamental para a sintaxe tipográfica e suas relações espaciais, como posicionamento, distância, proporção e contraste, que estão também em duas outras partes da gramática: relações e atividades. A parte “relações” da gramática visual descreve as relações visuais entre os elementos da composição da matriz, com os seguintes tópicos: simetria/assimetria, equilíbrio, espaço positivo/negativo (branco), posição e plano de fundo/frente. A parte “atividades” da gramática visual estuda as entradas das matrizes na impressora, com os seguintes tópicos: alinhada, deslocada, repetida (alinhada/deslocada), espelhada e rotacionada.

Existem diversas técnicas de impressão na metodologia experimental da tipografia contemporânea para essas atividades de entrada das matrizes na impressora tipográfica e algumas dessas técnicas são apresentadas nos capítulos “Tipografia do Zé e a Coleção Livros que Não Tenho” e “Performance mecânica em tipografia”, em que é detalhada a metodologia de produção do livro de artista *A ave Wladimir Dias-Pino* e a metodologia da performance mecânica em tipografia.

Na parte “impressão” da gramática visual são identificadas as representativas marcas tipográficas de análise visual qualitativa, que foram organizadas em tópicos e subtópicos. Os tópicos são: regularidade/irregularidade, elementos, texturas, superfícies. Os subtópicos são: elementos sobrepostos, compostos, coincidentes, cravados/mordidos, planos; texturas refinadas, grosseiras, mecânicas; superfícies chapadas, gradiente/iris.

A materialidade do projeto tipográfico é identificada, para a análise visual, em seis partes da “Gramática visual para a tipografia”: formato, elementos, papel, tinta, cor e acabamento. Em todas as partes da gramática visual e do projeto tipográfico podemos identificar a plasticidade nas relações entre o conceito, os elementos tipográficos e as técnicas de impressão. As estratégias de composição e impressão para a performance mecânica em tipografia se encontram nas partes “atividades” e “impressão”.



"Gramática visual para a tipografia" adaptado ao "Manual prático para a tipografia" e a bibliografia material

Para a descrição dos livros de artista impressos em tipografia foram analisados os paratextos, os peritextos e todas as suas sequências de páginas. Essas análises foram complementadas pela metodologia da bibliografia material e por uma ficha de catalogação baseada nos modelos de Catarina Helena Knychala (*O livro de arte brasileiro*) e de Guilherme Cunha Lima (*O Gráfico Amador: as origens da moderna tipografia brasileira*). Esses dois modelos descritivos já ampliavam o fichamento tradicional de livro de texto e identificavam o design e a materialidade do livro.

Os livros de artista foram inicialmente selecionados a partir de uma pesquisa bibliográfica e de consultas presenciais feitas na Coleção Livro de Artista da UFMG, na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, em São Paulo, e na biblioteca da Tipografia do Zé. O que interessava nesses livros de artista não era somente o fato de eles terem sido impressos em tipografia, como é o caso em vários livros de poesia visual, mas o de terem a tipografia como uma estratégia conceitual e de linguagem.

Foram selecionados nove livros de artista nessa primeira investigação: *A ave* (1956), de Wladimir Dias-Pino; *Improvisação gráfica* (1958), de Aloisio Magalhães; *Aniki Bóbó* (1958), de Aloisio Magalhães e João Cabral de Melo Neto; *1ª paca* (1970), de Gastão de Holanda e Cecília Jucá; *Elementos da semiótica* (1982) e *Inter signos* (1984), de Falves Silva; *Andante, ária* (1983), de Daisy Turrer; *Livro de mim* (1999), de Marcelo Drummond; e *Caderno de passagem* (2003/2004), de Mário Azevedo.

Importante destacar neste capítulo que os livros de artista fazem parte, de forma indireta, de uma outra pesquisa que faço, desde 2008, ano de abertura do primeiro espaço físico da Tipografia do Zé. Essa pesquisa, em permanente atualização, tem como objetivo a análise das editoras artesanais brasileiras e a identificação das suas singularidades. Com o título “A singularidade das editoras artesanais no Brasil”, a pesquisa investiga 17 editoras artesanais históricas e cinco editoras artesanais contemporâneas, da década de 1940 aos dias de hoje. Todas utilizaram a impressão tipográfica como técnica artesanal de produção.

Para a referida pesquisa foram desenvolvidas algumas metodologias de análise comparativa com o objetivo de identificar as singularidades de leiaute, formato, papel, tipografia, ilustração, encadernação, relação palavra-imagem, composição da folha de rosto e colofão.

Primeiro, as editoras artesanais foram classificadas pelos modelos de edição: quando um editor escolhe um texto clássico para ser ilustrado por um artista contemporâneo; quando um editor escolhe um texto inédito, ou tradução, para ser ilustrado por um artista contemporâneo; quando um editor propõe um projeto experimental para o escritor ou artista contemporâneo; e quando escritores e artistas contemporâneos participam de um projeto editorial colaborativo.

Em seguida, as editoras artesanais foram classificadas pelos tipos de livros: edição de arte; edição de gráfica particular ou de editor-poeta-impressor; e livro de artista ou experimental. O último é justamente o objeto de investigação desta pesquisa-criação.

E, por último, foram definidos cinco grupos de editoras artesanais com semelhantes estratégias editoriais e de produção, a partir das duas primeiras classificações, para que pudessem ser identificadas as singularidades de cada uma por meio da análise comparativa.

SINGULARIDADE

único
extraordinário
excêntrico

LIVRO TIPOGRÁFICO

impressão e acabamentos artesanais
composição do texto com tipos de metal, madeira ou linotipo
matrizes das imagens em metal, madeira, pedra, linóleo e clichê

17 EDITORAS HISTÓRICAS

Revista Acadêmica – editor Murilo Miranda
Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil – editor Raymundo de Castro Maya
Edições Gaveta
Edições Condé – editor João Condé
Confraria Bibliófila Brasileira Cattleya Alba – editor Leo Jerônimo Schidrowitz
O Livro Inconsútil – editor João Cabral de Melo Neto
Edições Dinamene – editor Pedro Moacir Maia
Edições Hipocampo – editores Geir Campos e Thiago de Melo
Edições José Mindlin
O Gráfico Amador – editores Aloisio Magalhães, Gastão de Holanda, José Laurenio de Melo e Orlando da Costa Ferreira
Edições Philobiblion – editor Manuel Segalá
Edições Macunaíma – editores editores Calazans Neto, Paulo Gil Soares e Fernando da Rocha Peres
Edições Alumbramento – editores Salvador Monteiro e Leonel Kaz
Edições Fontana – editor Gastão de Holanda
Edições Noa Noa – editor Cléber Teixeira
Tipografia do Fundo de Ouro Preto – editor Guilherme Mansur
Confraria dos Bibliófilos do Brasil* – editor José Salles Neto

5 EDITORAS CONTEMPORÂNEAS

Edições Xiloceasa (São Paulo / SP)
Edições Quelônio (São Paulo / SP) – editores Bruno Zeni e Silvia Nastari
Edições Grafatório (Londrina / PR) – editores Edson Vieira, Diogo Blanco, Felipe Melhado e Pablo Blanco
Zerocentos Publicações (São Paulo / SP) – editores Carlos Cerejo, Jeff Lemes, Luana Minari e Sebastião Oliveira
Tipografia do Zé – Belo Horizonte / MG – editor Flávio Vignoli

CLASSIFICAÇÃO DAS RELAÇÕES NA EDIÇÃO DO LIVRO

1. Editor escolhe um texto clássico para ser ilustrado por um artista contemporâneo: Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, Confraria Bibliófila Brasileira Cattleya Alba, Edições Alumbramento, Confraria dos Bibliófilos do Brasil

2. Editor escolhe um texto inédito ou tradução para ser ilustrado por um artista contemporâneo: Revista Acadêmica, Edições Gaveta*, Edições Condé, O Livro Inconsútil*, Edições Dinamene, Edições Hipocampo, Edições Philobiblion, Edições Macunaíma, Edições Fontana, Edições Noa Noa, Tipografia do Fundo de Ouro Preto*

3. Editor propõe um projeto experimental para o escritor e artista contemporâneo: Edições José Mindlin*

4. Escritores e artistas contemporâneos participando de um projeto editorial colaborativo: O Gráfico Amador

CLASSIFICAÇÃO DAS TIPOLOGIAS DO LIVRO

A. Edição de arte — livro artesanal de tiragem limitada impresso em tipografia com gravura original em papel especial, com qualidade de layout e encadernação: Revista Acadêmica, Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, Edições Gaveta, Edições Condé, Confraria Bibliófila Brasileira Cattleya Alba, Edições Dinamene, Edições Alumbramento, Edições Fontana*, Edições Macunaíma, Confraria dos Bibliófilos do Brasil

B. Edição de gráfica particular ou de editor poeta impressor — livro artesanal de tiragem limitada impresso em tipografia em papel especial com qualidade de layout, tipologia e composição tipográfica: O Livro Inconsútil, Edições Hipocampo, Edições Philobiblion, O Gráfico Amador, Edições Noa Noa, Tipografia do Fundo de Ouro Preto*

C. Livro de artista ou experimental — livros artesanais de tiragem limitada com experimentação na impressão tipográfica e no layout: Edições José Mindlin*

CLASSIFICAÇÃO DAS EDITORAS ARTESANAIS PARA ANÁLISE COMPARATIVA DAS SINGULARIDADES

1. Editor escolhe um texto clássico para ser ilustrado por um artista contemporâneo

A. Edição de arte

Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, Confraria Bibliófila Brasileira Cattleya Alba, Edições Alumbramento, Confraria dos Bibliófilos do Brasil

2. Editor escolhe um texto inédito ou tradução para ser ilustrado por um artista contemporâneo

A. Edição de arte

Revista Acadêmica, Edições Gaveta*, Edições Condé, Edições Dinamene, Edições Macunaíma*, Edições Fontana*

2. Editor escolhe um texto inédito ou tradução para ser ilustrado por um artista contemporâneo

B. Edição de gráfica particular

O Livro Inconsútil, Edições Hipocampo, Edições Philobiblion, Edições Noa Noa, Tipografia do Fundo de Ouro Preto*

3. Editor propõe um projeto experimental para o escritor e artista contemporâneo

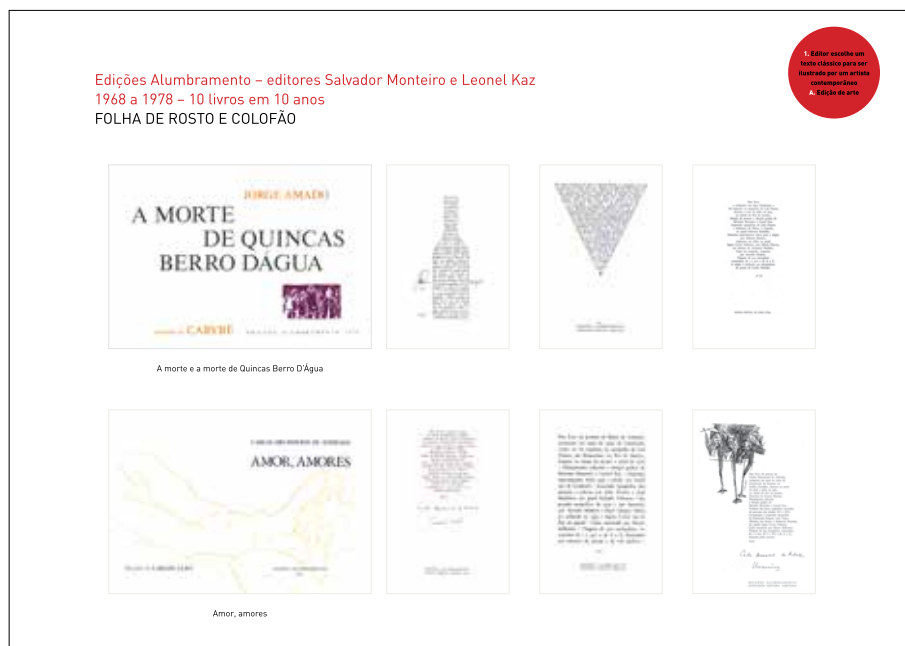
C. Livro de artista

Edições José Mindlin*

4. Escritores e artistas contemporâneos participando de um projeto editorial colaborativo

B. Edição de gráfica particular

O Gráfico Amador



Imagens não sequenciadas da apresentação "A singularidade das editoras artesanais no Brasil"

Essa pesquisa sobre as editoras artesanais foi apresentada em 2017, na Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, na programação de palestras da feira de artes gráficas e editoras independentes Mioslos. Depois, ela foi apresentada em outras oportunidades, de forma integral ou parcial, como na Festa Literária da Mantiqueira (FLIMA), em 2018, com um recorte em torno dos livros traduzidos por Augusto de Campos e editados por Cléber Teixeira e sua Editora Noa Noa, de Florianópolis. A pesquisa não tem nenhuma documentação em artigo.

No roteiro de apresentação visual da pesquisa, depois da introdução e da apresentação da metodologia, foi descrita, com relação a cada editora artesanal, a quantidade de livros produzidos, o período de produção e o nome do editor. Além disso, foi apresentada a singularidade identificada pela análise comparativa entre imagens dos livros daquela editora artesanal.

Algumas estratégias metodológicas da pesquisa "A singularidade das editoras artesanais no Brasil" foram aproveitadas nesta pesquisa-criação: o processo de digitalização dos livros, o tratamento das imagens digitalizadas, a documentação e o arquivamento das imagens e a invenção de uma metodologia comparada para a análise dos livros.

Os livros de artista foram selecionados de forma definitiva com base no critério

do pertencimento ao acervo da biblioteca da Tipografia do Zé. Essa decisão possibilitava a consulta e a análise visual durante toda a pesquisa-criação. Na seleção definitiva, ficaram quatro livros: *Aniki Bóbó* (em fac-símile), de Aloisio Magalhães e João Cabral de Melo Neto; *1ª paca*, de Gastão de Holanda e Cecília Jucá; *Elementos da semiótica*, de Falves Silva, e *Caderno de passagem*, de Mário Azevedo.

O acervo da biblioteca da Tipografia do Zé foi constituído com base nos campos da minha prática artística e profissional, como a tipografia, o design, a exposição, o teatro, a biblioteca e até mesmo o colecionismo. Trata-se de livros de referências e modelos de materialidade, sequencialidade, design e acabamento. Junto com a pesquisa “A singularidade das editoras artesanais no Brasil” e suas análises visuais, materiais e editoriais, esses livros me orientaram nas definições das estratégias editoriais e de produção da Tipografia do Zé e na configuração de toda a sua história editorial, apresentada no capítulo “Tipografia do Zé e a Coleção Livros que Não Tenho”.

Farias e Braga consideram que um dos métodos mais eficientes para identificar uma história a partir de “coisas” gráficas é pela análise da sua linguagem gráfica e visual, “que pode nos dizer algo sobre repertórios, tendências, gostos e sua circulação” (FARIAS; BRAGA, 2018, p. 16). Para essa autora, os acervos de memória gráfica exigem procedimentos que possibilitam obter “histórias a partir de coisas”, diferentemente da memória cultural, que foca “na recuperação de narrativas pessoais, tendo como métodos privilegiados as entrevistas e a história oral” (FARIAS; BRAGA, 2018, p. 16).

Para esta pesquisa-criação foi utilizada a metodologia de análise visual dos livros de artista pela “Gramática visual para a tipografia”, complementada pelas metodologias da bibliografia material e da história oral.

De acordo com Amado e Ferreira (2006, p. XV), na metodologia da história oral, “o objeto de estudo do historiador é recuperado e recriado por intermédio da memória dos informantes; a instância da memória passa, necessariamente, a nortear as reflexões históricas, acarretando desdobramentos teóricos e metodológicos importantes”. Isso permite esclarecer participações e processos individuais que não poderiam ser entendidos de outra forma e, ainda, estabelece e ordena procedimentos de pesquisa – tais como os diversos tipos de entrevista,

as possibilidades de transcrição dos depoimentos, as diferentes maneiras de o historiador se relacionar com seu entrevistado e as influências de tudo isso para a sua pesquisa, funcionando como um parâmetro entre a teoria e a prática.

Etienne François considera que a história oral não somente “suscita novos objetos e uma nova documentação [...]”, como também estabelece uma relação original entre o historiador e os sujeitos da história” (FRANÇOIS, 2006, p. 9). Dessa forma, a história oral “ao se interessar pela oralidade, procura destacar e centrar sua análise na visão e versão que dimanam do interior e do mais profundo da experiência dos atores sociais” (ACEVES LOZANO, 2006, p. 16).

Essa possibilidade de conhecer a versão do artista gráfico foi fundamental para o entendimento dos processos criativos e das suas estratégias de produção dos livros de artista investigados nesta pesquisa-criação. Mas, infelizmente, nem todas as entrevistas puderam ser feitas de modo presencial. Wladimir Dias-Pino e Falves Silva foram entrevistados somente por celular, sendo que este foi entrevistado em pelo menos três oportunidades diferentes. Para compensar eventuais lacunas, há uma enorme quantidade de entrevistas feitas com esses dois artistas gráficos e transcritas na bibliografia consultada. Elas também puderam ser aproveitadas na pesquisa.

Foram ainda entrevistados os seguintes artistas gráficos: Cecília Jucá, Daisy Turrer, Marcelo Drummond e Mário Azevedo. Cecília Jucá foi entrevistada em sua residência, no Rio de Janeiro. Daisy Turrer, Marcelo Drummond e Mário Azevedo foram entrevistados duas vezes cada um. As entrevistas com Daisy Turrer aconteceram primeiro em um café e depois na sua casa. As entrevistas com Marcelo Drummond aconteceram no seu espaço de trabalho. E as entrevistas com Mário Azevedo aconteceram em seu apartamento. Todas as entrevistas presenciais, com exceção da feita com Cecília Jucá, foram realizadas em Belo Horizonte, nos anos de 2018 e 2019.

Para todos os entrevistados, foram feitas perguntas parecidas e relacionadas com o processo criativo e as estratégias de produção:

1. Por que um livro de artista ainda precisa ser impresso em tipografia?
2. Qual é o seu processo de produção dos livros de artista impresso em tipografia? Existe uma boneca ou ele é feito diretamente na máquina?
3. Você sempre sabe exatamente o que quer quando começa a produção do livro de artista

ou, mesmo tendo uma boneca, você considera a possibilidade de aproveitar as inesperadas possibilidades do processo?

4. Onde foram produzidos seus livros de artista? Foi necessária a participação de um tipógrafo e/ou impressor? Qual era o recurso técnico/tecnológico existente?

5. Qual o conhecimento técnico que você possui da tipografia?

6. Como funciona a relação com toda a equipe de participantes da produção do livro de artista impresso em tipografia?

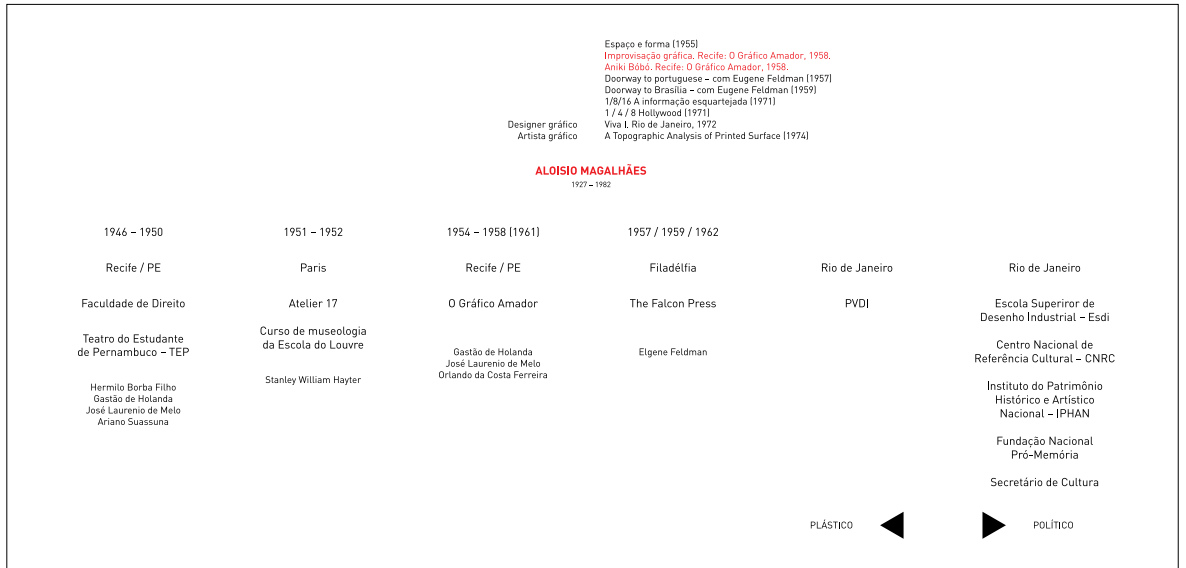
7. Como foi o lançamento, a divulgação e a comercialização do livro de artista impresso em tipografia?

As respostas foram anotadas em um caderno de entrevistas para serem analisadas e utilizadas na pesquisa-criação, com destaque para os depoimentos sobre o processo criativo e as estratégias de produção dos seus livros de artista. Danièle Voldman considera que não se trata (somente) de interpretar as mensagens do entrevistado, “mas de saber que o não dito, a hesitação, o silêncio, a repetição desnecessária, o lapso, a divagação e a associação são elementos integrantes e até estruturantes do discurso e do relato” (VOLDMAN, 2006, p. 38).

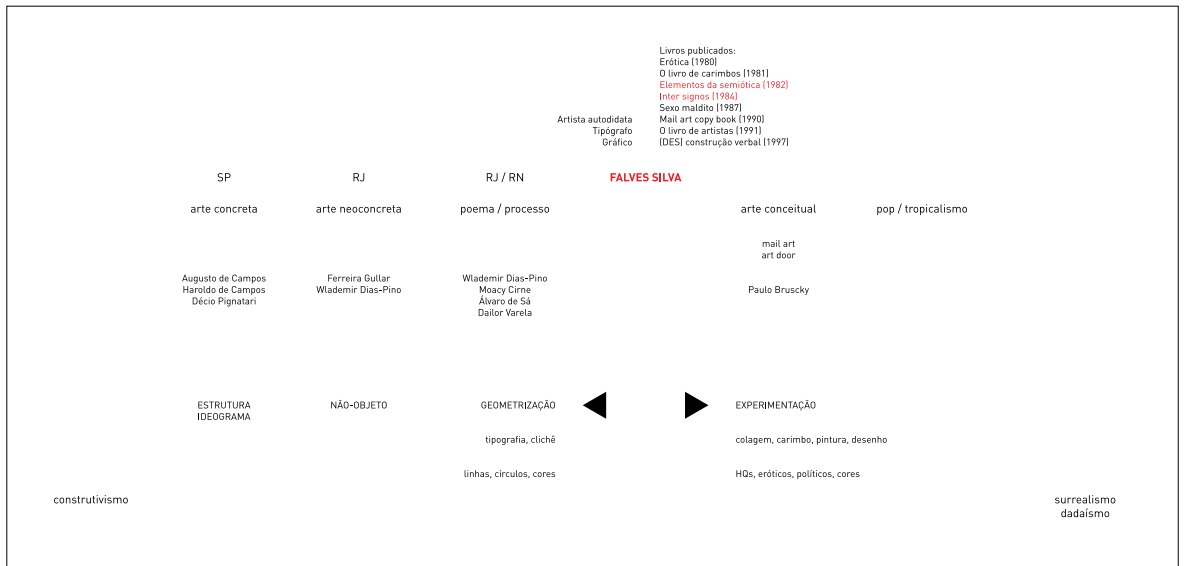
Para os entrevistados que tinham a sua biografia material disponível, foram desenvolvidos diagramas de estudo com a produção de cada um, além de sua biografia. De acordo com Tourtier-Bonazzi (2006), a preparação da entrevista exige um estudo e a abertura de um caderno de documentação para as anotações de todo o processo.

Os escorpíes (1954) Macaco branco, Recife: O Gráfico Amador, 1955. Burro de ouro (1960) Ovídio, Recife: O Gráfico Amador, 1961. A inelutável modalidade do visível. Recife, Minigraf, 1969. Lito 70, Recife, Minigraf, 1970. 1ª Paca, Recife, Minigraf, 1970. O dragão encurralado (1983)					
GASTÃO DE HOLANDA 1919 – 1997 CECÍLIA JUCÁ -					
1946 – 1950	1951 – 1952	1954 – 1961	1961 – 1969 (confirmar)	1969 – 1972	1972 – 1997
Recife / PE	Paris	Recife / PE	Recife / PE	Recife / PE	Rio de Janeiro
Faculdade de Direito	Curso de literatura na Sorbone	O Gráfico Amador	Escola de Belas Artes	MiniGraf	Editora Fontana
Teatro do Estudante de Pernambuco – TEP		Aloisio Magalhães José Laurenio de Melo Orlando da Costa Ferreira	CECÍLIA JUCÁ Curso de Artes Gráficas	A inelutável modalidade do visível Lito 70 1ª Paca Constelação	D. Quixote Escritura Os anjos e os demônios de Deus Vejo a lua no céu O rio, ou a relação da viagem... Microantologia O interior da matéria Seis cantos do paraíso Camêes – 30 sonetos Antologia poética O falso mendigo Amor, sinal estranho
Hermilo Borba Filho Aloisio Magalhães José Laurenio de Melo Ariano Suassuna					

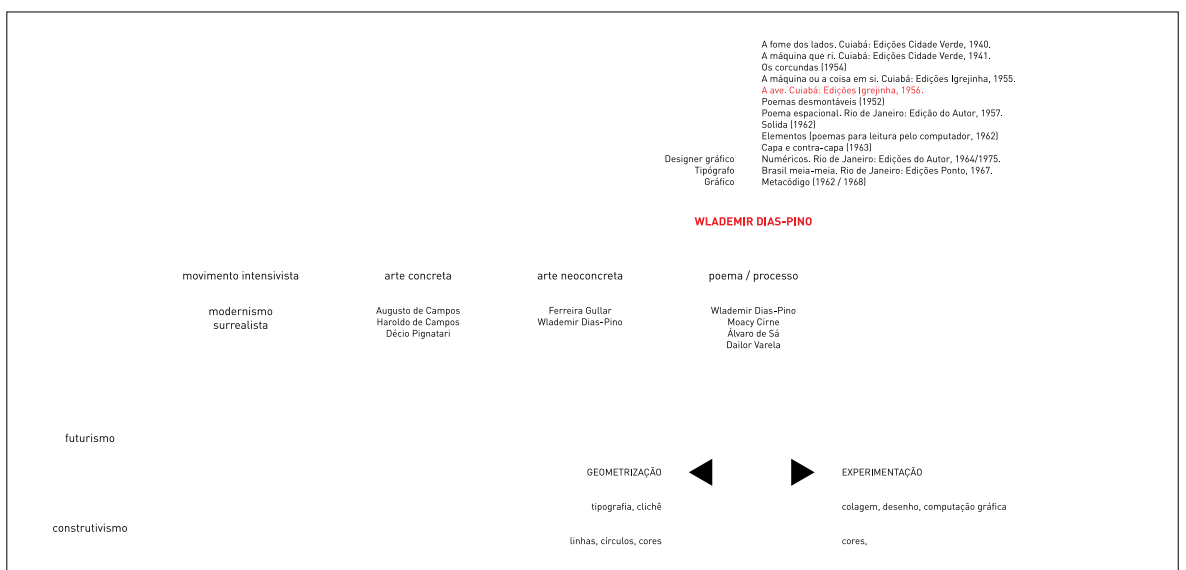
Gastão de Holanda e Cecília Jucá



Aloisio Magalhães



Falves Silva



Wladimir Dias-Pino

Os diagramas de estudo foram estruturados em dois sentidos: o horizontal, com as datas e locais de produção de cada artista gráfico; e o vertical, com o descritivo dessa produção gráfica. Com esses dois sentidos estruturados, conseguimos identificar a relevância de determinados projetos dos artista gráficos e analisar o contexto da produção dos livros de artista impressos em tipografia que foram selecionados para esta pesquisa-criação.

O livro de artista *A ave* (1956), de Wladimir Dias-Pino, foi escolhido para a apropriação feita nesta pesquisa. Sua análise é apresentada no capítulo “Tipografia do Zé e a Coleção Livros que Não Tenho”, que detalha o processo de produção do livro de artista *A ave Wladimir Dias-Pino*, da Coleção Livros que Não Tenho.

Depois da análise do contexto dos quatro livros de artista impressos em tipografia selecionados para esta pesquisa-criação, foram então identificadas as seis partes da “Gramática visual para a tipografia” que configuram a materialidade do projeto tipográfico (formato, elementos, papel, tinta, cor e acabamento) e foram tabulados os descritivos materiais e quantitativos em um diagrama para o estudo comparativo dos livros de artista.

	<i>Aniki Bóbo</i> Aloísio Magalhães e João Cabral de Melo Neto	<i>1ª Paca</i> Gastão de Holanda e Cecília Jucá	<i>Elementos da semiótica</i> Falves Silva	<i>Caderno de passagem</i> Mário Azevedo
ANO DE PUBLICAÇÃO	1958	1970	1982	2004
MEDIDAS	15 X 12,5 cm	25,5 X 18,5 cm	21,5 X 15 cm	29,5 X 26 cm
PAPEL DO MILO	Canson Annonay J / 300g / textura rugosa	C. M. Fabriano / 300g / textura rugosa / com rebarba	diversos	Marrakech Baunilha / 120g / textura fina
QUANTIDADE DE PÁGINAS	24	28	62	20
CORES	azul claro, azul pavão, vermelho claro e preto	várias	várias	bonina e preto
ACABAMENTO	folhas dobradas sem costura	folhas dobradas sem costura	grampeado	costura artesanal
FONTE(S) UTILIZADA(S)	bodoni	reforma normal meia preta reforma normal	diversas	grotesca condensada de madeira
MATRIZES DE IMPRESSÃO	barbante / tecido	clichê / diversas matrizes alternativas	linóleo	madeira
OUTRAS TÉCNICAS DE IMPRESSÃO / ESCRITA	ao pochoir	monotípia	—	acrimbo / caligrafia

Diagrama comparativo com os livros de artista selecionados

Os descritivos materiais e quantitativos de cada livro de artista podem ser lidos individualmente pelas colunas verticais do diagrama e comparados pelas linhas horizontais do diagrama. Pelo estudo comparativo, podemos identificar que: pelo menos dez anos separam a publicação de um livro e outro, de 1958 a 2004; pelo menos dois livros de artista utilizaram papéis artísticos – Canson e Fabriano – de 300 g; três livros de artista têm menos de 30 páginas; várias cores de tintas foram utilizadas na impressão de três livros de artista; dois livros têm o mesmo acabamento, encadernação com folhas sem costura, e os dois outros, encadernação com grampo lateral e costura manual; pouca diversidade de tipos foi utilizada; cada livro de artista utilizou, pelo menos, uma matriz de impressão diferente (barbante, tecido, clichê, linóleo e madeira); os elementos de composição utilizados além dos tipos (ornamento, sinal e fio) foram poucos; três livros apresentam outras técnicas de impressão ou escrita (estêncil, monotipia, carimbo e caligrafia); as estratégias de produção de *Aniki Bóbó* e *1ª paca* se aproximam, pois Aloisio Magalhães e Gastão de Holanda participaram d'O Gráfico Amador, com projetos tipográficos mais experimentais, uso de papéis artísticos e matrizes alternativas.

As relações entre o estudo dos textos, a análise de suas formas e a história dos seus usos são desafios que a bibliografia material procura analisar em evidências identificadas nos próprios livros como determinantes de significado: “especialmente o papel de convenções artísticas na escolha do tamanho e estilo dos tipos consoantes com o tema, sua disposição na página para clareza ou ênfase, as funções do espaço em branco e da decoração, a relação do formato e da qualidade do papel com gênero e público leitor, e assim por diante” (MCKENZIE, 2018, p. 15).

Podem ser muito reveladoras essas análises, por meio da metodologia da bibliografia material, que permite identificarmos que Falves Silva, artista gráfico e poeta visual participante do movimento Poema/Processo, tem uma produção original que, apesar disso, se aproxima das práticas e teorias de Wladimir Dias-Pino, teórico e fundador desse movimento poético-visual, e que Mário Azevedo, artista gráfico e professor participante do grupo de pesquisa NECI (Núcleo de Estudos da Cultura do Impresso/UFMG), apresenta estratégias autorais originais em relação ao restante desse coletivo de pesquisa.

De acordo com Roger Chartier, a materialidade do livro se apresenta de modo inseparável da materialidade do texto, “se o que entendemos por este termo são

as formas nas quais o texto se inscreve na página, conferindo à obra uma forma fixa, mas também mobilidade e instabilidade” (CHARTIER, 2014, p. 11). Assim, a materialidade dos projetos tipográficos se apresenta no seu formato, no leiaute das páginas, na organização do texto, nas imagens, na linguagem tipográfica, nas convenções ortográficas e de pontuação que foram utilizadas.

Chartier ainda destaca que, na era dos impressos, a oficina tipográfica é considerada o lugar “por excelência onde são multiplicados, em número, os objetos que asseguram, por bem ou por mal, a circulação das obras” (CHARTIER, 2007, p. 17), e que a materialidade do livro é também resultado do trabalho dos impressores, revisores e tipógrafos, e não somente do autor ou do editor.

A oficina tipográfica é o ambiente de produção de todo o processo de preparação e impressão do projeto tipográfico por meio da relação triangular entre o conceito, os elementos tipográficos e as técnicas de impressão. O conhecimento básico da oficina tipográfica é apresentado nesta pesquisa-criação, de modo funcional, pelo “Manual prático para a tipografia”, mas ele precisa ser vivenciado pelos aprendizes da tipografia contemporânea.

No capítulo “Álbum de referências” é apresentada a necessidade de um aprendizado prático para a concepção do projeto tipográfico contemporâneo. Sem essa experiência prática ou sem a disponibilidade de uma oficina tipográfica, os artistas gráficos precisam encontrar um técnico ou até mesmo um mestre de ofício, com todas as máquinas, ferramentas, móveis e materiais necessários, alguém como o Seu Daniel, do NECI, ou o Seu Matias, da Tipografia Matias, que dominam todas as técnicas de composição e de impressão e têm as qualidades de um mestre de ofício para a solução dos diferentes tipos de problemas tipográficos.

Dos quatro livros de artista analisados nesta pesquisa-criação, somente *Aniki Bóbó* foi impresso pelo designer e artista gráfico Aloisio Magalhães, na oficina tipográfica d’O Gráfico Amador, em Recife. Antes desse livro de artista, Magalhães já tinha impresso outros livros em tipografia e gravuras em litografia, além de gravuras em metal, linóleo e matrizes alternativas.

O livro de artista *1ª paca* foi composto e impresso na oficina tipográfica da Escola de Belas Artes do Recife. Houve participação, na composição, dos designers Gastão de Holanda e Cecília Jucá, mas o livro foi impresso e

produzido, principalmente, pelos técnicos daquela escola. Em depoimento para esta pesquisa-criação, Cecília Jucá se lembra que o impressor ficava em pânico com as propostas de experimentação dos autores: “Não vai dar certo! Não vai dar certo!” (JUCÁ, 2019).

Falves Silva fez um agradecimento especial a todos os técnicos que participaram da produção do seu livro de artista *Elementos da semiótica* em um poema visual: “agradecimento aos companheiros, João Hipólito, Francisco Manoel, Ernando Bandeira, Pedro Fernandes, Gilson Ciriaco, José Augusto, Chiquinho e Tarcízio Cabral. que sem a colaboração dos quais este trabalho não poderia ter sido concluído”. Apesar de Falves Silva ter sido aposentado como gráfico profissional, de acordo com seu depoimento para esta pesquisa-criação, ele não trabalhou como tipógrafo nem como impressor, somente como gerente de oficina tipográfica comercial (SILVA, 2019).

O artista gráfico e professor Mário Azevedo, de acordo com o seu depoimento para esta pesquisa-criação, acompanhou todo o processo de composição e impressão do seu livro de artista *Caderno de passagem* pelo já citado mestre de ofício Seu Daniel, na oficina tipográfica do NECI.

Paulo Silveira identifica, em sua pesquisa sobre livros de artista, que os artistas gráficos “não podiam ou não queriam, eles mesmos, operar equipamentos gráficos mecânicos industriais”, e que utilizavam os serviços de um impressor (ou mestre-impressor) para concretizar seus projetos: “À figura do impressor cabia a montagem ou elaboração da matriz, assim como a execução dos trabalhos de entintamento e impressão” (SILVEIRA, 2008, p. 130).

Muitas das máquinas da oficina tipográfica, como uma impressora tipográfica de platina semiautomática, possuem uma série de comandos, alavancas e parafusos que precisam ser devidamente lubrificados e acertados para uma determinada qualidade de impressão tipográfica. Precisa ser acertada a altura do trilho da rolaria, o entintamento e a velocidade de impressão. Precisa ser preparado também o alceamento da matriz de impressão com todos os elementos da composição, que costumam ser muito irregulares devido ao desgaste natural do material tipográfico.

A almofada é fixada na platina e pode ser produzida por folhas de cartolina, acetato ou borracha, dependendo da matriz de impressão. As matrizes de tipos

exigem uma almofada mais dura do que as matrizes de clichê, mas, se as matrizes possuírem tipos e clichês, elas precisarão de diferentes densidades. Depois de preparada a almofada, é feito o seu aviamento com a matriz de impressão.

Talvez por causa de todos os ajustes necessários na preparação e na impressão tipográfica, os artistas gráficos preferam utilizar os serviços de um impressor, ou mestre de ofício, que possa resolver todos os diferentes tipos de problemas do projeto tipográfico, ou mesmo os de uma empresa especializada, como a Lithos, no Rio de Janeiro, e a Ymagos, em São Paulo.

Na maioria das vezes, o impressor – ou o mestre de ofício – pode resolver os problemas da tipografia clássica de modelo tradicional. Realizar os gestos “mínimos” que precisam ser executados no instante do movimento em curso da impressão e que produzem a plasticidade do projeto tipográfico contemporâneo requereria um artista gráfico que fosse impressor.

Retomando as análises dos livros de artista selecionados para esta pesquisa-criação, poderíamos considerar que pelo menos os livros de artista *Aniki Bóbó e 1ª paca* possuem características de livros de arte, de edições artesanais com tiragem limitada, sendo impressos em papel artístico com qualidades da tipografia e do acabamento,

e não necessariamente ilustrado; mas se contiver ilustração, 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. 10-1).

Alguns autores, como Raymond Hesse, consideram que a edição de arte deveria apresentar um texto de “interesse literário, ilustrado por um processo original que não fosse fotográfico nem mecânico, e ser impresso em papel de boa qualidade e em tiragem limitada” (HESSE *apud* KNYCHALA, 1983, p. 17). Outros autores, como Guy Le Manach, consideram necessário um texto de qualidade “já publicado, formato geralmente maior do que o livro comum, papel de qualidade, composição em caracteres de corpo grande e nítidos, amplas margens, título e primeiras letras dos capítulos impressos em vermelho, para aumentar ainda mais a beleza da impressão, e tiragem reduzida e numerada” (LE MANACH *apud* KNYCHALA, 1983, p. 22-3).

Mesmo que se considerasse *Aniki Bóbo* e *1ª paca* como livros de arte, eles ainda continuariam sendo livros de artista que têm na impressão tipográfica a sua estratégia conceitual e de linguagem, como nas produções do designer e artista gráfico Colin Sackett, que explora a natureza do livro e os seus limites de suporte:

Do ponto de vista de um tipógrafo: ele [Sackett] experimenta como os livros funcionam, os códigos que assumem e as restrições que são impostas pela técnica. É importante que o material seja feito com precisão, que mantenha o delicado equilíbrio dos opostos, a impressão em preto no papel branco. Os meios utilizados são os mais simples possíveis, apesar de exigirem considerável habilidade, e os resultados são surpreendentes (CADÔR, 2016, p. 262-3).

Poderíamos também considerar que os livros de artista *1ª paca* e *Elementos da semiótica* poderiam ser livros sobre a “arte do livro (ou [as] artes do livro)”, termos que Paulo Silveira associa “ao conjunto de atividades envolvidas em sua [do livro] produção, seja ele industrial ou artesanal” (SILVEIRA, 2008, p. 124), por apresentar nas suas narrativas experimentais um conteúdo que poderia ser de um álbum, um catálogo ou um compêndio das técnicas tipográficas.

Será que podemos considerar que, de certa forma, todo livro de artista é um comentário sobre os livros e que “algumas obras se destacam por transformar esse aspecto, secundário para a maioria, em assunto principal e sua própria razão de ser” (CADÔR, 2016, p. 296-7)?

Para esta pesquisa-criação, foram selecionados as referências teóricas sobre livros de artista dos artistas-pesquisadores Ulises Carrión (2011), Julio Plaza (1982), Paulo Silveira (2008) e Amir Brito Cadôr (2016), as publicações teóricas da Editora Par(ent)esis, de Florianópolis, e o número 3 da *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG* (2012), que tem como tema o livro de artista.

A revista *PÓS* transcreve as comunicações apresentadas no seminário “Perspectivas do Livro de Artista”, que foi realizado na Escola de Belas Artes da UFMG, em novembro de 2009, e teve a participação de diversos pesquisadores e artistas gráficos nacionais e estrangeiros. Para esta investigação sobre os processos criativos e estratégias de produção em tipografia foram importantes os textos de Maria do Carmo de Freitas Veneroso e Edith Derdyk.

No texto “Palavras e imagens em livros de artista”, Veneroso reconhece que o

livro de artista é uma obra intermediática, por sua própria natureza híbrida e mutante, e se encontra, frequentemente, na interseção entre diferentes mídias: “impressão, escrita, fotografia, design gráfico, entre outras coisas, convivem num espaço no qual não cabem definições fechadas, já que o livro de artista é múltiplo, possibilitando assim diversas formas de aproximação” (VENEROSO, 2012, p. 83).

O texto descreve o surgimento de uma produção artesanal no final da década de 1970, em Belo Horizonte, com a Oficina Goeldi, um coletivo de artes gráficas que teve a participação de Daisy Turrer, que produziu, em 1983, o seu livro de artista *Andante, ária*, obra com características e formato de álbum de gravuras artesanais, de tiragem limitada, como todas as edições da Oficina Goeldi.

Veneroso consegue identificar na metodologia de produção dos livros de artista de Wladimir Dias-Pino e Brad Freeman impressos em offset algumas estratégias que se aproximam do pensamento gráfico da gravura: “São duas obras paradigmáticas, que apontam para um uso criativo das tecnologias de impressão, sendo que em ambas há uma ênfase na subversão dos processos tradicionais” (VENEROSO, 2012, p. 97).

As análises de Veneroso que definem o livro de artista como uma obra intermediática e o aparecimento da Oficina Goeldi com uma tipografia artística foram importantes para a conceituação desta pesquisa-criação e para a elaboração de algumas questões, apresentadas na conclusão. A identificação de estratégias de produção da tipografia próximas ao pensamento gráfico da gravura foi determinante para o detalhamento dos tópicos e subtópicos da parte “impressão” da “Gramática visual para a tipografia” e, conseqüentemente, para a performance mecânica em tipografia e para a metodologia da tipografia contemporânea apresentada na conclusão.

O texto de Edith Derdyk “A narrativa nos livros de artista: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro” descreve algumas estratégias narrativas no espaço e no tempo do livro de artista que proporcionam experiências de leitura não somente lineares mas também “circulares, simultâneas, randômicas, rizomáticas, multidirecionais” (DERDYK, 2012, p. 169). Com essas estratégias narrativas, são definidos modos ou possibilidades de interação e leitura dos livros de artista: “O livro-objeto convoca, para cada autor-leitor, um elenco de

ações possíveis, por vezes imprevisíveis, leitura tátil e escritura visual cravada, a ser decifrada, pelo contato, corpo a corpo, passo a passo, página a página” (DERDYK, 2012, p. 171).

O livro de artista *A ave Wladimir Dias-Pino*, criado para esta pesquisa, se utiliza de estratégias narrativas descritas por Edith Derdyk, tais como a da leitura tátil e a da escritura visual cravada nas páginas impressas em tipografia. O livro também se utiliza das leituras não lineares, simultâneas e multidirecionais em sua narrativa.

Para esta pesquisa-criação, a partitura das estratégias narrativas e leituras descritas por Edith Derdyk é completamente modificada, sendo transformada em um partitura tipográfica para a metodologia de produção da Tipografia do Zé e para a performance mecânica em tipografia. Uma mesma palavra, mas com dois sentidos diferentes...

Provavelmente Ulises Carrión e Julio Plaza são as matrizes de referência na pesquisa de livros de artista no Brasil. O primeiro com seu livro *A nova arte de fazer livros*, que no Brasil foi traduzido por Amir Brito Cadôr, e o segundo com seu texto “O livro como forma de arte”, em que define o que (não) é um livro de artista e descreve suas características de espaço, tempo, estrutura, linguagem e leitura.

O poeta e artista gráfico Ulises Carrión considera que “compreender algo é compreender a estrutura que faz parte e/ou os elementos que formam sua estrutura” (CARRIÓN, 2011, p. 51). Isso configura a estratégia de análise visual usada na “Gramática visual para a tipografia”, que se baseia na descrição da materialidade e da plasticidade dos projetos tipográficos na relação entre o conceito, os elementos tipográficos e as técnicas de impressão.

Para Plaza (1982), o que caracteriza o livro de artista é exatamente a fisicalidade do suporte relacionado com o conteúdo. Não há possibilidade de existir o conteúdo sem existir o livro como materialidade ou como objeto. O objetivo do livro de artista não é o de ser um livro acabado, mas o de constituir uma leitura e uma interatividade de manuseio, “gerando informações no seu processo”. No processo de leitura ou na experiência de leitura, a plasticidade dos pares transparência/opacidade, perfuração/relevo; vinco/dobra, brilho/cor, corte/dobragem espacial,

elasticidade/flexibilidade e textura/dureza é percebida de forma simultânea ou isoladamente.

Tanto Ulises Carrión quanto Julio Plaza ainda têm uma produção conceitual e artística que expande o sentido das suas teorias sobre os livros de artista para uma experiência sensorial, ou para uma análise técnica da materialidade da produção ou da impressão.

No entanto, a tipografia como técnica de impressão não é, na bibliografia sobre livros de artista, o tema principal de pesquisa ou de análise. Paulo Silveira, no capítulo “Espacialidade e exacerbação do corpo” de sua obra *A página violada*, afirma que o processo de impressão tipográfica pode ser utilizado como produtor de sentido, como nas páginas saturadas de tinta de impressão dos livros de artista de Ken Campbell, que podem “traduzir em termos gráficos qualidades de desfiguração, obliteração e violência” (SILVEIRA, 2008, p. 192-4).

No capítulo “Tipografia” de *O livro de artista e a enciclopédia visual*, Amir Brito Cadôr reconhece que, desde o final dos anos 1960, alguns livros de poesia visual ou de poesia concreta impressos em tipografia poderiam ser considerados livros de artista. Para o autor, ainda, a presença do texto no livro de artista segue duas tendências: “o livro como um veículo para a transmissão de ideias ou a página como um suporte que modifica a apresentação do texto” (CADÔR, 2016, p. 262). Para esta pesquisa criação, não foram selecionados os livros de artista que utilizam a técnica de impressão tipográfica somente para a transmissão de ideias, mas sim aqueles que a empregam como suporte que modifica a apresentação de um texto, com conceito e linguagem.

Em outro capítulo (“Tecnologias de reprodução”) do referido livro, Cadôr descreve a importância da técnica para a produção dos livros de artista: “um dos aspectos mais importantes da produção de um livro de artista é o processo de produção adotado” (CADÔR, 2016, p. 545). O autor ainda aponta algumas questões que são desenvolvidas por esta pesquisa-criação: a possibilidade de a impressão do livro de artista ser realizada tanto pelo artista quanto por um impressor e o modo como “o artista que tem acesso ao equipamento consegue planejar o livro em função do que a máquina pode realizar, e utiliza as limitações técnicas a seu favor” (CADÔR, 2016, p. 545).

Esse continua sendo o desafio dos livros de artista impressos em tipografia, nos quais os artistas gráficos precisam resolver todos os tipos de problemas ou encontrar um mestre de ofício com uma oficina tipográfica.

Para a análise dos quatro livros de artista selecionados para esta pesquisa-criação foi produzida uma ficha de catalogação, que identifica título, autor, editora e ano de publicação, além de elementos de sua materialidade:

Título:
Autor(es):
Editora:
Ano de publicação:
Formato:
Papel:
Páginas:
Cores:
Capa:
Acabamento:
Tiragem:

Em seguida, foi descrita toda a sequência de páginas, com a análise visual baseada na “Gramática visual para a tipografia”, que é complementada por informações contidas nos depoimentos dos artistas gráficos e retiradas das entrevistas realizadas para esta pesquisa-criação, que investiga os processos criativos e as estratégias de produção em tipografia.

A materialidade do projeto tipográfico apresenta um descritivo material e quantitativo, que é identificado nas partes formato, elementos, papel, tinta, cor e acabamento do projeto tipográfico e da gramática visual. Foram descritas praticamente todas as partes na ficha de catalogação, com exceção da parte “elementos”, que aborda os elementos da composição da tipografia utilizados na matriz de impressão.

Nesta pesquisa-criação, para a análise dos elementos da composição tipográfica foi utilizado o catálogo da Funtimod, que foi a empresa fundidora de tipos de metal mais importante do Brasil, motivo pelo qual seus tipos costumavam ser os mais utilizados nas oficinas tipográficas brasileiras, sendo os seus nomes identificados nas gavetas dos cavaletes.

Existem vários catálogos da Funtimod no acervo da Tipografia do Zé. Eles

exibem variações no seu conteúdo e no design dos tipos, como detalha a designer e pesquisadora Isabella Aragão em sua tese sobre a história da Funtimod (2016): variações na quantidade de tipos apresentados, na classificação dos tipos, no desenho dos tipos, ou em detalhes do desenho dos tipos.

Para resolver a escolha do catálogo mais adequado para esta pesquisa-criação, foi escolhido o catálogo da Funtimod da década de 1970, que continua sendo utilizado pela Tipografia Matias e que também foi utilizado no “Manual prático para a tipografia” para a apresentação, feita de modo funcional, dos conhecimentos básicos da tipografia. Como somente um dos livros de artista selecionado tinha sido impresso antes de 1970, considerei que esse catálogo seria o mais representativo para a identificação dos tipos.

Para as estratégias de composição e impressão dos livros de artista selecionados, foram analisadas as partes “atividades” e “impressão”, que descrevem as entradas das matrizes na impressora e as marcas tipográficas que configuram grande parte da plasticidade do projeto tipográfico.



Título: Aniki Bóbó

Autores: Aloisio Magalhães e João Cabral de Melo Neto

Editora: O Gráfico Amador

Ano de publicação: 1958

Formato: 15 X 12,5 cm

Papel: Canson Annonay J (papel de algodão) / 300g /
textura rugosa

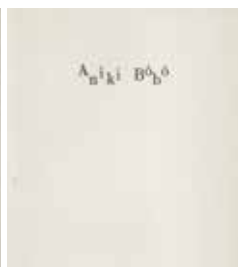
Páginas: 24 páginas em 6 folhas dobradas sem costura

Cores: azul pavão, azul claro, vermelho claro e preto

Capa: título "Aniki Bóbó" impresso ao estêncil em preto e clichê de barbante com o personagem-título também impresso em preto

Acabamento: Lombada quadrada

Tiragem: 30 exemplares



Pág. 01 – (papel)

Pág. 02 – (papel)

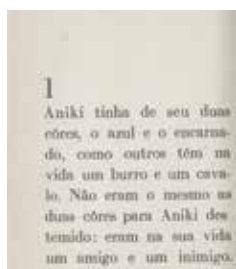
Pág. 03 – Título "Aniki Bóbó" impresso em preto com tipo bodoni desalinhados

Pág. 04 – (papel)

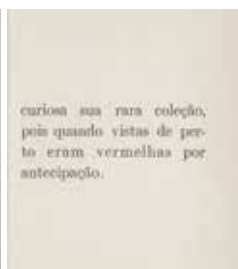
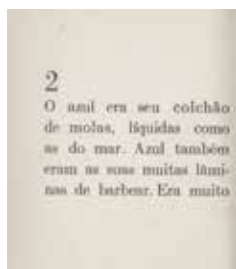


Pág. 05 – Dois planos geométricos impressos em estêncil em azul pavão e vermelho claro com sobreposição de clichê de barbante impresso em preto com a palavra "Aniki Bóbó".

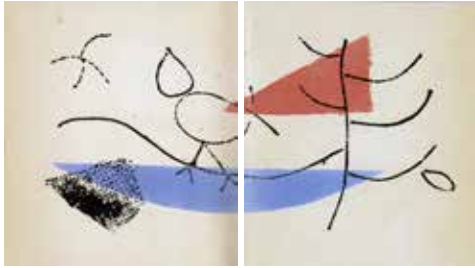
Pág. 06 – Poema impresso em preto com tipos bodoni:
"1



Aniki tinha de seu duas
côres, o azul e o encarna-
do, como outros têm na
vida um burro e um cava-
lo. Não eram o mesmo as
duas cores para Aniki de
temido: eram na sua vida
um amigo e um inimigo."

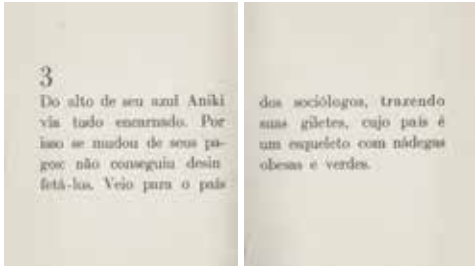


Pág. 07 – Dois planos geométricos impressos em estêncil em azul claro e vermelho claro com sobreposição de clichê de barbante impresso em preto com o personagem-título "Aniki Bóbó"



Pág. 08 – Poema impresso em preto com tipos bodoni:
“2

O azul era seu colchão
de molas, líquidas como
as do mar. Azul também
eram as suas muitas lâmi-
nas de barbear. Era muito”

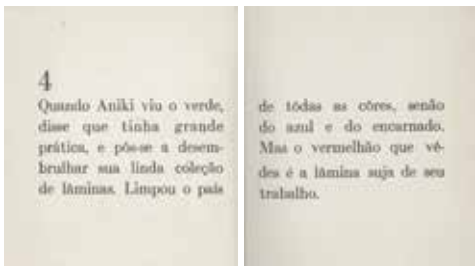


Pág. 09 – Poema impresso em preto com tipo bodoni:
“curiosa sua rara coleção,
pois quando vistas de per-
to eram vermelhas por
antecipação.”



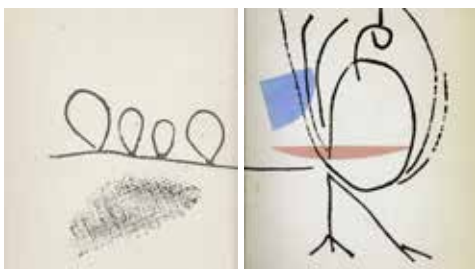
Págs. 10 e 11 – Dois planos geométricos impressos
em estêncil em azul claro e vermelho claro com
sobreposição de clichê de barbante e tecido rústico
impresso em preto de uma paisagem com o perso-
nagem-título “Aniki Bóbó”

Pág. 12 – Poema impresso em preto com tipos bodoni:
“3.



Do alto de seu azul Aniki
via tudo encarnado. Por
isso se mudou de seus pa-
gos: não conseguiu desin-
fetá-los. Veio para o país”

Pág. 13 – Poema impresso em preto com tipos bodoni:
“dos sociólogos, trazendo
suas giletes, cujo país é
um esqueleto com nádegas
obesas e verdes.”

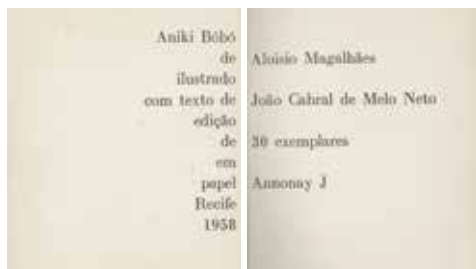


Págs. 14 e 15 – Dois planos impressos ao estêncil em
azul pavão e azul claro com sobreposição de clichê
de barbante e tecido rústico impresso em preto com o
personagem-título “Aniki Bóbó”

Pág. 16 – Poema impresso em preto com tipos bodoni:
“4

Quando Aniki viu o verde,
disse que tinha grande





prática, e pôs-se a desembrulhar sua linda coleção de lâminas. Limpou o país”

Pág. 17 – Poema impresso em preto com tipos bodoni: “de todas as cores, senão do azul e do encarnado.

Mas o vermelhão que vêdes é a lâmina suja de seu trabalho.”

Págs. 18 e 19 – Dois planos impressos ao estêncil em azul claro e vermelho claro com sobreposição de clichê de barbante e tecido rústico impresso em preto com o personagem-título “Aniki Bóbó”

Pág. 20 – (papel)

Pág. 21 – (papel)

Págs. 22 e 23 – Palavras impressas em preto com tipos bodoni: “Aniki Bóbó / de Aloisio Magalhães / ilustrado / com texto de João Cabral de Melo Neto / edição / de 30 exemplares / em / papel Annonay J / Recife / 1958”

Pág. 24 – (papel)

Aloisio Magalhães tinha produzido, em 1954, uma ilustração para o livro *As conversações noturnas*, de José Laurenio de Melo, editado pel’O Gráfico Amador, utilizando a técnica de impressão com clichê de barbante na cor preta e mais oito cores em estêncil. Ele iria repetir essa mesma técnica nas ilustrações de *Aniki Bóbó* (1958), que estavam impressas sobre uma mesa quando João Cabral, em visita ao primo artista gráfico em Recife, vê os desenhos e resolve escrever alguns versos para aquelas imagens soltas. Essa parece a narrativa de uma fábula surreal, como a do próprio personagem-título do livro de artista, mas ela pode ser comprovada pelo colofão: “Aniki Bóbó de Aloisio Magalhães” e “ilustrado com texto de João Cabral de Melo Neto”.

O clichê de barbante, utilizado nesse livro de artista por Aloisio Magalhães, é um exemplo da matriz alternativa como definida pelo “Manual prático para a tipografia”. Produzida com materiais alternativos diversos – nesse caso, um barbante –, ela precisa manter a altura tipográfica de impressão. Na maioria das vezes, são fixadas em bases de madeira ou metal, para que se possa chegar

à altura adequada para entrada na máquina. O barbante entintado, como em um clichê, imprime suas marcas e texturas na figuração definida pelo artista gráfico. As matrizes alternativas não podem ultrapassar os limites do formato de impressão nem estragar a roleria da impressora tipográfica.

Esse livro de artista faz uso de uma estratégia narrativa visual de contraste entre a simetria da composição dos textos e a assimetria das gravuras de clichê de barbante. O contraste na sequência das páginas, entre o ritmo regular dos tipos de metal em preto e o ritmo irregular das linhas e planos em cores, destacam o conflito da fábula, que foi escrita com imagens por um artista gráfico e ilustrada com palavras de um poeta, com as suas duas narrativas nem sempre coincidentes, como apresentado no capítulo “Álbum de referências”.

Como o texto e as imagens não foram produzidos simultaneamente e como as suas narrativas são eventualmente desconstruídas, as relações entre as imagens e o texto mostram também um estranhamento de *cadavre exquis*, como as técnicas surrealistas de narrativas absurdas. O *cadavre exquis* é um jogo coletivo em que cada um participa sem a preocupação com a continuidade da narrativa.

A mancha dos textos está alinhada pela altura dos números, que dividem a fábula em quatro partes. Todos os textos estão justificados, formando um quadrado geométrico, mecânico e de tonalidade escura no centro da página, em contraste com as formas gestuais e quase caligráficas do barbante e das cores transparentes do estêncil.

As páginas duplas de texto apresentam os tipos em uma escala proporcionalmente maior do que o formato da página, criando uma espécie de paisagem tipográfica com o poema, onde as palavras e os caracteres são também imagens dessa fábula surrealista, o que confirma a ilustração pelo tipo como descrito no colofão.

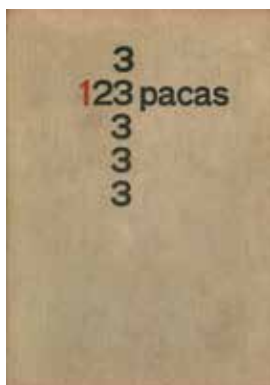
A matriz alternativa de clichê de barbante e de tecido utilizada em *Aniki Bóbo* mostra um modo de composição “que se aproxima do dinamismo exaltado por João Cabral em Miró, assim como o despojamento característico desse artista e o abandono de qualquer pretensão à profundidade” (ALCIDES, 2016, p. 20).

A primeira matriz de entrada da máquina foi o clichê de barbante com a sobreposição das cores em estêncil. Uma segunda matriz de entrada tinha os tipos de metal.

As imagens, que têm uma textura grosseira, derivada das fibras do barbante e do tecido, se combinam com a textura mais refinada do metal dos tipos.

As páginas duplas com as imagens de composição assimétrica valorizam os espaços negativos, com um ritmo que intercala o texto e a imagem em um plano-sequência de seis páginas duplas. A única página dupla que tem o texto ao lado da imagem é a 6-7, com a apresentação do personagem-título.

Esse livro de artista mostra uma surpreendente qualidade na sua materialidade e plasticidade tipográfica e nas relações entre o conceito, os elementos tipográficos e as técnicas de impressão, podendo ser considerado uma fábula sensorial impressa por Aloisio Magalhães.



Título: 1ª Paca

Autores: Gastão de Holanda e Cecília Jucá

Editora: Fontana

Ano de publicação: 1970

Medida: 25,5 X 18,5 cm

Papel: C. M. Fabriano (papel de algodão) / 300g / textura rugosa / com rebarba

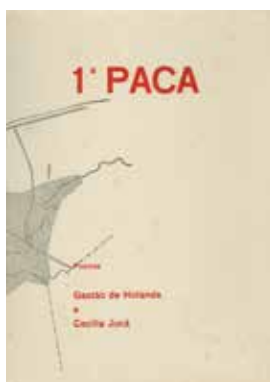
Páginas: 28 páginas em 7 folhas dobradas sem costura

Cores: várias

Capa: capa dura revestida em tecido com título "1" impresso em vermelho e "23 pacas" impresso em preto. Interior da capa e contracapa revestido com papel verde escuro de textura rugosa

Acabamento: lombada quadrada

Tiragem: 40 exemplares (exemplar 13/40)



Pág. 01 – Palavra "1.a Paca" impresso em preto com tipo reforma normal meia preta

Págs. 02 e 03 – Mapa do Recife impresso em clichê com indicação dos bairros e de uma área achurada em preto com a sobreposição das palavras "RECIFE" e "CHEIA DE 1970" impressas em vermelho com tipo reforma normal meia preta; palavras "1ª PACA" e "poemas / Gastão de Holanda / e / Cecília Jucá" impressas em vermelho sobrepondo a uma parte do mapa



Pág. 04 – Frase impressas em preto:

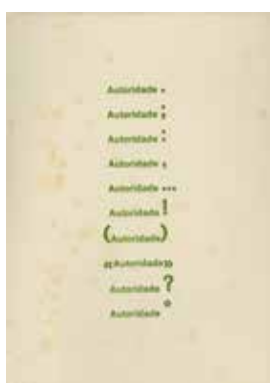
"Êste livro de matrizes gráficas é o primeiro de uma série intitulada AS TRÊS PACAS – as três pragas nordestinas – Cheia, Sêca e RHAHR.

Composto e impresso à maneira monotípica

apresenta sutis diferenças entre os seus exemplares, propósito dos autores, em exercícios desta natureza.

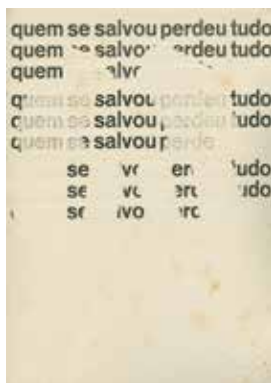
Desenhista gráfico auxiliar: Neide Câmara."

Pág. 05 – Frase "Quem a paca cara compra / paca cara pagará." impressas em preto com tipo reforma normal meia preta





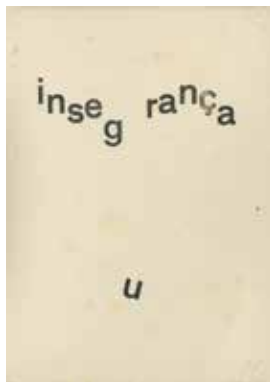
Pág. 06 – Palma da mão impressa com tinta preta tendo uma mancha vermelha impressa no centro da palma da mão com a frase “a mão que (não) afaga” impressa sobreposta à palma da mão em preto com os tipos reforma normal



Pág. 07 – Palavras “Autoridade . / Autoridade ; / Autoridade : / Autoridade , / Autoridade ... / Autoridade ! / (Autoridade) / << Autoridade >> / Autoridade ? / Autoridade” impressas em verde abacate com tipos reforma normal meia preta



Pág. 08 – Lista de palavras relacionadas à cheia que foram organizadas de ordem alfabética – da letra A à letra Z – com capitulares A, B e C; e impressas em azul escuro nos tipos reforma normal



Pág. 09 – Sobreposição da frase “o povo estão pensando” impressas em azul escuro e preto



Pág. 10 – Frase repetida em nove linhas “quem se salvou perdeu tudo” impressas com máscara em preto com tipo reforma normal meia preta e a palavra “tudo” impressa em relevo seco com tipo reforma normal meia preta



Pág. 11 – Três frases “1965 Relatório Beberibe”, “1966 Relatório do Capibaribe”, “1970 Relatório dos rios pernambucanos em geral / e das chuvas em particular sôbre atêrros / barreiras e galerias do Recife.” impressos em azul escuro sobrepostos a uma superfície impressa com pincel seco com tinta marrom escuro

Pág. 12 – Moldura feita com ornamentos e impresso em preto contendo a palavras “fe + dor” impressa também em preto; tendo o símbolo de + sendo uma cruz.

Pág. 13 – Palavras “fome / & / nueza” impressas em preto sobrepostos em superfície espatulada com tinta amarela

Pág. 14 – Série de palavras “Tome . / Tome . / Tome . / Tome !” impressas em preto em tipo reforma normal meia preta



Pág. 15 – Palavra “insegurança” impressa em preto tipo reforma normal meia preta sem alinhamento e com a letra “u” deslocada

Pág. 16 – Frase “Tôdas as providências / foram tomadas (de)” impressas em preto com tipo reforma normal meia preta



Pág. 17 – Duas frases “al lis well” e “tudo está bem” impressas sobrepostas nas cores amarelo, laranja, sépia e preto e com tipo reforma normal meia preta terminando com a palavra “poço!” sobreimpresso em superfície impressa com a rolaria da impressora

Pág. 18 – Frase quatro vezes repetida “o inferno da água” impressas em preto com tipo reforma normal meia preta com uma série de letras “o” impressas em preto fazendo uma imagem de bolhas



Pág. 19 – Textura de palavras “água” impressas em preto com tipo reforma normal com a sobreimpressão das palavras: “peixinho”, “aflitos”, “águas compridas”, “poço da panela”, “fundão”, “aguazinha”, “água fria”, “caixa d’água” e “afogados” impressas em preto com tipos reforma norma meia preta

Pág. 20 – Lista de palavras “COLEGAS DA CHEIA: / Doença dos ratos / Gripe / Elefantíase / Tifo / Pneumonia / Erisipela / Barriga d’água / Hepatite / Cobreiro / Frieira / esquistossomose / Febre amarela / Variola / Desintéria / Filantropia, etc.” impressas em preto com tipos reforma normal



Pág. 21 – Frase “aquêlê grau de ilusão” impressas em rotação em azul escuro e verde luminosos com tipos reforma normal meia preta

Págs. 22 e 23 – Palavra “solama” e solda de pé impressas em preto sobreimpressos em superfície impressa com rolinho com tinta marrom escuro.

Pág. 24 – Plano quadrado impresso em branco opaco com relevo seco da palavra “silêncio”

Pág. 25 – Colofão impresso em preto com tipos reforma normal:



“Êste livro, segundo de uma série dirigida por Gastão de Holanda, Cecília Jucá e José Mindlin, Acabou-se de imprimir na cidade do Recife, em 24 de novembro de 1970. Foram usados para o texto tipos da família grotesca, impresso em máquina minerva de alimentação manual, composição mista – Monotype e tipos de caixa – e chapados de espátulas e rolos de massa. Tiragem fora do comércio, limitada a 40 exemplares numerados e assinados pelos autores.

Exemplar número 13 / 40”

(Assinado por GH e CJ)

Pág. 26 – (papel)

Pág. 27 – (papel)

Pág. 28 – (papel)

O livro de artista *1ª pacca*, de Gastão de Holanda e Cecília Jucá, é o mais experimental e político dos quatro livros de artista impresso em tipografia selecionado para análise visual desta pesquisa-criação. Ele seria o primeiro de uma série intitulada “AS TRÊS PACAS”, que representam as três pragas nordestinas: cheia, seca e RHAAHR (fome). A primeira praga, a cheia, é o tema desse livro de artista “composto e impresso à maneira monotípica”, que apresenta “sutis diferenças entre os seus exemplares”, de acordo com um de seus paratextos.

De acordo com a designer e artista gráfica Cecília Jucá (2019), em entrevista para esta pesquisa-criação, a narrativa desse livro de artista foi desenvolvida a partir de depoimentos e observações dos autores sobre a cheia de 1970 no Recife. Esse livro de artista utiliza como recursos narrativos a poesia visual, o dicionário, a (anti)publicidade, a arte conceitual, o inventário e o compêndio sobre a cheia.

Cada página é um espaço de experimentação tipográfica e apresenta uma narrativa com estratégia de composição feita com os seus diversos elementos – tipos de metal, linotipo, ornamento, sinal –, por meio das mais diversas técnicas de impressão, das mais tradicionais às experimentais, como a própria mão do

autor ou o próprio pé da autora e artista gráfica Cecília Jucá, a exemplo da página “solama” (“só lama”), onde foi posicionado, no lado direito da página dupla, o pé impresso em preto sobreposto a um fundo marrom, impresso com rolinho de mão, de textura grosseira, característica do papel. A página dupla foi equilibrada com a palavra “solama”, impressa quase sem a tinta preta.

De acordo com Contreiras e Mazzilli (2017, p. 16-7), nesse livro de artista, a questão técnica

surge sempre como um ponto de partida para a solução criativa da poesia visual. Em outro momento do livro, nos deparamos com uma página coberta com a palavra “água”, impressa com o rigor linear da linotipo. Por debaixo dessa textura tipográfica, no fundo da página, há o nome dos bairros atingidos pelas cheias, soltos, sem alinhamento, como que flutuando. Os nomes dos bairros de Recife remetem à água e às cheias, como “peixinhos”, “afogados” e “fundão”.

Cecília Jucá afirma no seu depoimento para esta pesquisa-criação que não existiu nenhuma boneca para a realização do livro de artista: “o livro foi concebido fazendo. A gente tinha os depoimentos e as observações sobre a cheia e vinham as ideias...” A artista gráfica ainda considera “que os livros artesanais têm uma comunicação ‘diferente’. Têm tato. É uma coisa tátil, para o olho e para a mão”. Em todas as páginas – e principalmente nos versos desse livro de artista – existe o relevo da cravação dos tipos de metal nos papéis macios e artesanais da marca italiana Fabriano, que foram utilizados nessa edição.

Nesse livro de artista experimental, são diversas as relações entre os elementos na composição – simetria, espaço negativo, equilíbrio, plano de fundo e outras –, diversas ativadas nas entradas das matrizes – alinhada, deslocada, espelhada e rotacionada – e diversas técnicas de impressão – com impressora, rolinho de mão, espátula, pincel e outras –, com diferentes resultados plásticos do entintamento, das texturas, das sobreposições, das texturas e de todas as marcas da tipografia.

Provavelmente esse é o livro de artista de maior plasticidade impresso no Brasil. O designer e editor Gastão de Holanda tem uma enorme experiência na produção de livros artesanais e de arte no Brasil, desde a sua participação no Gráfico Amador, uma gráfica particular que constituiu na década de 1950, no Recife, junto com Aloisio Magalhães, José Laurenio de Melo e Orlando da Costa Ferreira para a edição de pequenos textos literários, principalmente de poesia,

em tiragens artesanais limitadas, tema tratado no trecho a seguir:

Era necessário destruir a noção de que o livro, sob o aspecto material, está dispensado de ser obra de arte. Era necessário destruir a perniciosa associação da ideia de beleza gráfica com as edições de luxo, associação alimentada no Brasil pelo equívoco de alguns editores e também pela esperteza de outros. Era preciso desfazer uma infinidade de mal-entendidos em vigor no ambiente editorial brasileiro e que, por ignorância ou por desleixo, ou por ambos os motivos, se estendem num livro desde a folha de rosto até o colofon. Era preciso, inclusive, banir de uma vez a errata, hoje fora de moda, mas cuja supressão ainda não foi de todo justificada no Brasil, ressalvadas as possíveis exceções. Era, enfim, necessário atentar para uma série interminável de enormes minúcias, só na aparência desprezíveis, que não são tomadas em consideração pelos editores nacionais. Na verdade, é por observá-las rigorosamente que os editores de outros países conquistaram o respeito e a admiração do mundo inteiro (MELO *apud* LIMA, 2004, p. 57-8).

Existiam três tipos de participantes n'O Gráfico Amador: aqueles que davam suporte financeiro, pagando mensalidades que viabilizavam a publicação dos livros, recebendo em troca um exemplar de cada edição; os que eram escritores, poetas ou colecionadores e que tinham interesse na produção dos livros; e os que se envolviam diretamente no processo editorial, entre os quais se incluíam os ilustradores. Mas, no jargão interno do grupo, a divisão se fazia em apenas duas categorias: os chamados "mãos limpas", ou seja, os que não sujavam as mãos com tinta de impressão por não participarem diretamente da produção dos livros, e os "mãos sujas", que sujavam as mãos produzindo os livros. Gastão de Holanda era um dos mais atuantes "mãos sujas" de todo o grupo.

Em um melancólico artigo de despedida, José Laurenio de Melo fala sobre a importância dessa editora artesanal no Brasil:

Mas se é melancólico verificar que nem mesmo a teimosia de Gastão de Holanda e seus amigos conseguiu implantar uma editora na cidade [do Recife], é confortador proclamar que O Gráfico Amador cumpriu sua finalidade, tendo deixado nos livros que publicou a marca de um espírito inquieto, antirrotineiro e inventivo (MELO *apud* LIMA, 2004, p. 85).

Depois da sua participação n'O Gráfico Amador, Gastão de Holanda foi empresário e editor da Editora Igarassu, da MiniGraf e da Editora Fontana e produtor gráfico de edições especiais financiadas pelo bibliófilo José Mindlin.



Título: Elementos da semiótica

Autor: Falves Silva

Editora: Timbre Edições

Ano de publicação: 1982

Formato: 21,5 X 15 cm

Papel: diversos – sem revestimento, com revestimento, manteiga, kraft, colorido (diversas gramaturas)

Páginas: 62

Cores: diversas (principalmente preto, vermelho e azul escuro)

Capa: brochura em Kraft com lombada quadrada com título “ELEMENTOS DA SEMIÓTICA” e autor “Falves Silva” impressos em preto com tipos antiga oficial meio preto com um círculo impresso em preto sobreposto o um círculo maior impresso em vermelho com duas linhas perpendiculares impressas em preto. Capa com orelhas com uma foto e um texto de um lado e a continuação do texto do outro lado assinado por Anchieta Fernandes impresso em preto com tipos antiga oficial.

Acabamento: Grampeado com três grampos laterais.

Tiragem: 500 exemplares (exemplar 284 / 500)

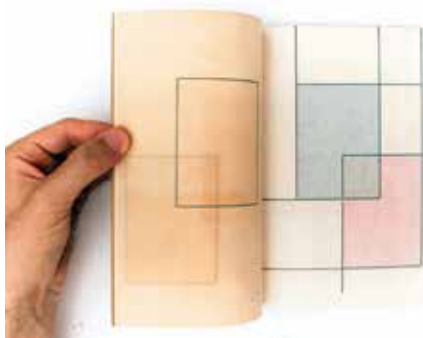
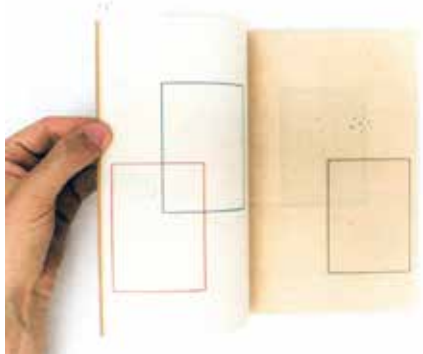
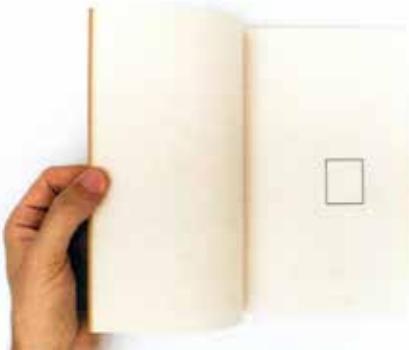
Pág. 01 – (papel)

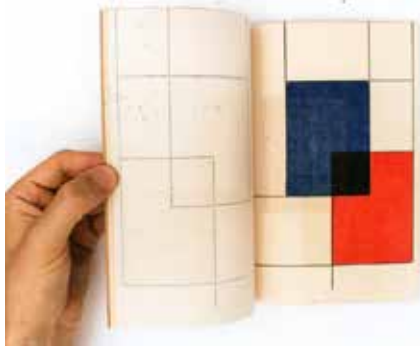
Pág. 02 – (papel)

Pág. 03 – Palavras “Falves Silva” e “ELEMENTOS DA SEMIÓTICA” impressos em preto em tipo antiga oficial meio preto

Pág. 04 – Palavras “CAPA: / FALVES SILVA” e “COPYRIGHT 1982 BY FALVES SILVA” impressos em preto em tipo menphis magro

Pág. 05 – Frase “Dedico a Ale / xandre e And / ré Bezerra (F / ilhos) e a Do / na Rit / a Geral / da (Mãe) impresso em azul com tipos antiga oficial meio preto; frase “EM MEM / ÓRIA DE / PIETR M / ONDRIAN” impressa em preto com o tipo grotesca reforma meia preta largura normal; e a frase “Agradecimento / aos





companheir / os, João Hipól / ito, Francisco / Manoel, Ernando Bandeira, / Pedro Fernandes, Gilson Ci / riaco, José Augusto, Chiq / uinho e Tarcízio Cabral. / que sem a colaboração dos / quais este trabalho não po / deria ter sido concluído.” impressos em vermelho com tipos escritura a máquina

Pág. 06 – (papel)

Pág. 07 – Frase: “AINDA / PARA / LIBANIA / COM / AMOR” impresso em azul com tipo antiga oficial grifo

Pág. 08 – (papel)

Pág. 09 – Palavras “Falves Silva”, “ELEMENTOS DA SEMIÓTICA”, “TIMBRE EDIÇÕES” e “1982” impressos em preto em tipo antiga oficial meio preto

Pág. 10 – Palavras “EXEMPLAR / NO 284” e “TIMBRE EDIÇÕES / RUA ARTUR BERNARDES, 761 / ALECRIM – CEP 59.000 / NATAL – RN – BRASIL” impresso em preto com tipo antiga oficial meio preto

Pág. 11 – Frase “Um Livro necessariamente, / não se escreve com palavras, / mas sim, com IDEIAS.” Impresso em azul escuro com tipos menphis meio preto.

Pág. 12 – (papel)

Pág. 13 – Frases “Estruturas Geométricas:”, “Suporte para uma Visualidade” e “Crítica do Leitor.” impresso em azul escuro com tipo antiga oficial meio preto

Pág. 14 – (papel)

Pág. 15 – Moldura de fio impresso em azul escuro

Pág. 16 – Duas molduras de fio cruzadas impressas em vermelho e azul escuro

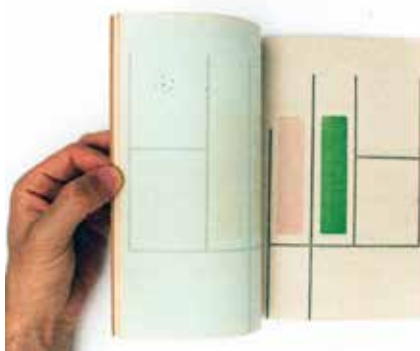
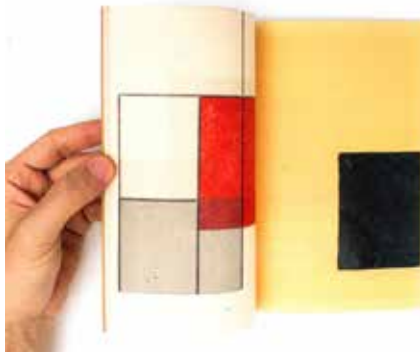
Pág. 17 – Moldura de fio impresso em preto

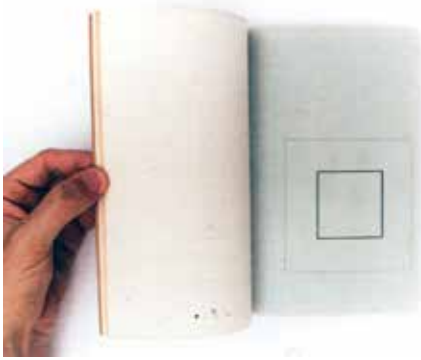
Pág. 18 – Moldura de fio impresso em preto

Pág. 19 – Estrutura de fios e molduras de fio impressas em preto

Pág. 20 – (papel)

Pág. 21 – Mesma estrutura da página anterior com duas superfícies retangulares impressas em azul escuro e vermelho





Pág. 22 – Estrutura de fios impressa em preto e uma superfície retangular impressa em vermelho

Pág. 23 – Superfície retangular impressa em preto

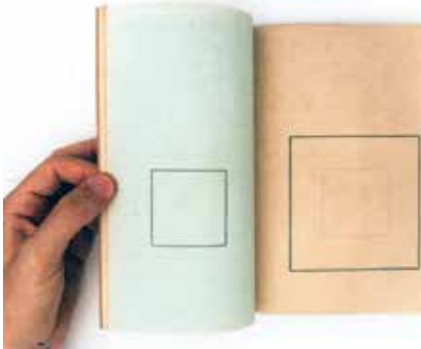
Pág. 24 – (papel)

Pág. 25 – Frases: “Fisicalidade Tátil:”, “Subordinado ao Ato”, “de Folhear = Espessura” e “do Papel = Maciez = Aspereza” impresso em azul escuro com tipo antiga oficial meio preto

Pág. 26 – (papel)

Pág. 27 – Estrutura de fios impresso em preto

Pág. 28 – Estrutura de fios impresso em preto com duas superfícies retangulares impressas em verde médio e vermelho



Pág. 29 – Frase “Transparência”, “Leitura de Profundidade” e “= Tridimensional” impresso em azul escuro com tipo antiga oficial meio preto

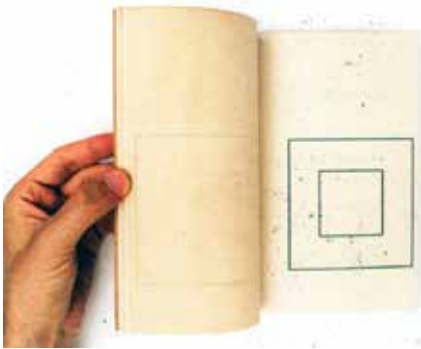
Pág. 30 – (papel)

Pág. 31 – Moldura de fio impresso em preto

Pág. 32 – Moldura de fio impresso em preto

Pág. 33 – Moldura de fio impresso em preto

Pág. 34 – Superfície quadrada impressa em azul com sobreposição de moldura de fio impresso em preto



Pág. 35 – Frase “Horizontalidade =”, “Verticalidade =” e “Leitura Direcional” impresso em azul escuro com tipo antiga oficial meio preto

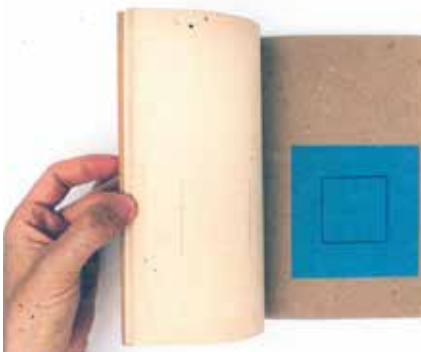
Pág. 36 – (papel)

Pág. 37 – Estrutura de fios horizontais com seis linhas impresso em preto

Pág. 38 – (papel)

Pág. 39 – Estrutura de fios verticais com seis linhas impresso em preto

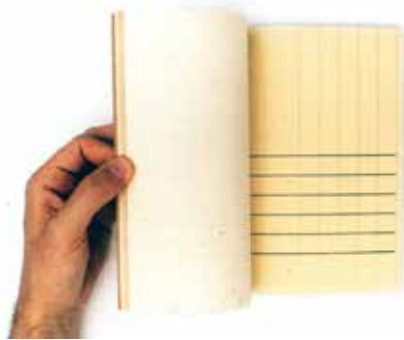
Pág. 40 – Estrutura de fios verticais e horizontais impresso em preto



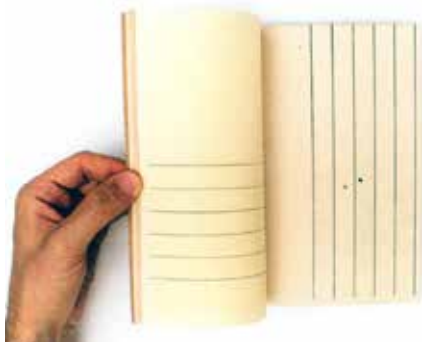
Pág. 41 – Estrutura de fios verticais e horizontais impresso em preto com três superfícies retangulares impressas nas cores vermelho, azul escuro e amarelo

Pág. 42 – Segmento de linhas horizontais impresso em preto





Pág. 43 - Estrutura horizontal e vertical de linhas impressas nas cores preta, prata, azul escuro, verde escuro e vermelho



Pág. 44 - Estrutura horizontal e vertical de linhas impressas nas cores preta, prata e vermelho

Pág. 45 - Estrutura horizontal e vertical de linhas impressas nas cores preta, prata, azul escuro, verde escuro e vermelho

Pág. 46 - Estrutura horizontal e vertical de linhas impressas nas cores preta, prata e vermelho

Pág. 47 - Frases "Pigmentação = coloração", "(do papel - impressão)", "= Treinamento para" e "a retina" impresso em azul escuro com tipo antiga oficial meio preto

Pág. 48 - (papel)

Pág. 49 - Duas superfícies retangulares impressas em preto com uma superfície impressa em laranja

Pág. 50 - (papel)

Pág. 51 - Série de superfícies retangulares impressas em azul escuro e fios impressos em preto

Pág. 52 - (papel)

Pág. 53 - Três superfícies retangulares verticais impressas em preto

Pág. 54 - (papel)

Pág. 55 - Série de superfícies retangulares verticais impressas em preto e vermelho

Pág. 56 - (papel)

Pág. 57 - Série de superfícies retangulares horizontais impressas em diversas cores

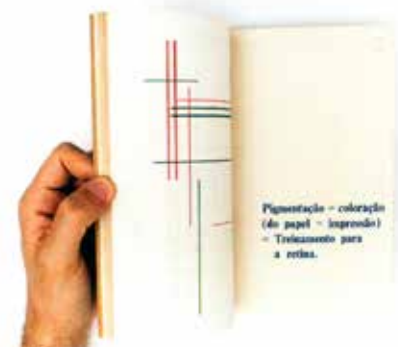
Pág. 58 - (papel)

Pág. 59 - Três superfícies retangulares verticais impressas em vermelho, preto e amarelo

Pág. 60 - (papel)

Pág. 61 - (papel)

Pág. 62 - (papel)





Esse é um dos livros de artista mais didáticos sobre a própria materialidade e plasticidade já impresso no Brasil, principalmente devido à diversidade de papéis utilizados. É um livro de artista que comenta o próprio livro de artista, como um manual, por meio de uma estratégia narrativa de apresentar textos-legendas para comentar a sua leitura sensorial e interativa. No primeiro depoimento de Falves Silva (2019) para esta pesquisa-criação, comentando sobre a produção do livro de artista *Elementos da semiótica*, ele se lembrou de uma afirmação de Wladimir Dias-Pino (“um livro se faz com ideias e não com palavras”) que se encontra impressa, um pouco modificada, no paratexto do seu livro de artista: “Um Livro necessariamente, não se escreve com palavras, mas sim, com IDEIAS”.

Esse livro de artista, de declarada referência conceitual, foi impresso no modelo tradicional da tipografia clássica, de acordo com um projeto tipográfico que relaciona, com muita qualidade, o seu conceito com os elementos tipográficos e as técnicas de impressão.

O artista gráfico e poeta visual Falves Silva tem sua trajetória artística ligada a dois movimentos artísticos brasileiros, dos quais participou: o Poema/Processo, que foi um movimento de vanguarda alternativo ao grupo Noigandres, de

São Paulo, e ao grupo neoconcreto, do Rio de Janeiro; e a arte conceitual, por meio da arte correio, desde o final dos anos 1960, em Natal, no Rio Grande do Norte. As poéticas visuais de Falves Silva são produzidas com as estratégias de apropriação das imagens figuradas e abstratas da cultura impressa.

Em *Elementos da semiótica*, o autor consegue editar essas duas referências artísticas, na narrativa e na sequência das suas páginas: a escrita conceitual dos textos e as formas geométricas abstratas, que são comentadas nos textos-legenda “Estruturas Geométricas”, “Suporte para uma Visualidade” e “Crítica do Leitor.”

Apesar da aparente simplicidade desse livro de artista, composto por fios e molduras, superfícies retangulares e quadradas, estruturas e cores, a sua produção tipográfica exige uma experiência de produção gráfica para a imposição de suas páginas e para o planejamento de sua composição e de sua impressão tipográfica.

Falves Silva foi gráfico desde a adolescência e gerente de produção de diversas gráficas comerciais na cidade de Natal. Esse conhecimento prático fica evidente no rigor e na precisão do projeto tipográfico do seu livro de artista, mesmo que ele não tenha tido uma boneca para seu planejamento: “o livro foi surgindo na medida em que fui produzindo”.

Fiquei surpreso quando Falves declarou, em depoimento para esta pesquisa-criação (SILVA, 2019), que ele aproveitava as sobras de papéis da gráfica onde ele trabalhava para a produção do seu livro, que precisava esperar um novo pedido de compra de papéis para continuar a sua tiragem e que as cores do livro de artista *Elementos da semiótica* eram as das tintas que estavam na impressora tipográfica quando terminavam as produções comerciais.

O livro de artista *Elementos da semiótica* pode ser considerado um livro diagramático, que propõe, em suas páginas, uma rede de relações entre os diversos elementos que o compõem: “Com recursos visuais, o artista estabelece a continuidade entre as páginas: a posição de cada elemento, o modo como se relaciona com o que o antecedeu e o que o sucede” (CADÔR, 2016, p. 510). Isso é justamente o comentário do texto-legenda “Horizontalidade =”, “Verticalidade =” e “Leitura Direcional”, que propõe a leitura nos diversos sentidos do livro, e não somente na direção tradicional.

Outros comentários dos textos-legenda parecem ser mais educativos: “Fisicalidade Tátil”, “Subordinado ao Ato”, “de Folhear = Espessura” e “do Papel = Maciez = Aspereza”. Trata-se de um aprendizado tátil e sensorial de leitura do livro de artista.

Alguns textos-legenda (“Pigmentação = coloração”, “(do papel – impressão)”, “= Treinamento para” e “a retina”) demonstram o conhecimento do artista gráfico Falves Silva sobre a alteração da cor da tinta pela cor do papel em uma percepção visual de leitura dos contrastes simultâneos, como nas páginas 34, 55 e 59. Somente os tipógrafos e impressores experientes ficam atentos a essa condição de transparência ou opacidade dos pigmentos das tintas nas superfícies dos papéis coloridos.

As relações entre os elementos da composição são dinâmicas, e existe uma valorização do espaço negativo, que apresenta as texturas e transparências dos papéis. As atividades de entrada das matrizes de cores apresentam muita precisão no seu alinhamento com uma impressão muito regular e refinada.



Título: Caderno de passagem

Autor: Mário Azevedo

Editora: Timbre Edições

Ano de publicação: 2003 / 2004

Medida: 29,5 X 26 cm

Papel: Marrakech Baunilha 120g

Páginas: 20

Cores: preto e bonina

Capa: Color plus Los Angeles 180g com adesivo branco com a identificação "CADERNO DE PASSAGEM"

Acabamento: costura artesanal com linha preta

Tiragem: 14 exemplares (exemplar 0 / 14)



Pág. 01 - Carimbo com uma trama impresso em azul, escrita caligráfica "CADERNO DE PASSAGEM" e assinatura do autor

Pág. 02 - (papel)

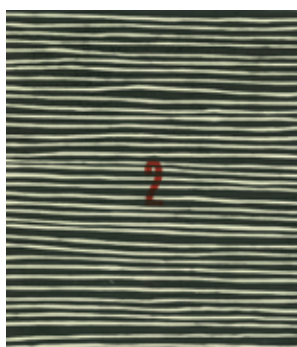
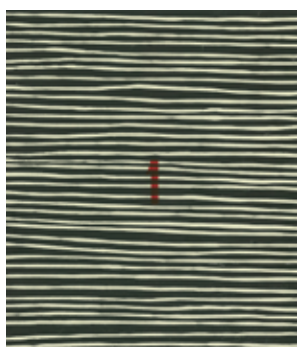
Pág. 03 - Número 0 em tipo condensado de madeira sem serifa impresso em bonina

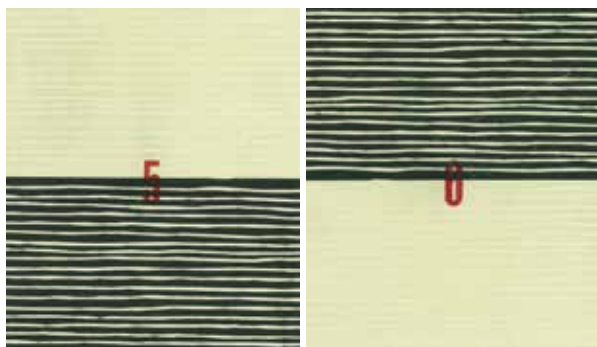
Pág. 04 - Xilogravura de linhas horizontais orgânicas impresso em preto sobreposto ao número 1 em tipo condensado de madeira sem serifa impresso em bonina

Pág. 05 - Xilogravura de linhas horizontais orgânicas impresso em preto sobreposto ao número 2 em tipo condensado de madeira sem serifa impresso em bonina

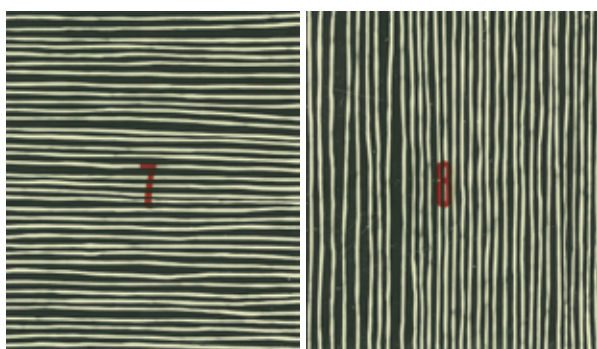
Pág. 06 - Xilogravura de linhas horizontais orgânicas impresso em preto sobreposto ao número 3 em tipo condensado de madeira sem serifa impresso em bonina

Pág. 07 - Xilogravura de linhas horizontais orgânicas impresso em preto mas somente no meio superior da página sobreposto ao número 4 em tipo sem serifa condensado de madeira impresso em bonina

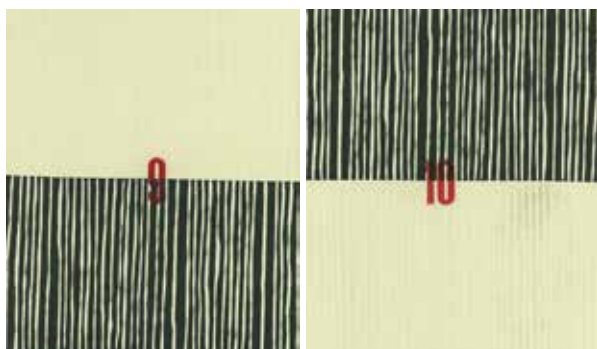




Pág. 08 - Xilogravura de linhas horizontais orgânicas impresso em preto mas somente no meio inferior da página sobreposto ao número 5 em tipo condensado de madeira sem serifa impresso em bonina

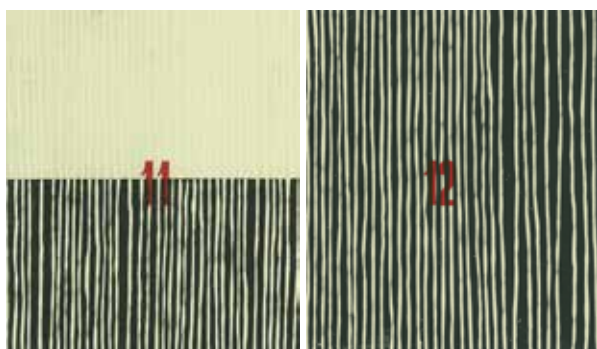


Pág. 09 - Xilogravura de linhas horizontais orgânicas impresso em preto mas somente no meio superior da página sobreposto ao número 6 em tipo condensado de madeira sem serifa impresso em bonina



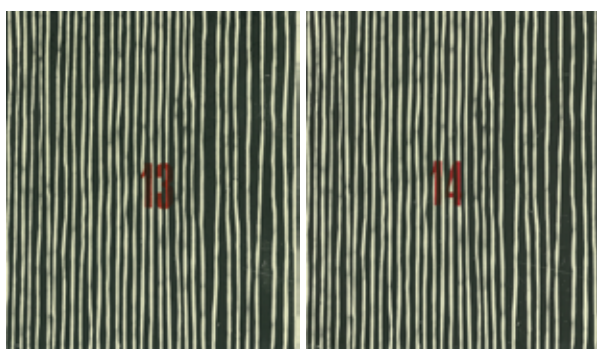
Pág. 10 - Xilogravura de linhas horizontais orgânicas impresso em preto sobreposto ao número 7 em tipo condensado de madeira sem serifa impresso em bonina

Pág. 11 - Xilogravura de linhas verticais orgânicas impresso em preto sobreposto ao número 8 em tipo sem serifa condensado de madeira impresso em bonina



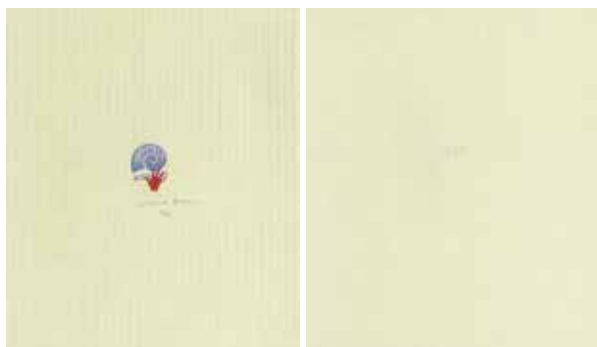
Pág. 12 - Xilogravura de linhas verticais orgânicas impresso em preto mas somente no meio inferior da página sobreposto ao número 9 em tipo condensado de madeira sem serifa impresso em bonina

Pág. 13 - Xilogravura de linhas verticais orgânicas impresso em preto mas somente no meio superior da página sobreposto ao número 10 em tipo condensado de madeira sem serifa impresso em bonina



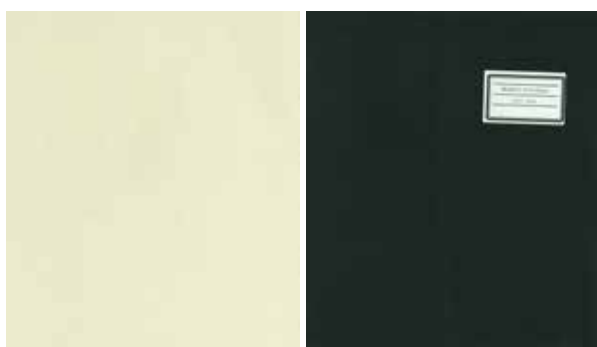
Pág. 14 - Xilogravura de linhas verticais orgânicas impresso em preto mas somente no meio inferior da página sobreposto ao número 11 em tipo condensado de madeira sem serifa impresso em bonina

Pág. 15 - Xilogravura de linhas verticais orgânicas impresso em preto sobreposto ao número 12 em tipo condensado de madeira sem serifa impresso em bonina



Pág. 16 – Xilogravura de linhas verticais orgânicas impresso em preto sobreposto ao número 13 em tipo condensado de madeira sem serifa impresso em bonina

Pág. 17 – Xilogravura de linhas verticais orgânicas impresso em preto sobreposto ao número 14 em tipo condensado de madeira sem serifa impresso em bonina



Pág. 18 – Carimbo de marca do autor impresso na tinta azul e carimbo de mão impresso em bonina;

assinatura do autor e escrita caligráfica com anotação da tiragem do exemplar

Pág. 19 – (papel)

Pág. 20 – (papel)



O livro de artista *Caderno de passagem* apresenta uma narrativa quase caligráfica do gesto de incisão na madeira pela goiva escrevendo o percurso da mão do artista gráfico e professor Mário Azevedo. Poderia ser até considerado um fluxo de escrita espontânea dos surrealistas ou da geração beat na produção da matriz da madeira.

Em depoimento para esta pesquisa-criação (AZEVEDO, 2019), o autor relembra que, para a impressão do seu livro de artista, ele preparou uma boneca de papel, a qual funcionou somente como um roteiro inicial, um “ponto de partida gráfico”. Mário Azevedo lembra também que, no entendimento de projeto tipográfico, na relação entre o conceito, os elementos tipográficos e as técnicas de impressão, ele sempre teve critérios de qualidade, mas sem uma ortodoxia: “gosto da impressão. E se uma ficar um pouco diferente da outra, melhor ainda”.

Em seu depoimento, Mário Azevedo apresenta um conceito japonês que define o seu processo criativo em tipografia, mas fazendo uma referência à cerâmica em uma situação específica em que a peça produzida é considerada especial quando ela “dá errado”. Depois desse nosso encontro, Mário Azevedo me mandou um e-mail com um verbete que explicava de modo simples a conduta do *kintsugi*, “que se dá quando você aceita o trabalho que se realiza ‘com’ as coisas e não ‘sobre’ elas apenas”, como uma estratégia lúdica da metodologia experimental da tipografia plástica para a produção do projeto tipográfico.

Mário considera que esse conceito capta a beleza das imperfeições e o *kintsugi* materializa o sentido dessa espécie de filosofia: “gosto das impressões que se fazem ao seu próprio modo e são bonitas a sua maneira. Que percebo mais como uma qualidade elevada do que como um defeito do empreendimento” (AZEVEDO, 2019).

Em seu processo criativo, o artista gráfico prepara o projeto com o objetivo de esperar os resultados imprevistos “e tão pertinentes a tudo que existe ao nosso redor, vivendo conosco”.

Para o *Caderno de passagem*, o artista gráfico se preocupou com a sequencialidade e o ritmo da leitura do livro de artista, composto por linhas que formam frases xilogravadas em uma mancha de texto abstrato feito pela madeira. Mas, por trás dessa narrativa de ritmo e de passagem do tempo, existe uma outra narrativa, que propõe sentidos menos previsíveis de leitura desse livro de artista, com uma narrativa lúdica do jogo. As páginas são numeradas como numa espécie de tabuleiro, ou como na brincadeira da amarelinha, quando jogamos a pedra nos espaços determinados para conseguirmos executar a tarefa de jogar.

Esse poderia ser muito bem um livro sobre como brincar com o livro, com suas regras, mas também com o seu prazer de leitura. O *Caderno de passagem* foi impresso em prelo de provas com grande competência técnica e regularidade de impressão, com seus pretos profundos e com pequenas marcas da madeira.

Foi utilizada uma matriz horizontal e uma vertical para a composição de todas as sequências de páginas com as atividades de rotação e máscara para as impressões. Na página dupla central, a página esquerda com a gravura de linhas horizontais muda de sentido na outra página, com a gravura de linhas verticais definindo essa página dupla como a mediatriz do livro de artista. É o

instante em que a mudança do sentido da leitura espelha as duas sequências de narrativas invertidas produzidas pelas matrizes de madeira e os brancos das linhas e páginas.

A capa e a contracapa possuem uma etiqueta adesiva para identificação de título, autor e data de produção, compondo com o uso dos carimbos e caligrafias na folha de rosto e o colofão a tipologia de um caderno de escrita pela mão e pela madeira.

Depois da descrição e análise dos quatro livros de artista selecionados para esta pesquisa-criação pela “Gramática visual para a tipografia” e pelas metodologias da bibliografia material e da história oral, podemos destacar, além da materialidade e da plasticidade, alguns aspectos importantes sobre os processos criativos e as estratégias de produção em tipografia.

Algumas técnicas de escrita, como a surrealista do *cadavre exquis* de *Aniki Bóbó* ou a espontânea do *Caderno de passagem*, podem ser estratégias adaptadas à produção tipográfica.

As gravuras, nas suas diversas técnicas, podem ser estratégias que ampliam o sentido do projeto tipográfico contemporâneo, como nos livros de artista *Aniki Bóbó*, *1ª paca* e *Caderno de passagem*.

Os elementos de composição tipográfica do modelo tradicional da tipografia clássica podem ter uma função conceitual e plástica, como nos livros de artista *1ª paca* e *Elementos da semiótica*.

Algumas estratégias de composição e impressão do livro *Elementos da semiótica* e as estratégias metodológicas do artista gráfico Mário Azevedo se tornaram referências para a produção do meu livro de artista *A ave Wladimir Dias-Pino* e para a performance mecânica em tipografia.

Além disso, foi também possível identificar que nem sempre as análises visuais correspondem aos dois modelos de tipografia propostos por esta pesquisa-criação. É possível ter uma tipografia clássica de modelo tradicional impressa com plasticidade, como no livro de artista *Elementos da semiótica*, e uma tipografia clássica de modelo tradicional, mas de metodologia experimental, como no livro *Caderno de passagem*. Diante disso, pudemos somente confirmar os limites de uma proposta conceitual na análise dos projetos tipográficos.

Referências bibliográficas

ACEVES LOZANO, Jorge Eduardo. Prática e estilo de pesquisa na história oral contemporânea. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.) *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

ALCIDES, Sérgio. Aniquilação feliz. In: MELO NETO, João Cabral de; MAGALHÃES, Aloisio. *Aniki Bóbó*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2016.

AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

_____. Apresentação. In: _____ (coord.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

ARAGÃO, Isabella Ribeiro. *Tipos móveis de metal da Funtimod: contribuições para a história tipográfica brasileira*. 2016. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, São Paulo, 2016.

AZEVEDO, Mário. Depoimento a Flávio Vignoli em 28 de agosto e 16 de setembro de 2019.

CADÔR, Amir Brito. *O livro de artista e a enciclopédia visual*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

CARRIÓN, Ulises. *A nova arte de fazer livros*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura (séculos XI–XVIII)*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

_____. *A mão do autor e a mente do editor*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

CONTREIRAS, Júlia; MAZZILLI, Clice de Toledo Sanjar. *Cecília Jucá, artista gráfica: os livros 1ª paca e Escritura*, pelas mãos da autora. São Paulo: FAU USP, 2017.

DERDYK, Edith. A narrativa nos livros de artista: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro. *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*. Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 164-173, maio 2012.

FARIAS, Priscila; BRAGA, Marcos da Costa (orgs.). *Dez ensaios sobre memória gráfica*. São Paulo: Blucher, 2018.

FRANÇOIS, Etienne. A fecundidade da história oral. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.) *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

JUCÁ, Cecilia. Depoimento a Flávio Vignoli em 22 de janeiro de 2019.

KNYCHALA, Catarina Helena. *O livro de arte brasileiro*. Rio de Janeiro: Presença, 1983.

LEBORG, Christian. *Gramática visual*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

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

MCKENZIE, Donald Francis. *Bibliografia e a sociologia dos textos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

MELO NETO, João Cabral de; MAGALHÃES, Aloisio. *Aniki Bóbó*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2016.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte. *Arte em São Paulo*, n. 7, 1982.

SILVA, Falves. Depoimento a Flávio Vignoli em 28 de janeiro e 18 de fevereiro de 2019.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

TOURTIER-BONAZZI, Chantal de. Arquivos: propostas metodológicas. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.) *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Palavras e imagens em livros de artista. *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*. Belo Horizonte, v 2, n. 3, p. 82-103, maio 2012.

VOLDMAN, Danièle. Definições e usos. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.) *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

CAPÍTULO 4

Tipografia do Zé e a Coleção Livros que Não Tenho

A Tipografia do Zé é uma gráfica particular constituída no ano de 2008, na cidade de Belo Horizonte, para o meu aprendizado da tipografia e para a produção de livros artesanais. Esses livros artesanais são produzidos em pequena tiragem para comercialização limitada em feiras de artes gráficas realizadas no Brasil. A Tipografia do Zé ainda tem uma produção de papelaria artesanal para comercialização na Papelaria Mercado Novo, um outro projeto de empreendedorismo em curso.

A oficina tipográfica da Tipografia do Zé se encontra perfeitamente funcional, com diversas impressoras – manual, minerva e automática –, prelo de prova, prelo de grande formato, prelo Vandercook e todas as ferramentas, móveis e materiais necessários para a produção do projeto tipográfico na relação entre o conceito, os elementos tipográficos e as técnicas de impressão, como definido nesta pesquisa-criação.

Esse patrimônio tipográfico foi adquirido de gráficas desativadas, vendedores especializados, antiquários e em sites de comércio virtual. Importante registrar que Belo Horizonte tem aquela que pode ser considerada a última loja especializada em tipografia ainda em atividade no Brasil, a Tipomagraf, que foi, nas décadas de 1960 e 1970, uma importante empresa de comercialização gráfica, com representação para a venda, em todo o Brasil, de diversos produtos nacionais e importados da indústria tipográfica. Ainda hoje, conseguimos encontrar alguns materiais raros em suas prateleiras empoeiradas, materiais primeiramente negociados pelo proprietário, Seu Augusto, e, depois da morte dele, pelo seu filho Arimateia, o Ari. Com tabelas de preços sem sempre bem explicadas...

O funcionamento de uma oficina tipográfica em Belo Horizonte, como em qualquer outra cidade, exige a constituição de uma rede de técnicos, mecânicos e fornecedores especializados em tipografia para a solução dos diferentes tipos de problema – que começam a surgir desde o transporte das máquinas e equipamentos. No “Manual prático para a tipografia” são apresentadas algumas especificidades tanto das máquinas e equipamentos da técnica tipográfica, que sempre precisam de manutenção, quanto dos seus materiais, papéis e tintas, que exigem permanentes aquisições.

No início da sua implementação, a Tipografia do Zé não tinha nenhum compromisso nem responsabilidade financeira com a sustentabilidade do espaço físico ou com o investimento na produção dos seus projetos tipográficos. As edições, muitas vezes,

ficavam guardadas ou eram distribuídas entre amigos ou familiares. Somente a partir do ano de 2014, a Tipografia do Zé começou a ter um planejamento de produção e comercialização, bem como a fazer um intercâmbio, no Brasil, com outros artistas gráficos e coletivos interessados na produção e na pesquisa da tipografia.

Desde o ano de 2017, a Tipografia do Zé convive em seu espaço físico, de forma integrada e colaborativa, com o Coletivo 62 Pontos. Esse coletivo, constituído por designers e artistas gráficos, foi pensado como uma estratégia de convivência criativa e produtiva na oficina tipográfica, mas também de sustentabilidade do espaço.

Esse lugar de encontro para a produção dos projetos tipográficos se transformou, rapidamente, em um lugar para experimentações de práticas e metodologias dos projetos tipográficos. Todos os participantes do coletivo já tinham alguma experiência tipográfica antes da colaboração. Foram eles que, em 2016, substituíram a mim e ao designer e professor Rafael Neder na condução do workshop de tipografia que é realizado na Tipografia Matias desde o ano de 2008.

O Coletivo 62 Pontos fez vários investimentos em máquinas e materiais tipográficos para ampliação das sintaxes, materialidades e plasticidades nos projetos tipográficos, tendo recebido, em 2019, a mais importante premiação internacional da tipografia, a TDC65, oferecida pelo Type Directors Club, de Nova Iorque, pela publicação do álbum coletivo e experimental *A fantástica tipografia do companheiro Matias* (2018). O coletivo também apresentou a sua produção de cartazes e gravuras tipográficas em duas exposições, realizadas em Ouro Preto e Belo Horizonte.

Em três anos, o 62 Pontos desenvolveu diversas estratégias de composição e impressão em tipografia plástica de modelo experimental para a produção de cartazes, gravuras, álbuns e instalações, as quais também serviram como modelo, junto com a produção da Tipografia do Zé, para as propostas de performance mecânica em tipografia e metodologia para a tipografia contemporânea.

No espaço físico da Tipografia do Zé, de aproximadamente 150 m², todas as máquinas e todo o mobiliário precisam ser organizados para o funcionamento da oficina tipográfica e também para a realização de cursos, oficinas e eventos. A tipografia dispõe de uma biblioteca, que se encontra em estantes entre as máquinas e o mobiliário tipográfico, instaurando mais uma dinâmica de movimentos alternados entre pesquisa e produção tipográfica, da mesma forma que esta

pesquisa-criação configurou uma dinâmica de movimentos alternados entre teoria e prática na investigação dos processos criativos e das estratégias de produção dos livros de artista impressos em tipografia.

A configuração da tipografia como um lugar de encontro e produção foi determinada pela minha formação profissional em design, mas, principalmente, pela minha experiência prática no teatro, onde todos participam de maneira criativa e colaborativa para a realização dos projetos e a formação de um grupo ou equipe.

Essa experiência, que tive no teatro amador de Belo Horizonte durante toda a década de 1990, participando do grupo teatral da Casa de Cultura Oswaldo França Júnior, dirigido por Jota Dangelo e Mamélia Dornelles, foi de um intenso aprendizado artístico, técnico e cenotécnico e permitiu uma especialização nas áreas da cenografia, iluminação e direção artística em espetáculos de teatro e música, bem como na produção autoral do teatro, além de ter sido uma oportunidade de participar do mercado artístico e profissional da cidade.

A Tipografia do Zé foi viabilizada pelos rendimentos da minha atuação profissional no mercado do design, mais especificamente nas áreas do design de livro e do design de exposição, e das aulas nos cursos de design gráfico e design de interiores da Universidade Fumec a partir do ano de 2004. Desde então ministrei disciplinas sobre espaço gráfico, sinalização e design de livros, entre outras.

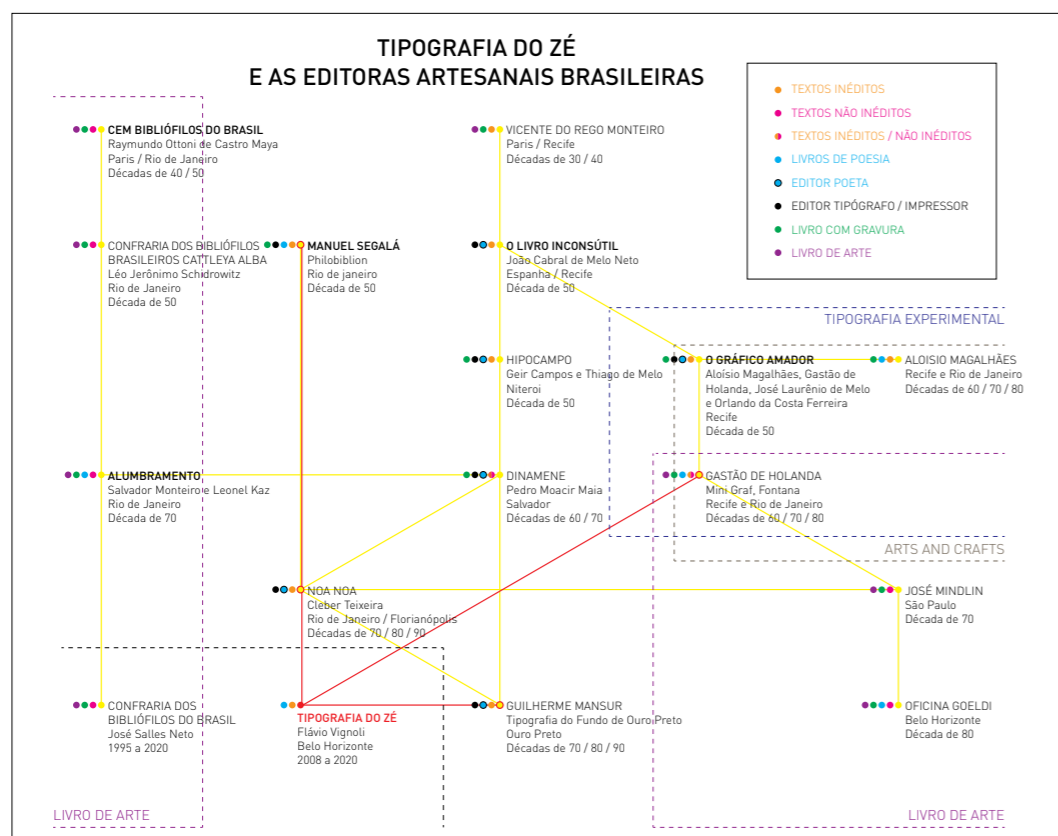
Foram justamente esses rendimentos que permitiram todo o investimento na Tipografia do Zé e a manutenção do seu espaço para o meu aprendizado e para a produção dos livros artesanais, cujas coleções inicialmente não seguiam nenhum planejamento editorial. Os textos eram escolhidos como pretextos para o aprendizado de composição, imposição, enramação, acerto de máquina, impressão e acabamento: livros para o aprendizado do modo de fazer livros...

As estratégias editoriais das coleções da Tipografia do Zé se definiram muitos anos depois das suas primeiras produções, com uma orientação dada pelos resultados parciais da pesquisa “A singularidade das editoras artesanais no Brasil”, que identifica as qualidades de leiaute, formato, papel, tipografia, ilustração, encadernação, relação palavra-imagem, composição de folha de rosto e colofão, responsáveis por singularizar cada uma das editoras artesanais brasileiras.

Além das análises comparativas, realizadas para a definição da singularidade de cada editora artesanal, foram também feitas outras análises visuais, para identificação da materialidade e da plasticidade dos livros artesanais. Com base nessa pesquisa, foi produzido um diagrama das editoras, com o objetivo de definir um posicionamento da Tipografia do Zé em relação ao das outras editoras artesanais.

Tenho uma profunda admiração pelos editores que eram também os impressores de seus livros artesanais. Eles, muitas vezes, também eram autores, com seus poemas, e artistas gráficos, com suas gravuras, na produção de suas edições. No diagrama abaixo, onde a Tipografia do Zé está posicionada na parte inferior, existem três vetores principais, que apresentam origens distintas na história das editoras artesanais brasileiras. Eles definem as referências editoriais da Tipografia do Zé: os poetas e impressores Manuel Segalá, Gastão de Holanda, Cleber Teixeira e Guilherme Mansur.

Cada uma dessas referências se configura como uma matriz de pesquisa material e editorial. Ao consultar os livros desses editores artesanais na biblioteca da Tipografia do Zé, identifiquei um repertório de técnicas de composição e impressão da tipografia com as marcas dos gestos técnicos “mínimos” no instante do movimento em curso da produção.



Mapa posicionando as editoras artesanais brasileiras e a Tipografia do Zé

Em crônica publicada em 1955, Carlos Drummond de Andrade faz um elogio aos tipógrafos e impressores de pequenas tiragens:

São maníacos suaves, que restauram uma tradição [...] Trabalham nos domingos, feriados e dias santos, ignoram o futebol, o cinema e o Jôquei, não se sabe como arranjaram aquela velha prensa manual, e como a localizaram no porão, no sótão ou no apartamento exíguo, não têm nódoas de tinta nas calças, não se fazem notar por nenhuma originalidade exterior, cumprem seus deveres no século com a habitual cotidianeidade [sic] (ANDRADE *apud* CRENI, 2013, p. 147).

Drummond reconhecia que o orgulho desses tipógrafos e impressores estava em assinalar nos colofões que a composição se fez “à mão” e que eles tinham “o sentimento religioso da arte gráfica, o amor aos papéis de qualidade, o culto à letra, à vinheta” (ANDRADE *apud* CRENI, 2013, p. 147). O poeta afirmava ainda: “Ninguém me tira da cabeça, entretanto, que são monges de uma nova espécie, *defroqués* e sigilosos. [...] esses traços a mim não me iludem, como outras tantas marcas de sensualismo místico” (ANDRADE *apud* CRENI, 2013, p. 147-8).

Drummond foi publicado por, pelo menos, seis das editoras artesanais brasileiras: Edições Condé, Edições Dinamene, Edições Fontana, Edições Hipocampo, Edições Philobiblion e O Gráfico Amador. Evidentemente, ele teve contato com esses tipógrafos e impressores durante a produção dos seus livros para conseguir formar essa imagem de dedicação e – por que não? – de obsessão desses artifices.

Em depoimento para contar a história da sua editora, Noa Noa, o tipógrafo e editor Cleber Teixeira relembra que em *Mallarmagem* (1970), o primeiro livro que fez junto com o poeta e tradutor Augusto de Campos, ele compunha o livro toda noite com disciplina: “chegava do trabalho e ia compondo um poema por dia. No dia seguinte imprimia” (TEIXEIRA *apud* CRENI, 2013, p. 129).

Mas não é somente a dedicação que é necessária para o aprendizado do ofício da tipografia e de seus gestos técnicos e mecânicos, da composição, da impressão, do uso das tintas e dos papéis. É necessário também investimento para a montagem da oficina tipográfica, para que ela disponha de todos os materiais, ferramentas, máquinas e móveis requeridos. Além disso, é preciso também instalá-la em algum dos espaços a que se refere Drummond: “no porão, no sótão ou no apartamento exíguo”...

Para produzir livros em tipografia, mesmo os de poucas páginas, é necessária uma grande quantidade de tipos de texto, de corpo 10 ou 12 pontos. São necessários

também tipos de título, com mais de 36 pontos. Cada gaveta do cavalete tipográfico possui uma quantidade limitada de caracteres, e não é incomum precisar trocar de gaveta quando se descobre que não é possível compor todo o texto com o tipo escolhido.

Os tipógrafos sempre têm o desejo de possuir uma grande diversidade de tipos, como na história, ou farsa, contada por Gastão de Holanda, que esclarece a dificuldade (e o custo) de ter os tipos para os projetos tipográficos. Os precursores das artes gráficas no Recife, quando estavam no seu início, com O Gráfico Amador, na década de 1950, eram Vicente do Rego Monteiro, João Cabral de Melo Neto e José Maria de Albuquerque Melo. Este último tinha composto e impresso em sua casa a revista *Nordeste*, de circulação restrita. Esse mesmo José Maria, conhecido como Zé Maria Cavalão, tinha uma tal paixão pelos tipos de metal que importava que deixava guardadas as fontes ainda amarradas, sem distribuí-las nas gavetas:

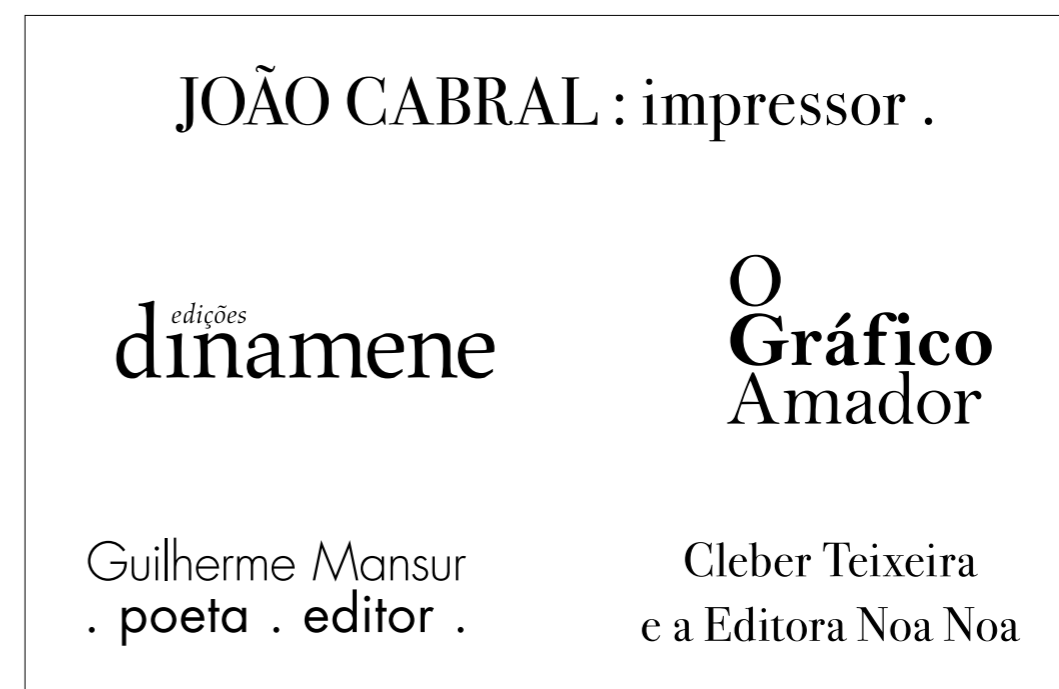
Era, antes de tudo, um contemplador. Nós, do Gráfico Amador, trabalhando com poucas fontes de Garamonds e Bodonis, planejávamos eliminá-lo com o crime perfeito e passar para as nossas gavetas o precioso acervo tipográfico. Crime perfeito mas injusto (HOLANDA *apud* CRENI, 2013, p. 100).

Para resolver a limitação dos tipos de caixa, no ano de 2013 tive a oportunidade de adquirir uma máquina de linotipo do gráfico Ilton Fernandes, com todos os seus magazines e chumbos. A linotipo é uma máquina integrada com o teclado e as funções de composição e fundição para a produção de linhas de tipos nas medidas tipográficas. O operador bate o texto no teclado, que libera as matrizes dos respectivos caracteres do magazine, os quais, por sua vez, são justapostos em um componedor e encaminhados para a fundição em linhas de tipo.

Essa mesma linotipo era utilizada para a produção dos livros da Tipografia do Zé desde 2009, quando ela ainda se encontrava na oficina gráfica do Seu Ilton. Depois da aquisição, a linotipo foi transferida para o Centro Cultural UFMG, para uso nas atividades do projeto Museu Vivo Memória Gráfica (2013/2014), coordenado por Sônia Queiroz, Ana Utsch e Maria Dulce Barbosa. Apesar de esse projeto não ser objeto desta pesquisa-criação, é importante documentar que, em aproximadamente dois anos de atuação, o Museu Vivo Memória Gráfica realizou uma série de ações, entre as quais oficinas de encadernação, gravura e tipografia, com a produção de conteúdo didático e de pesquisa.

Participei como colaborador desde a origem do Museu Vivo Memória Gráfica e como membro da equipe de concepção em três projetos, que tiveram como resultado metodologias que são utilizadas nesta pesquisa-criação: Gabinete do Livro; Coleção Sobretextos; e Museu Tipografia Pão de Santo Antônio (Diamantina/MG).

A série de mostras de livros realizadas no Gabinete do Livro (“João Cabral: impressor”; “Edições Dinamene”; “O Gráfico Amador”; “Guilherme Mansur: poeta e editor” e “Cleber Teixeira e a Editora Noa Noa”) anteciparam a utilização da metodologia da bibliografia material para as análises material e visual dos livros. As mostras apresentavam a descrição das obras em legendas, nas vitrines, e o conteúdo editorial em painéis.



Identidade visual das mostras do Gabinete do Livro

As mostras do Gabinete do Livro foram realizadas com a coleção de livros artesanais da biblioteca da Tipografia do Zé, uma biblioteca de história editorial mas com permanente interesse no acompanhamento da produção da tipografia contemporânea brasileira e dos projetos tipográficos de livros, revistas e impressos de editoras e coletivos do Brasil, como, entre outros, os seguintes: Oficina Tipográfica São Paulo, Edições Xiloeasa, Editora Quelônio, Zerocentos Publicações, Oficina do Prelo, Sociedade da Prensa, Grafatório Edições, Papel do Mato Oficina Tipográfica. Todos eles ampliam as referências e as coleções da biblioteca.

Minha história de aprendizado tipográfico foi iniciada no ano de 2006, quando estava procurando uma tipografia para fazer o meu convite de casamento. Encontrei, em uma livraria, um pequeno livro que me chamou a atenção devido ao seu acabamento rústico, com uma fina corda em torno da capa de papel kraft e com título marrom impresso em tipografia: *Brasil dos ofícios geraes: o homem é coração e mão*. O livro apresentava uma cartografia de profissões em extinção em Belo Horizonte, como as de fotógrafo lambe-lambe, entalhador, alfaiate, funileiro, fundidor e tipógrafo, entre outros. A obra considerava que esses ofícios ainda sobreviviam, mesmo superados pelos novos processos tecnológicos de produção e graças à pequena demanda de mercado incitada justamente pelo “agregado do fazer artístico, da missão de criar, da inspiração de continuar fazendo com as mãos, artesanalmente, produtos especiais para o consumo utilitário” (GROSSI, 2005, p. 3).

No bairro de Santa Efigênia, em Belo Horizonte, em um portão de garagem branco, Seu Matias, da Tipografia Matias, atendeu ao meu toque de campainha com sua presença e sua voz singulares. Com bom humor, resolvemos rapidamente o convite de casamento para começamos uma outra conversa, interminável, sobre a produção tipográfica. É assim que, desde o ano de 2006, tem acontecido meu aprendizado continuado, com o privilégio da convivência cúmplice no acompanhamento da produção tipográfica do Seu Matias, podendo presenciar sua experiência, suas qualidades de criatividade técnica e paciência, sua capacidade de avaliação da melhor sequência em técnicas de composição e impressão com os gestos técnicos, habilidades que definem o mestre de ofício.

O que torna a presença na Tipografia Matias insubstituível é a oportunidade de ver a paixão com que o Seu Matias apresenta seus motivos para a sua tomada de decisão sobre a melhor sequência de produção; para a importância da lubrificação das máquinas diariamente, em todos os pontos definidos pelo fabricante e com o óleo de densidade recomendado; para justificar outra troca da almofada, pela segunda vez, por uma mais macia, ou mais dura; para manter o batente do corte do papel no batente da impressora para o registro da impressão; para usar, com muito cuidado, a pinça na composição enramada e não “beliscar” os tipos de metal; para nunca colocar o ferro em cima do chumbo; para deixar organizada a oficina tipográfica para o próximo projeto tipográfico...

Existem informações que são confusas ou difíceis de serem entendidas nos manuais técnicos de tipografia. Essas informações se tornam muito claras quando vistas

na prática da oficina: a maneira de limpar a rolaria, de amarrar com o barbante a composição com o nó correto, de transportar na bolandeira as matrizes de composição e colocá-las no mármore para a sua enramação. Ficam muito claros principalmente os gestos técnicos para os acertos “mínimos” de uma impressão: aperto do parafuso central ou inferior de pressão; regulagem dos parafusos do tinteiro; calçamento da rama com um papelão no mármore da impressora; e outros acertos técnicos de máquina.

Por também ter formação de mecânico em escola técnica, o Seu Matias resolve todos os problemas das suas máquinas e, com a sua engenharia de produção, desenvolve muitas invenções e traquitanas para os diferentes tipos de problemas da tipografia: na preparação da composição; na impressão da matriz de composição; no acabamento; e até de concepção de projeto tipográfico...

Dessas invenções e traquitanas desenvolvidas pelo Seu Matias, três são apresentadas no “Manual prático para a tipografia”: as palhetas, os bastidores e os capins. Não são as mais inventivas que vi ao longo da história, mas são as mais funcionais para a prática da tipografia.



Traquitana, palhetas e quadrados na oficina da Tipografia Matias

As palhetas são peças utilizadas na almofada da impressora para fazer o batente de posicionamento do papel e as guias para a margeação durante a impressão. Em algumas oficinas tipográficas, são utilizados alfinetes, grilos ou moscas de metal, borboletas de cartolina torcida ou até mesmo quadrados colados. Seu Matias desenvolveu um sistema original de balizas, com palhetas de alumínio que funcionam como pinças e quadrados de MDF de 3 mm autocolantes. Na sua primeira versão, as palhetas ficavam ao lado do quadrado, mas, na segunda versão, aperfeiçoada, as palhetas ficam acopladas ao quadrado. Para a produção das palhetas, foi inventada uma traquitana, produzida a partir de uma máquina de



Tabacaria



Navio Negroiro



Três páginas d'Os Sertões de Euclides da Cunha no Sertão Encarnado



Céu inteiro

Melo (g/d) ramas



Arquivo impresso: poesia inédita



Em viagem: uns estudos

ilhós adaptada. Esse sistema de balizas continua sendo utilizado pela Tipografia Matias, pela Tipografia do Zé e pelo Coletivo 62 Pontos.

Os bastidores funcionam para a transferência dos clichês que foram fracionados. Servem para o posicionamento da composição na base de alumínio utilizada como matriz de impressão. São produzidos com uma moldura de papelão calandrado e PVC transparente no centro. São muito utilizados na Tipografia Matias para a produção de convites ou no *hot stamping*, uma técnica de impressão a quente com uma fita metálica especial.

Os capins são tiras de papéis ou blanquetas de borracha preparadas para algumas situações da enramação da matriz de impressão. São posicionados nas laterais dos tipos ou clichês para um melhor travamento ou para não permitir que a matriz de impressão “suba”, não ficando perfeitamente alinhada. “Subir” e “chover” são os termos mais utilizados na identificação dos problemas de enramação das matrizes de composição. “Chove” quando os elementos da composição caem da matriz de impressão por falta de ajuste nas medidas tipográficas.

Esse encontro com o Seu Matias foi um momento decisivo para o meu aprendizado e um acontecimento definitivo para a constituição da Tipografia do Zé, já que os meus primeiros livros artesanais foram impressos pelo Seu Matias, na Tipografia Matias.

Essas primeiras edições foram produzidas a partir de uma seleção de textos do meu interesse literário, que estavam em domínio público, como o poema “Tabacaria” (2008), de Fernando Pessoa, e “Navio Negroiro” (2008), de Castro Alves, além de textos de Euclides da Cunha, Bernardo Guimarães e Gregório de Matos. Tais produções editoriais, com textos de autores de língua portuguesa, continuam sendo impressas e saem pela Coleção Escrituras TIPOgráficas.

Ainda no ano de 2008, surgiu a Coleção Elixir, com a proposta de editar textos inéditos de escritores contemporâneos. O nome da coleção foi sugerido pelo parceiro, editor e poeta Ricardo Aleixo em uma homenagem ao também poeta, editor e artista gráfico Sebastião Nunes, que então completava 70 anos e tinha, entre os seus projetos mais inventivos de artes gráficas, o livro *O elixir do pajé*, de Bernardo Guimarães. A escolha se explica também pelo significado evidente da palavra “elixir” como tônico, mas como um tônico poético que pretendíamos produzir em tipografia.

Ricardo Aleixo ficaria responsável pela seleção dos textos inéditos, e eu pela produção e pelos projetos tipográficos. Muitos deles foram feitos em parceria com o designer Rafael Neder. Pela Coleção Elixir foram publicados os seguintes livros artesanais: *Céu inteiro* (2008), de Ricardo Aleixo; *Mundo torto* (2009), de Gláucia Machado; *Melo(g/d)ramas* (2009), de Guilherme Mansur; *Pá, pum* (2009), de Eduardo Jorge e Lucila Vilela; *Arquivo impresso: poesia inédita* (2009), de Paulo Bruscky; *Onde você está* (2009), de Manoel Ricardo de Lima; e *Em viagem: uns estudos* (2017), de Júlio Castañon Guimarães.

As edições tiveram tiragens entre 100 a 250 exemplares, de acordo com a quantidade de papel disponível, sendo sempre acondicionadas em uma caixa com elástico, com formatos distintos. Para essa coleção, foram utilizados papéis dos catálogos Gainsborough e Evergreen da Fox River Paper Co., nas gramaturas 118 e 216 g. Os tipos foram escolhidos de acordo com as necessidades de cada texto e cada projeto, bem como pela quantidade de gavetas disponíveis para a composição do texto. A partir de 2009, foi utilizada a linotipo para a composição dos textos, feita pelo gráfico Ilton Fernandes.

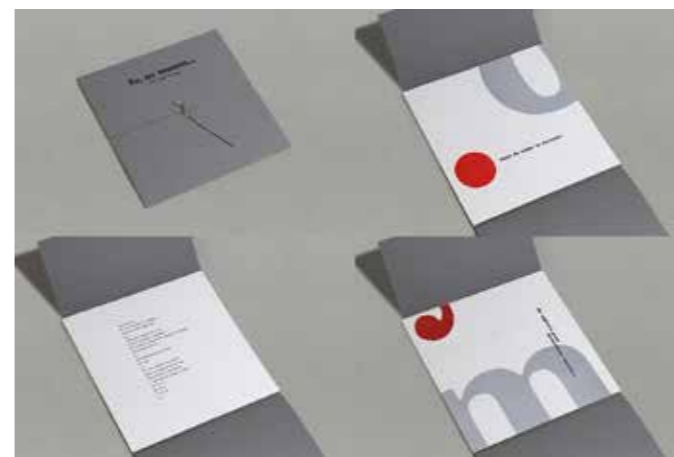
A escolha do papel é uma das principais estratégias de produção da Tipografia do Zé. Normalmente são utilizados papéis especiais fora de catálogo ou papéis de extintas marcas da indústria papelreira, todos comprados em saldos nas distribuidoras de Belo Horizonte, principalmente na L2 Papéis Especiais. Trata-se de papéis de texturas, cores, gramaturas diversas e até mesmo papéis danificados ou perfurados pela ação de traças. Esses papéis guardam uma memória material e industrial que é insubstituível na experiência sensorial de leitura do projeto tipográfico, um banco de dados do genoma da produção dos papéis da indústria nacional e dos importados que chegavam ao Brasil. As aquisições foram possíveis antes das taxas impeditivas de importação dessas commodities precificadas em dólar.

A Coleção Gráfica Utópica, uma evidente homenagem às artes gráficas da vanguarda russa da primeira metade do século XX, tem como objetivo a produção de conteúdos mais experimentais e autorais. Foi iniciada em 2009 com Fernando Pessoa, mais uma vez, e fragmentos do seu *Livro do desassossego*. Em seguida, foi editado o álbum de gravuras *Pareidolia tipográfica*, em parceria com o artista gráfico Roberto Marques, e mais um poema de Fernando Pessoa, “Eu, eu mesmo...”, em mais uma parceria com Rafael Neder.

Pareidolia tipográfica



Fernando Pessoa: fragmentos clichés tipomagníficos



Eu, eu mesmo...



Guilherme Mansur e Cleber Teixeira



Tríptico



Poemas para meu pensamento



Pela Coleção Gráfica Utópica, foi ainda produzido o livro de artista *Esquecimento* (2016), somente com o uso de relevo seco de tipos, fios e *azurées*. Em seguida, brincando com a noção de clichê, foi produzido o álbum *Fernando Pessoa: fragmentos clichês tipoemagráficos* (2016), em que se utilizaram alguns fragmentos de poemas mais conhecidos do poeta português, em uma tipografia plástica de modelo experimental. A última edição dessa coleção foi o álbum coletivo de gravuras *Inventário gráfico* (2018), que teve a proposta de utilização do acervo material da Tipografia Matias e da Tipografia do Zé (tipos, ornamentos, símbolos, clichês) para criar um inventário de técnicas e linguagens da composição e da impressão tipográfica sobre papéis de cores, texturas e gramaturas diferentes.

No ano de 2018, comemorando os dez anos da Tipografia do Zé, foram iniciadas duas novas coleções, com a participação do poeta visual Mário Alex Rosa e da pesquisadora Ana Utsch, parceira do Museu Vivo Memória Gráfica e do mundo da história do livro, da encadernação e dos estudos editoriais.

A Coleção Lição de Coisas propõe um encontro tipográfico inédito entre poetas e artistas gráficos. A primeira plaquete dessa coleção foi um encontro importante para a Tipografia do Zé, entre os editores e poetas Guilherme Mansur e Cleber Teixeira (2018). O encontro, que estava realmente marcado, por uma série de circunstâncias aconteceu somente nos tipos impressos bodoni e garamond dessa plaquete. Em seguida, foram produzidas as plaquetes *Tremor* (2018), de Armando Freitas Filho e Luís Matuto, e *Tríptico* (2019), de Júlio Castañon, Ronald Polito e Mário Azevedo.

A Coleção Entretextos propõe uma produção tipográfica de poemas e ensaios literários acondicionados em uma caixa concebida pela pesquisadora Ana Utsch especialmente para a coleção. Foram produzidos os livros *Poemas para meu pensamento* (2018), de Vera Casa Nova, e *As epígrafes de Sagarana* (2019), apresentadas por Roberto B. de Carvalho.

Em 2016, foi iniciada a Coleção Livros que Não Tenho, objeto desta pesquisa-criação, com a proposta de homenagear artistas gráficos de referência e, como o próprio nome da coleção esclarece, produzir livros de artista ausentes na biblioteca da Tipografia do Zé e esgotados no mercado editorial.

Amir Brito Cadôr e Paulo Silveira, em texto de apresentação da exposição *Tendências do livro de artista no Brasil: 30 anos depois*, consideram que “a apropriação de

textos e imagens é recorrente ao longo da história da arte, mas a apropriação de livros inteiros é um fenômeno recente” (CADÔR; SILVEIRA, 2016, p. 9). Os autores listam alguns livros de artista baseados em obras literárias (como *O homem sem qualidades caça-palavras*, de Elida Tessler, e *A teus pés*, de Fábio Morais), em exemplares específicos, preservando marcas de uso (como *Flores do mal*, de Dora Longo Bahia, e *Mar*, de Thais Graciotti), e, ainda, aqueles que se apropriam de acervos iconográficos (como os livros de artista de Renato Breder e Wladimir Dias-Pino ou um repertório de imagens da artista Marina Camargo em *Lições de escultura: Brancusi no ar*).

Podemos identificar também no design gráfico pós-moderno algumas tendências estilísticas, como a produção a partir da origem do design e da sua desconstrução, a produção a partir do uso das novas e das velhas tecnologias, a produção autoral, a produção política e a apropriação. De acordo com Poynor (2010, p. 93), o design gráfico sempre se utilizou de imagens e abordagens de outros campos, especialmente das artes visuais e da cultura popular:

Essa estratégia de apropriação não apenas gráfica, mas de todo um veículo genérico, pode ser muito produtiva. Ela permite, em potencial, inter-relações mais complexas, multifacetadas e sugestivas entre o novo conteúdo e o meio gráfico que ele habita. Em vez de simplesmente fazer um pastiche de fragmentos estilísticos, muitas vezes somente para obter um efeito estético nostálgico, abre-se a possibilidade de ressonâncias paródicas mais profundas.

A apropriação de outros livros pelo livro de artista pode assumir diversas formas,

desde a paródia e a apropriação de obras conhecidas (que pode ser a apropriação de uma forma ou de um estilo), o desnudamento de sua estrutura (a página e a sequência), os aspectos materiais (o papel, a impressão e a encadernação), até mesmo a inclusão de fotografias e desenhos de livros (CADÔR, 2016, p. 335).

Foram produzidos os livros de artista para a Coleção Livros que Não Tenho: *PaLarva Paulo Bruscky* (2016), *Improvisação gráfica Aloisio Magalhães* (2016) e, para esta pesquisa-criação, *A ave Wladimir Dias-Pino* (2020), com tiragem de 50 exemplares cada.

O livro de artista *PaLarva Paulo Bruscky* utilizou a apropriação do livro-objeto *Palarva* (1992), de Paulo Bruscky, de conceituação embrionária do objeto como em estado latente de significação. Produzido como uma caixa de madeira contendo tiras de papéis coloridos impressos e formando um ninho para o ovo de pedra, a larva. Na tampa da caixa, a imagem de um mapa com iluminuras. A apropriação



desse livro-objeto tridimensional por um livro de artista bidimensional se deu com a planificação das tiras coloridas originais sobre um fundo com imagens das tiras impressas em preto e com a sobreimpressão, nas sequências das páginas de diferentes fundos, de elementos da composição tipográfica. Foram impressos, em escala ampliada, ornamentos, símbolos, texturas mecânicas, xilogravuras populares e clichês antigos, que fazem referência à cultura gráfica e visual do artista intermídia Paulo Bruscky.

A narrativa desconstruída do livro de artista *PaLarva Paulo Bruscky* é formada por elementos tipográficos e superfícies cromáticas transparentes, representando um conceito, também embrionário, de significação da origem das tiras dos papéis coloridos do livro-objeto original, com a impressão de uma memória tipográfica. O ovo foi produzido por uma faca especial na luva da capa do livro de artista, em papel kraft. Sua capa e sua contracapa, também em kraft, têm os fundos impressos em preto, de modo semelhante às páginas, como se o livro de artista não tivesse começo nem fim.

A apropriação do álbum *Improvisação gráfica* (1958), trabalho de experimentações gráficas e tipográficas de Aloisio Magalhães, resultou no livro de artista *Improvisação gráfica Aloisio Magalhães*. No álbum original, foram utilizadas diversas técnicas de impressão, como gravura em metal, matriz de linóleo, matriz alternativa, clichê, estêncil e até um rolinho de tinta, além da tipografia. Os textos são trechos de Guimarães Rosa, Drummond, Goethe, Valéry e outros autores. O álbum de dez gravuras de Aloisio de Magalhães tem a experimentação como o gesto conceitual do artista gráfico, da plasticidade da palavra e das texturas impressas.

O livro de artista *Improvisação gráfica Aloisio Magalhães* tem como narrativa o próprio artista Aloisio Magalhães. Seu conteúdo foi editado a partir de trechos de diversas entrevistas suas e da seleção de um conjunto de dez palavras ou expressões que representam parte da sua produção nas áreas do design, do teatro, do patrimônio e das artes visuais e gráficas: “Aniki Bóbó”, “caju”, “cartemas”, “Doorway to Portuguese”, “E Triunfo?”, “Informação Esquartejada”, “mamulengo”, “matriz”, “O Gráfico Amador” e “paisagem”.

Cada gravura tipográfica do álbum *Improvisação gráfica Aloisio Magalhães* foi produzida a partir de uma das palavras selecionadas e de um trecho de depoimento do artista, em um duplo discurso, visual e textual, nem sempre coincidente, da história e da produção do designer e artista gráfico Aloisio Magalhães.

As gravuras tipográficas foram produzidas com a metodologia experimental da tipografia plástica e técnicas de composição com matrizes alternativas, madeira, tipos e ornamentos. Foram três entradas de máquina nas cores verde, prata e branca transparente e duas entradas na cor preta, produzindo elementos sobrepostos, compostos, coincidentes, com variação do entintamento das texturas refinadas ou grosseiras.

Para esta pesquisa-criação, que conjuga a atividade de tipógrafo e de pesquisador, foi escolhido para apropriação o livro de artista *A ave*, de Wladimir Dias-Pino, produzido entre os anos de 1948 e 1956 (ano em que foi lançado). A tiragem de 300 exemplares foi feita à mão e impressa

num prelinho também tocado à mão, que era o que se tinha disponibilidade na época, o tipo móvel. Ele é montado um a um e perfurado com vazadores. Na verdade, nunca se fez questão de lançar outra edição, porque o interessante não era que a pessoa encontrasse o livro, mas que ela mesma o construísse através da leitura, como um livro-instalação (CASA NOVA apud CAMARA; MARTINS, 2015, p. 33).

Paulo Silveira considera que *A ave* seja

o primeiro livro de artista brasileiro pleno, que se autocomenta, concebido e executado integralmente por um único artista, dependente da sequencialidade das páginas e inadaptável para outros meios [...], sendo executado parcialmente em tipografia e parcialmente com desenhos a nanquim. O miolo é composto por páginas não numeradas, com papéis brancos (a maioria) ou coloridos, presos à capa por grampos (prendedores latonados). A capa é de cartão colorido, coberta com uma sobrecapa preta, onde está recortada (vazada) a sugestão geométrica das letras do título em cortes retos e agudos. Versos e orelhas da contracapa têm suas inscrições a giz de cera. As páginas sofrem três tipos de intervenção: bidimensional gráfica, através da impressão tipográfica dos textos; bidimensional plástica, através dos traços retos a nanquim; e tridimensional plástica, através dos furos circulares nas páginas. O papel branco é bastante delgado, propiciando uma certa transparência. O papel colorido não foi especialmente encomendado. Era o disponível na cidade ou sobras da gráfica (SILVEIRA, 2008, p. 177-8).

Esse livro de artista essencialmente artesanal não tem todos os seus exemplares iguais. “O próprio Augusto de Campos, ao analisar *A ave* escreve, no Estado de São Paulo, que ele tem duas versões diferentes” (CASA NOVA apud CAMARA; MARTINS, 2015, p. 33). Em outra entrevista, Wladimir Dias-Pino confessa que ele havia comprado material para os 300 exemplares, mas afirma que não foram feitos todos: “as pessoas recebiam, mas nem sempre completo. Cada livro publicado é uma versão dele próprio” (CAMARA; MARTINS, 2015, p. 176).

Álvaro de Sá descreve que o livro de artista *A ave* “recebeu um tratamento de máquina, com suas folhas soltas, perfuradas, cortadas, codificadas em séries etc., quase ao ponto de ser um computador de bolso” (DIAS-PINO, 1982, p. 78). Ele considerava que *A ave* era um livro de artista que se explicava ao longo do seu uso e do seu manuseio: “a intenção de afirmar que o válido é o processo que ele encerra e não o poético. Sua semântica é a leitura física que as séries autônomas canalizam” (DIAS-PINO, 1982, p. 78).

A leitura começa com a frase “a ave voa dentro de sua cor” composta no espaço da página, de modo a deixar a transparência da própria página revelar o gráfico da página seguinte, que funciona como um gabarito, estabelecendo relações sintáticas de leitura.

Toda a sequência das páginas desse livro de artista segue esse modelo da primeira página, com seus textos (“polir o voo mais que a de um ovo / que tatear e seu contorno / sua aguda crista completa (a) solidão / assim é que ela é teto de seu olfato / a curva amarga de seu voo e fecha (um) tempo com sua forma”) impressos em papéis de diversas transparências e cores e com páginas de gráficos e perfurações feitos à mão por Wladimir Dias-Pino.

Gramatura, textura, transparência, perfuração e o gesto interativo de leitura do livro de artista são elementos de expressão, como esclarece Wladimir Dias-Pino: “os vazamentos atravessam as páginas quando um nível de comunicação e significado instantaneamente está presente em diversas páginas no mesmo nível em que apresenta o uso da potencialidade característica da matemática” (CAMARA; MARTINS, 2015, p. 14). Mas não era uma matemática rigorosa e precisa, “mas o sentido que ordena as coisas” (CASA NOVA *apud* CAMARA; MARTINS, 2015, p. 34).

Esta é uma das estratégias fundamentais desse livro de artista: a leitura de sua narrativa pela horizontalidade e sequencialidade das suas páginas e do poema visual impresso em tipos de caixa; a verticalidade da leitura simultânea dos gráficos que ordenam ou compõem um sentido de leitura da poesia visual e que são relacionados pela transparência das páginas; e a transversalidade de leitura do poema visual e dos gráficos pelos vazados dos círculos em um movimento dinâmico e interativo do gesto de leitura.

Wladimir Dias-Pino foi o fundador do Poema/Processo, em 1967, definido como um movimento de vanguarda que diferenciava a poesia do poema. A poesia era

entendida como um conceito abstrato, enquanto o poema tinha uma materialidade tátil, que poderia ser manipulada – e até rasgada – durante o seu processo de leitura. Dentre as diversas proposições do poema/processo, Nóbrega (2017, p. 13) destaca o processo, o estilo e o contraestilo:

Por *processo* entende-se a visualização do objeto em desencadeamento, através do veículo da linguagem. Ele tem por característica proporcionar métodos aplicáveis na construção de qualquer poema/obra produzido pelo grupo. O processo ocorre em vários níveis, abrangendo, entre outras coisas, as transformações físicas dos objetos, no suceder de tempo de leitura do espectador/participante. O conjunto de atos que se experimenta e a série de fenômenos que se dão ao manipular os poemas, implicam, que se tenha uma visão de toda uma realidade em processo. Observando também, que se há processo, não há começo, fim ou sequência fixa. A obra procura, por meio de seus elementos formativos, trazer o conhecimento de um aspecto do real. Outra contribuição dada pelo grupo é a prática da versão, da obra aberta. Através dela, abre-se um ilimitado campo de possibilidades interpretativas. O poema é tomado por uma matriz sobre a qual correm as versões, gerando uma infinidade de desdobramentos a partir de um dado pensamento.

Em seu livro *Processo: linguagem e comunicação*, Wladimir Dias-Pino (1971) descreve em um diagrama a escrita do poema/processo, identificado como uma matriz ou lugar de armazenamento das soluções poéticas, uma espécie de memória móvel do poema, com sua organização ou comando das opções de leitura. O conjunto dessas matrizes do poema seria definido como o contraestilo que apresentaria as suas estratégias de soluções e autonomia do poema.

Os poemas do poema/processo poderiam ser produzidos com palavras ou sem palavras. Os poemas com palavras se utilizam de frases-chave e fragmentação tipográfica, como o próprio livro de artista *A ave*, de Wladimir Dias-Pino. Já os poemas sem palavras se utilizam de gráficos, imagens e colagens.

Em outro diagrama, Wladimir Dias-Pino descreve as possibilidades de leitura do poema/processo, que ele define como o problema de leitura. São identificadas as possibilidades de direção e programação da leitura. O contraestilo do poema direciona sua leitura sequencial ou simultânea, justamente por meio do uso de tipografia, grafismos, imagens e colagens. A programação identifica a composição visual e a materialidade do poema.

Importante destacar algumas questões levantadas por Gustavo Nóbrega (2017) e Wladimir Dias-Pino (1971). A primeira é a já prevista possibilidade de versões para o poema/processo, livro de artista ou livro-poema. A segunda é a ideia de

matriz como memória do poema, como uma matriz de composição tipográfica. Um poema/processo poderia ter diversas matrizes, que seriam “impressas” em atividades poéticas na página de modo alinhado, deslocado, repetido, espelhado, rotacionado, como apresentado na “Gramática visual para a tipografia”. A terceira é que essas matrizes poderiam ou não ter palavras. E, tendo palavras, as suas estratégias poderiam ser de síntese ou de fragmentação tipográfica.

Essa foi a referência para começar o processo criativo do livro de artista *A ave Wladimir Dias-Pino* para esta pesquisa-criação: a fragmentação do poema visual de *A ave*. Cada palavra do livro de artista original se transformou em uma página dessa versão de livro de artista, desconstruindo o sentido do texto original em um sentido da imagem da palavra como uma paisagem tipográfica que precisa ser lida no espaço da página e na sua sequencialidade. A fragmentação de seus caracteres – em caixa-alta e caixa-baixa – e suas texturas – tipos de metal e madeira – nas suas diversas posições na página dupla transformam essas páginas em uma cartografia de espaços positivos e negativos.

Depois de definida essa estratégia narrativa para o livro de artista *A ave Wladimir Dias-Pino*, com seu roteiro de palavras, foram feitos diversos estudos de papéis para o seu corpo e sua sequencialidade, com o objetivo de fazer a escolha de uma estratégia referente ao papel que fosse coerente com as características do projeto original e com os livros produzidos pela Tipografia do Zé.

A pesquisa de papéis em Belo Horizonte se resume à busca em poucas distribuidoras e papelarias, que restringem as texturas, gramaturas e cores aos papéis que são comumente encontrados no mercado. Foram escolhidos os papéis brancos e naturais Warm White Smooth 176 g, Evergreen Birch 104 g e Onion Skin 30 g e os coloridos Canson Mi-Teintes – Bleu roi, Crépuscule, Gris ciel, Rosé foncé e Saumon, comprados na distribuidora L2 Papéis Especiais e na Copiadora Universal.

Depois de cortados os papéis em formato econômico para o seu melhor aproveitamento, foi definida a sequência e a encadernação das páginas com uma primeira imposição do roteiro de palavras, de modo que a narrativa teria um leiaute de páginas duplas nessa versão de livro de artista, diferente da versão original, com páginas simples.

Com a primeira boneca do livro de artista *A ave Wladimir Dias-Pino* e com a escolha dos elementos de composição que seriam utilizados nas páginas, os tipos e fios de metal mais os tipos de madeira, foi impresso um primeiro ensaio gráfico

de duas páginas duplas para uma análise visual de composição e linguagem tipográfica. Apesar da avaliação inicialmente positiva de composição e linguagem, foi definido que o projeto precisaria de outras estratégias narrativas, para uma produção sequencial mais diversificada.

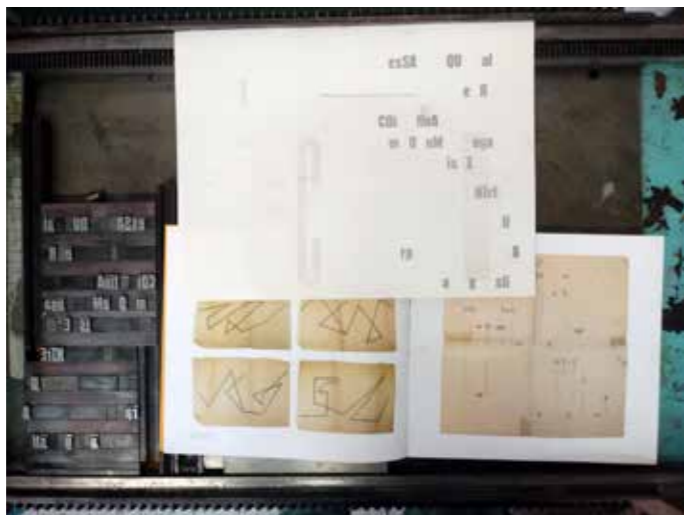
Foi então editada a narrativa inicial de *A ave Wladimir Dias-Pino*, por meio da fragmentação da poesia visual de *A ave* e de mais duas estratégias dos livros de artista *Solida* (1962) e *Numéricos* (1986), também de Wladimir Dias-Pino.

O livro de artista *Solida* foi impresso em serigrafia e acondicionado em uma caixa com as folhas soltas. A caixa contém uma folha com o apêndice, que funciona como um manual didático do poema e de sua matriz, e com cinco séries de poemas visuais, de nove folhas cada, que funcionam como um jogo combinatório com as palavras do poema – “solidão / só / lida / sol / saído / da / lida / do / dia” – e com linhas e planos em esculturas de papéis.

Do livro de artista *Solida* foram apropriados os vincos e cortes nas páginas coloridas para visualidade e dinâmica no gesto de leitura. Adolfo Montejo Navas (2009) já tinha feito uma aproximação do movimento interativo de leitura, de grande fisicalidade, do livro de artista *A ave*, de Wladimir Dias-Pino, à obra *Bichos*, de Lygia Clark, e às instalações participativas e públicas de Hélio Oiticica. Os três artistas propõem esse jogo interativo das dobradiças e dos labirintos nas escalas, nas superfícies e nos espaços.

O livro de artista *Numéricos* foi impresso em tipografia e apresenta uma estrutura narrativa com palavras impressas na cor azul – “céu / cor / sol / luz / ovo / asa / ave / voo / vae” –, as quais vão sendo combinadas e substituídas por números, produzindo uma leitura quase abstrata de palavras, números, espaços, papéis e perfurações. É um livro de artista ainda mais hermético do que *A ave* e *Solida*, e que tem como proposta, de acordo com o autor, realizar um modelo de leitura conceitual e sensorial que relaciona esses dois outros livros de artista. Do livro *Numéricos*, me apropriei justamente da estratégia de substituir as palavras – “ave / voa / cor / forma” – por números – “1 / 2 / 3 / 4” – para criar uma narrativa numérica junto com o conteúdo textual d’*A ave*.

Ainda foram repetidas duas páginas-matriz do livro de artista *A ave* como complemento narrativo e conceitual do livro *A ave Wladimir Dias-Pino*, em uma atividade de deslocamento e repetição do original na versão.



Impressão da página-matriz no prelo Vandercook

A segunda imposição das páginas do livro foi definida com a segunda boneca do livro de artista *A ave Wladimir Dias-Pino*, que preparou todos os elementos da composição tipográfica como uma partitura tipográfica para as técnicas de impressão apresentadas no capítulo “Performance mecânica em tipografia”.

A edição de um livro de artista impresso em tipografia com 23 folhas e 92 páginas exigiu a organização do espaço da Tipografia do Zé para a sua produção em aproximadamente 20 dias de trabalho, com 8 a 12 horas de produção por dia. No final do ano de 2019 foram preparados os papéis e todos os materiais necessários para o projeto tipográfico, que foi iniciado no primeiro dia do ano de 2020, com o espaço totalmente disponível.

Os dias de impressão foram de intensas atividades de acertos com gestos técnicos no prelo Vandercook e improvisos com a partitura tipográfica do livro de artista *A ave Wladimir Dias-Pino*. Esses acertos de impressão, que podem ser considerados como provas de estado da experimentação, foram editados em outro livro de artista, inspirado no trabalho do artista gráfico e professor Marcelo Drummond, que, no processo de impressão do livro de artista *Livro de mim*, guardou todas as provas de acerto de máquina, que depois foram encadernadas em forma do livro de artista *Livro dos erros*.

Como precisava documentar toda a metodologia para esta pesquisa-criação, foi realizado o arquivamento dos documentos desse processo de pesquisa e produção, como o estudo dos papéis, o estudo da identidade visual do título, os testes de

impressão nos diversos papéis e os acertos de máquina, que foram encadernados em um livro de artista com o título *Acertando a ave em pleno voo*.

Esses registros das etapas do processo criativo foram estudados por Cecília Almeida Salles, pesquisadora da crítica genética. Os registros são retratos temporais que mostram a gênese do trabalho e funcionam como índice do percurso criativo:

Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta. Não temos, portanto, o processo de criação em mãos mas apenas alguns índices desse processo. São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo (SALLES, 1998, p. 170).

Esta pesquisa-criação permitiu um diálogo criativo com os artistas gráficos entrevistados e foi uma oportunidade de conhecer diversos vestígios de cada processo, tendo se mostrado reveladora com relação à percepção dos detalhes conceituais e materiais das páginas e sequências e também encantadora com relação às confidências sobre as limitações e os improvisos de cada um dos livros de artista selecionados.

A documentação da metodologia de produção do artista gráfico Marcelo Drummond foi de grande importância para esta pesquisa-criação: um arquivo com todo o processo de elaboração do livro de artista *Livro de mim*, desde o *Dicionário de artes do livro*, de onde foi retirado o conteúdo para o seu projeto tipográfico, passando pelo *Livro dos erros* e apresentando a sua continuidade no *Livro de leituras*, ainda sem previsão de finalização e lançamento.

Para a metodologia de produção do livro de artista *A ave Wladimir Dias-Pino*, preparei a oficina tipográfica – principalmente com a organização do mobiliário e das ferramentas – para essa (grande) tarefa de composição, assentamento, enramação, alceamento e ajustes de impressão, que não poderiam demorar excessivamente para que não se perdesse a espontaneidade no improviso com as técnicas de impressão. Foram definidos acertos quase automáticos, identificados durante o ensaio e a preparação, com medidas específicas de alceamento dos tipos de metal e madeira, que têm alturas diferentes. Os tipos de madeira precisaram de um papel de gramatura maior que os tipos de metal para o seu entintamento.

O leiaute final ia sendo alterado durante a sua composição e impressão com base na análise das provas de estado – provas com os papéis que seriam utilizados na

página, para avaliação de sua textura e gramatura – e, depois, das provas de entintamento – provas para teste de regularidade de tinta para as texturas da madeira e do metal.



Alceamento da matriz de impressão no prelo Vandercook

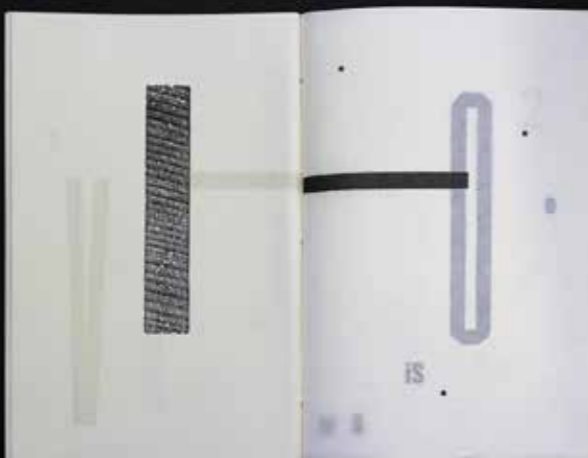
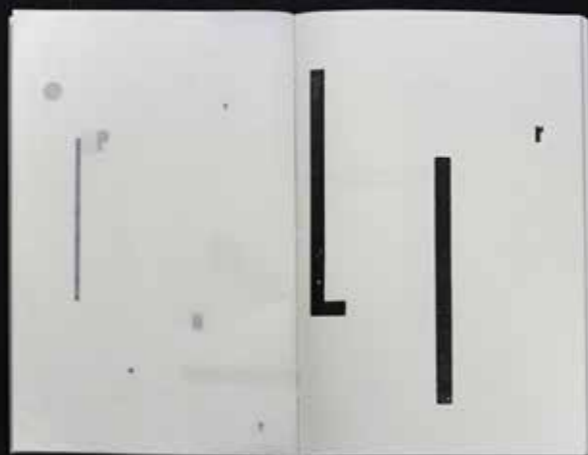
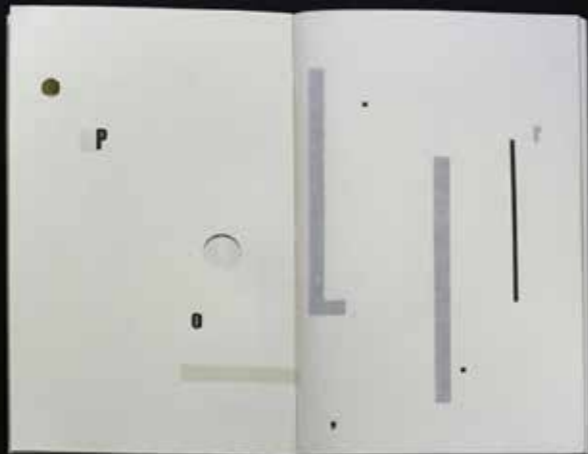
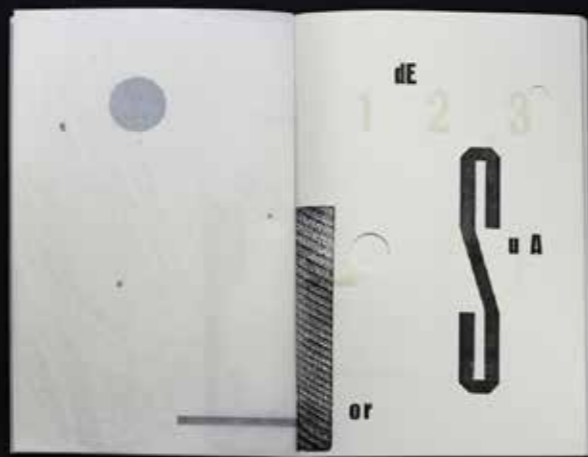
Nesse acerto do alceamento definiu-se uma pressão um pouco maior na calibragem da impressão, para que a matriz de composição com os tipos e fios deixassem suas marcas de cravação ou mordida. Essas marcas em relevo ampliam a ambiência sensorial do livro de artista no seu sentido tátil. Elas são produzidas justamente pela altura e pelo alinhamento da matriz de impressão no alceamento, com a calibragem de pressão dos parafusos das impressoras nas gramaturas e texturas dos papéis mais macios, como os escolhidos para o projeto tipográfico do livro de artista.

Outros sentidos nessa experiência de leitura são definidos pelo corpo do papel, que produz um peso e uma sonoridade na dinâmica interativa da leitura do livro, na transparência ou opacidade das suas páginas, que permitem uma leitura vertical ou horizontal do seu conteúdo, e até na ergonomia do projeto, com os seus acabamentos.

O leiaute das páginas do livro de artista *A ave Wladimir Dias-Pino* faz uso de uma exagerada espacialização dos elementos de composição, com leituras estruturadas pela aproximação ou pelos fios direcionais, à maneira de Wladimir Dias-Pino, com seus gabaritos gráficos.

Essa estratégia da espacialização e dos vazios nesse livro de artista, em que cada página é uma palavra das frases de Wladimir Dias-Pino, permite a alteração





do ritmo de leitura na sequência do seu espaço-tempo, ora lento, ora rápido, de acordo com a visualidade ou sensorialidade da página e ainda de acordo com a leitura horizontal, vertical e transversal das transparências, cortes e perfurações nas páginas.

Essa percepção de uma estrutura dispersa no espaço da página – com caracteres, números, fios, vírgulas e pontos – cria uma sensação de estranhamento, como se fosse uma imagem enigmática de uma constelação tipográfica, de significados não completamente legíveis, mas organizados nos espaços negativo e positivo com as cores das tintas – preto, branco transparente e prata.

A sensação de estranhamento é ainda reforçada pela identidade visual do título, onde os caracteres “a”, “e”, “i”, “s” e “o” foram substituídos pelos números “4”, “3”, “1”, “2” e “0”, transformando “A ave Wladimir Dias-Pino” em “4 4v3 Wl4d3m1r D142- P1n0” com a troca feita por semelhança, como em *Numéricos*.

4 4v3
Wl4d3m1r
D142-
P1n0

Identidade visual do título “A ave Wladimir Dias-Pino”

Uma estratégia intuitiva, desde o primeiro título da Coleção Livros que Não Tenho, a de acrescentar o nome do artista gráfico ao do livro ausente da biblioteca da Tipografia do Zé, se mostrou conceitualmente adequada a essa apropriação de outro livro de artista. O título “evoca todo um texto por um signo que o compreende e corresponde à citação do texto em sua extensão” (COMPAGNON *apud* CADÔR, 2016, p. 390), como no livro de artista de Sherrie Levine, onde o nome Flaubert foi incluído no título para remeter não apenas ao trabalho que era objeto da apropriação, mas a toda a obra de Gustave Flaubert. Assim, também faço do meu livro de artista não somente uma apropriação de *A ave de Wladimir Dias-Pino*, mas de outros livros de artista seus, como já indicado.

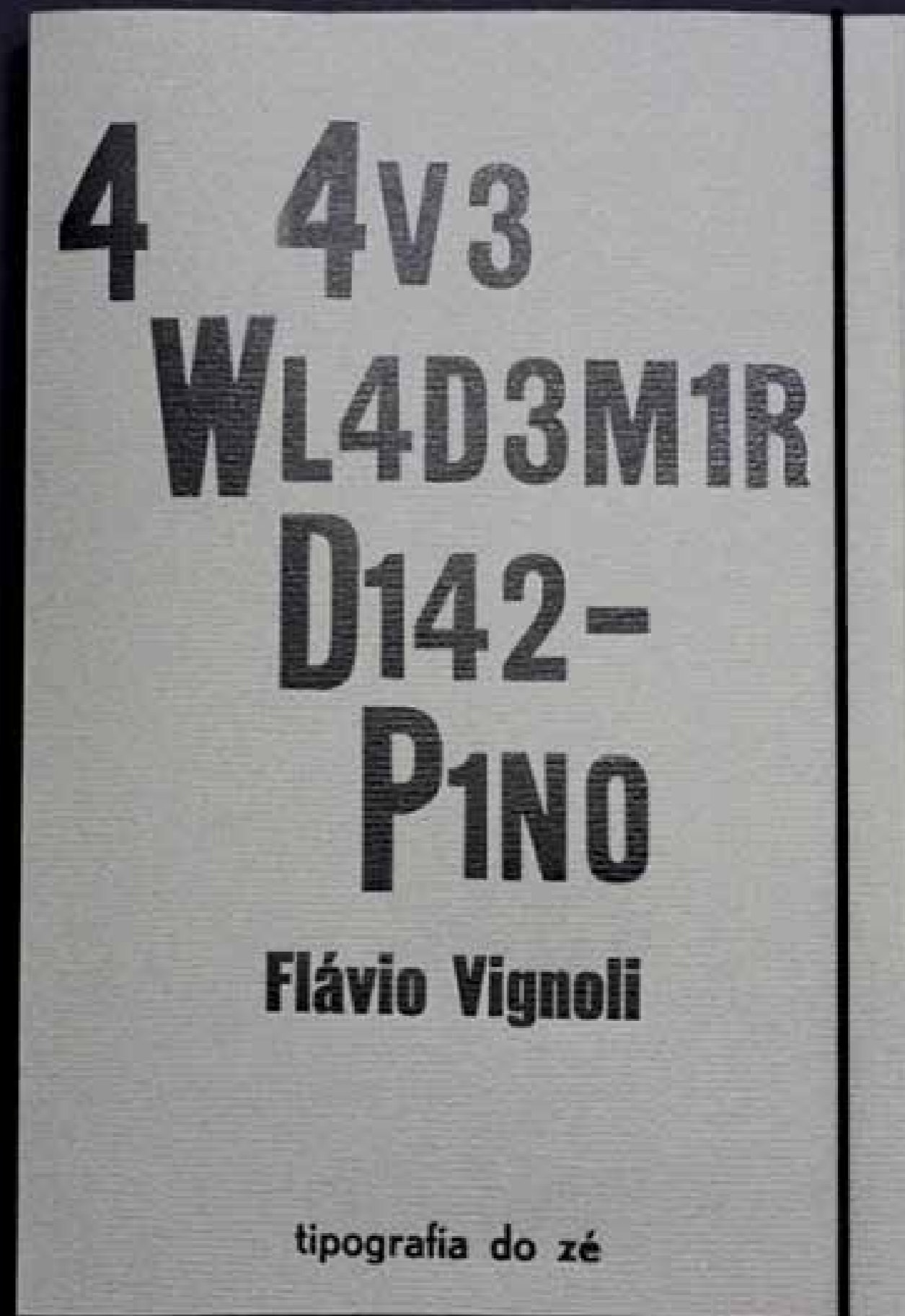
Para o livro de artista *A ave*, Wladimir Dias-Pino produziu um título com uma escrita inclinada – “queria fazer uma tipografia em que houvesse não a caixa tipográfica dividindo as letras” –, usando uma caligrafia com giz de cera e integrando as letras da palavra “ave”. O título “ganhou um artigo que não tinha, pela visualidade” (CASA NOVA *apud* CAMARA; MARTINS, 2015, p. 33). O leiaute inclinado do título original foi mantido na versão do livro de artista *A ave Wladimir Dias-Pino*.

Para a perfuração das páginas com as três facas circulares de diâmetro de 1, 2 e 3 cm, foram organizadas as folhas pelo tamanho e pelo posicionamento das facas nos papéis, a partir de um estudo de leitura transversal da sequencialidade do livro de artista *A ave Wladimir Dias-Pino*. Essa organização permitiu que se aproveitasse o acerto e os posicionamentos de entradas das facas para os ajustes das entradas seguintes, de maneira a serem realizadas todas as 25 perfurações em cada livro de artista com o mínimo de perda possível de papel e também no menor tempo possível para as 13 entradas de máquina.

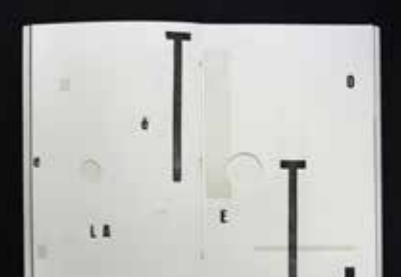
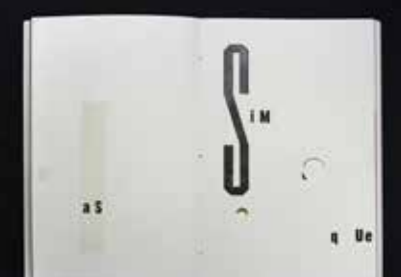
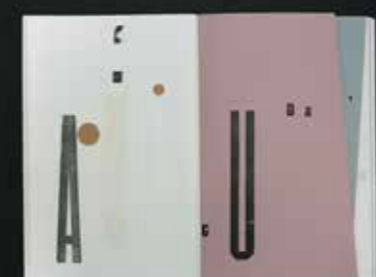
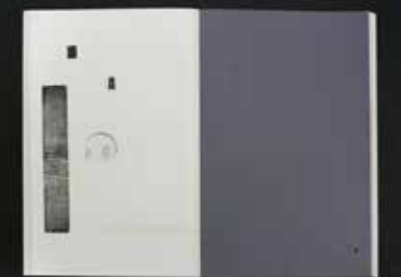
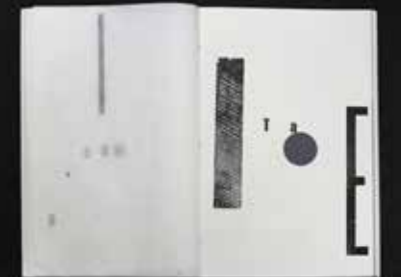
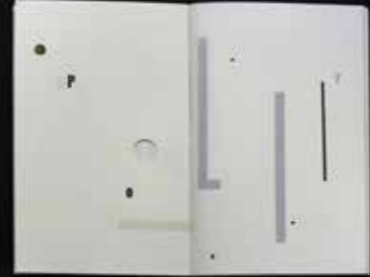
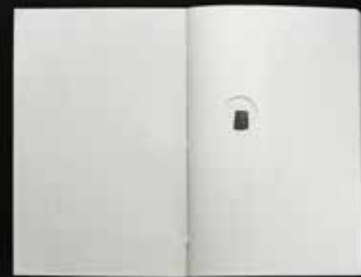
Os vincos foram produzidos com as páginas já intercaladas, na sua sequência, para um melhor fechamento do seu corpo. Com cada caderno vincado, foram todos costurados artesanalmente com fios pretos encerados e depois refilados em três lados.

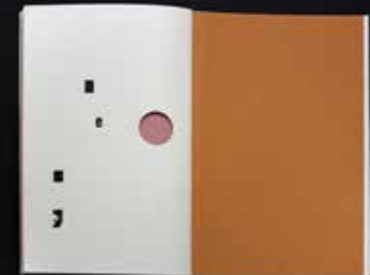
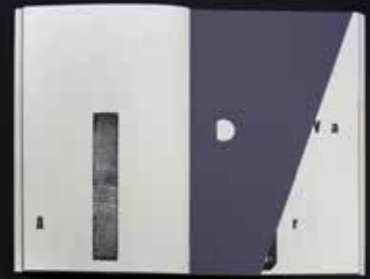
Para o acondicionamento do livro de artista *A ave Wladimir Dias-Pino* foram produzidas caixas de papel Gainsborough Charcoal 216 g com fechamento feito por elástico preto.

Toda a impressão, os acabamentos artesanais, o refile e o encarte do livro de artista *A ave Wladimir Dias-Pino* foram realizados pela Tipografia do Zé. Os acabamentos com faca especial e vinco foram realizados pelo Seu Matias, na Tipografia Matias, durante o mês de janeiro de 2020.



4 4V3
WL4D3M1R
D142-
P1NO
Flávio Vigoni
topografia do ar





Referências bibliográficas

CADÔR, Amir Brito; SILVEIRA, Paulo. *Tendências do livro de artista no Brasil: 30 anos depois*. In: *Tendências do livro de artista no Brasil: 30 anos depois*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2015/2016. Catálogo da exposição.

CADÔR, Amir Brito. *O livro de artista e a enciclopédia visual*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

CAMARA, Rogério; MARTINS, Priscilla. *Poesia/poema: Wladimir Dias-Pino*. Brasília: Estereográfica, 2015.

CRENI, Gisela. *Editores artesanais brasileiros*. Belo Horizonte: Autêntica; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2013.

DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: linguagem e comunicação*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

GROSSI, Sávio. [Sem título]. In: MENEZES, Marlette (org.). *Brasil dos ofícios geraes: o homem é coração e mão*. Belo Horizonte: Tipografia Matias, 2005.

HOLANDA, Gastão de. A tipografia itinerante apud CRENI, Gisela. *Editores artesanais brasileiros*. Belo Horizonte: Autêntica; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2013.

MENEZES, Marlette (org.). *Brasil dos ofícios geraes: o homem é coração e mão*. Belo Horizonte: Tipografia Matias, 2005.

NAVAS, Adolfo Montejo. A aventura visual de Wladimir Dias-Pino. *Revista das artes*. Ano 1 / no. 05 / Agosto e setembro de 2009.

NÓBREGA, Gustavo (org.). *Poema/processo: uma vanguarda semiológica*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2017.

POYNOR, Rick. *Abaixo as regras: design gráfico e pós-modernismo*. Porto Alegre: Bookman, 2010.

SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

CAPÍTULO 5

Performance mecânica em tipografia

O aparente estranhamento da tipografia como um lugar de acontecimento relacionado ao teatro e à performance precisaria ser entendido, inicialmente, a partir do próprio sentido da tipografia no contexto contemporâneo. Depois que o mercado gráfico substituiu a tecnologia tipográfica por tecnologias de maior produtividade, versatilidade e rentabilidade, como offset e digital, a partir da década de 1970 (PEREIRA, 2009), máquinas, ferramentas e materiais foram descartados em ferros-velhos ou esquecidos em galpões.

Alguns poucos equipamentos tipográficos foram resgatados por artistas gráficos, designers e pesquisadores para ensino, experimentação ou produção editorial, como foi o caso nos seguintes grupos: Papel do Mato Oficina Tipográfica (Rodeio/SC); Corruptiôla Experiências Manuais (Florianópolis/SC); Grafatório (Londrina/PR); Ocupeacidade, Estúdio Carimbo, Tipografia Quelônio, Oficina Tipográfica São Paulo (São Paulo/SP); Oficina do Prelo (Rio de Janeiro/RJ); Sociedade da Prensa (Salvador/BA); Laboratórios de Tipografia das Universidades Federais de Goiás, Pernambuco e Ceará; Laboratório de Tipografia da Universidade Estadual de Minas Gerais (TipoLab), Tipografia do Zé e Coletivo 62 Pontos (Belo Horizonte/MG).

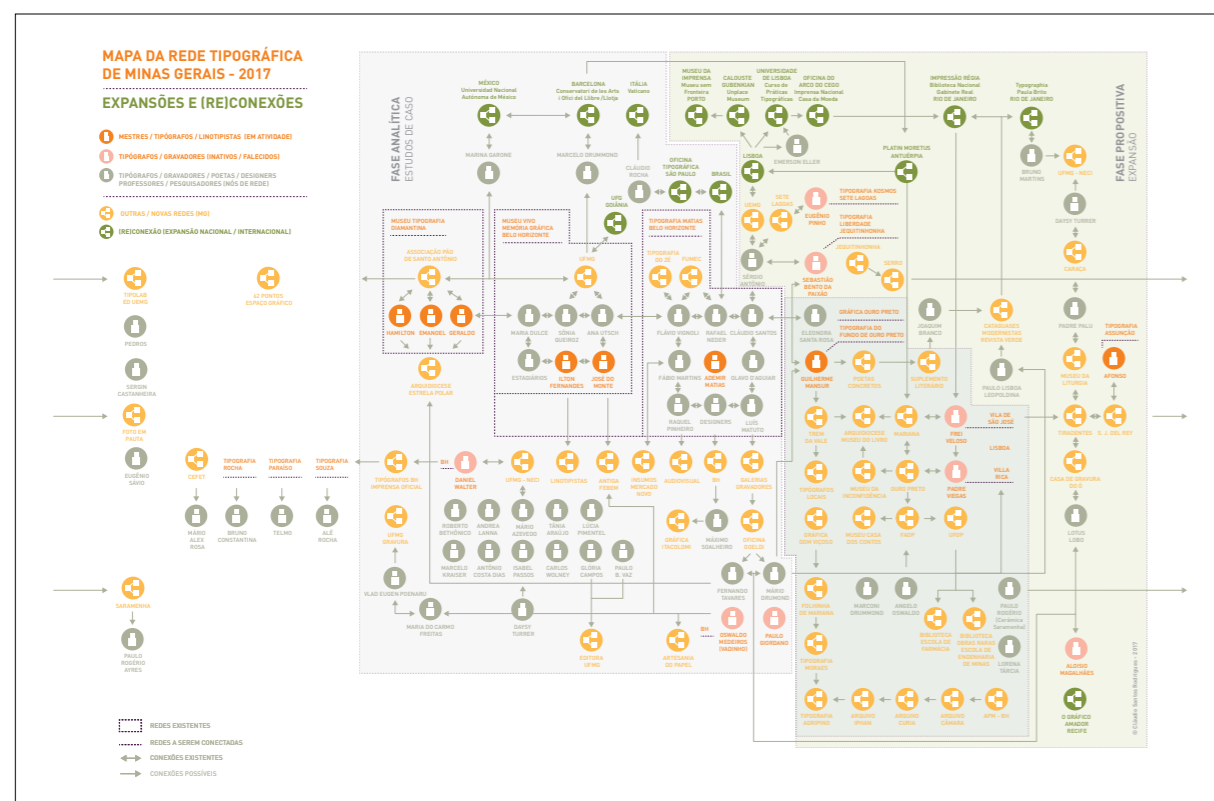
Em sua pesquisa de dissertação, com o objetivo de analisar as práticas contemporâneas da impressão tipográfica no design gráfico brasileiro, o designer Rafael Neder (2014) identificou 13 grupos, distribuídos em diferentes estados do Brasil, os quais tinham alguma relação com a tipografia. Desses 13 grupos, foram depois selecionados oito, que tinham uma relação direta com o projeto e a produção tipográfica, incluindo-se a Tipografia do Zé.

Através de entrevistas com os oito grupos selecionados, foram identificados os temas de interesse dos designers para essa prática tipográfica: materialidade, reinvenção, hibridismo com a tecnologia digital, impressão, hibridismo com a linguagem, ensino, preservação da cultura material, preservação da cultura imaterial e autoria gráfica.

Dois temas foram os de maior interesse para os designers: a materialidade dos elementos da composição tipográfica e a reinvenção da tipografia para uma linguagem experimental e plástica. Esses dois temas estavam relacionados a outros temas, como aprendizado, preservação e autoria.

Os temas da materialidade e da plasticidade no modelo experimental da tipografia são também os objetivos da metodologia para a tipografia contemporânea apresentada na conclusão desta pesquisa-criação. Podemos também identificar essas estratégias em algumas das coleções da Tipografia do Zé, apresentadas no capítulo “Tipografia do Zé e a Coleção Livros que Não Tenho”.

Em um infográfico para sua dissertação nos campos da tipografia, do design de informação e da memória coletiva, o designer Cláudio Santos Rodrigues (2015) produziu uma rede tipográfica em Minas Gerais, a partir das cidades de Ouro Preto e Mariana, com a estruturação de conexões entre pessoas, lugares e instituições. Foram identificados vários grupos, como o Museu Vivo Memória Gráfica, o Museu Tipografia Pão de Santo Antônio, a Tipografia Matias, o NECI (Núcleo de Estudos da Cultura do Impresso/UFGM), a Oficina Goeldi e outros, que se conectavam com mestres de ofício, designers, artistas gráficos, pesquisadores e produtores em um mapa de vários níveis de produção, tempo e espaço.



Mapa da rede tipográfica de Minas Gerais

Por esse mapa podemos navegar a partir dos primórdios da tipografia em Minas Gerais, com o Padre Viegas e o Frei Veloso, que se conecta com a Tipografia do Arco do Cego, em Portugal, que se conecta com o pesquisador e professor

Sérgio Antônio Silva, da Universidade de Design da UEMG, que se conecta com a Tipografia Kosmos, de Sete Lagoas, que se conecta com o *Livro dos tipógrafos*, que se conecta com o Museu Vivo Memória Gráfica, que se conecta com o artista gráfico Flávio Vignoli, que se conecta com a Tipografia Matias, que se conecta com esta pesquisa-criação. O mapa registra uma história de narrativa rizomática da memória tipográfica mineira em uma rede em permanente construção de sentidos.

Mesmo que os artistas gráficos tivessem todo o conhecimento histórico e teórico da tipografia e das referências apresentadas no “Álbum de referências”, que representam modelos de sintaxes, composições, linguagens, temas e paletas de cores. E mesmo que os artistas gráficos tivessem todos os livros de artista impressos em tipografia no Brasil, ainda assim não seriam esses conhecimentos, modelos e livros de artista que resolveriam os diferentes tipos de problemas surgidos no instante do movimento em curso da tipografia. Sabemos que a experiência prática, o saber-fazer, as técnicas e os gestos da tipografia também foram perdidos junto com as máquinas, ferramentas e mobiliários tipográficos.

Alguns poucos tipógrafos e impressores participaram dessa produção contemporânea, como: Silvio Valduga, no Grafatório; José Carlos, no Ocupeacidade; João Darc, na Tipografia Quelônio; Zé do Monte, no Museu Vivo Memória Gráfica; e Seu Matias, na Tipografia do Zé. O conhecimento de cada detalhe dos diversos modelos de impressoras tipográficas, dos gestos técnicos, das técnicas de composição e impressão, das traquitanas, geringonças e gambiarras, toda essa memória imaterial da tipografia também foi descartada nos ferros-velhos da aposentadoria compulsória ou do esquecimento.

Sabemos da necessidade de um aprendizado instrumental continuado das práticas e técnicas da tipografia para que os artistas gráficos realizem as metodologias experimentais. Mas, além desse aprendizado funcional, que Sennett considera essencial para a produção artesanal, são também necessárias as capacidades de “localizar, questionar e abrir. A primeira tem a ver com tornar algo concreto, a segunda, com refletir sobre as suas qualidades, e a terceira, com expandir o seu sentido” (SENNETT, 2009, p. 309).

O projeto tipográfico contemporâneo seria essa expansão do sentido da tipografia clássica de modelo tradicional para uma tipografia plástica de modelo experimental em uma relação triangular entre o conceito, os elementos da composição tipográfica e as técnicas de impressão, como definida por Weingart:

Somente a palavra impressa é realidade, não aquela que foi esboçada ou feita de texto fantasia. Somente com a palavra composta e impressa você pode perceber seu comprimento real, sua relação com outras palavras e com todo o texto, bem como seu espaço predesignado (WEINGART, 2004, p. 39).

O designer Weingart teve o seu aprendizado na tipografia clássica de modelo tradicional e

fora obrigado a memorizar e regurgitar dezenas de respostas “corretas” para problemas de design propostos por manuais didáticos de tipografia. “Era como se tudo que me dava curiosidade fosse proibido: questionar a prática tipográfica estabelecida, mudar as regras e reavaliar seu potencial” [...]. Eu estava motivado a provocar essa profissão enfadonha e expandir as competências do estúdio tipográfico até o ponto de ruptura [...]” (POYNOR, 2010, p. 20).

Por essa expansão e ruptura, Weingart é considerado uma das principais referências da tipografia moderna e um dos artífices da tipografia contemporânea experimental.

A tipografia plástica de modelo experimental vai questionar diversos parâmetros da tipografia clássica de modelo tradicional ou da tipografia figurada. Mas existem estratégias do processo criativo que são válidas tanto para a tradição quanto para a experimentação, como na lista apresentada por Sennett:

- O bom artífice entende a importância do esboço – vale dizer, não saber exatamente o que vem pela frente ao começar [...]
- O bom artífice atribui um valor positivo à contingência e às limitações. [...]
- O bom artífice deve evitar a busca inflexível da solução de um problema até torná-lo perfeitamente isolado e autossuficiente; [...]
- O bom artífice evita o perfeccionismo que pode se degradar numa demonstração muito autocentrada [...]
- O bom artífice aprende a identificar quando é o momento de parar [...] (SENNETT, 2009, p. 291-2).

Este é um dos paradigmas desenvolvidos por esta pesquisa-criação: a dinâmica de movimentos alternados entre o modelo tradicional da tipografia clássica e o modelo experimental da tipografia plástica, entre a teoria e a prática, entre o gesto “mínimo” e o instante, entre a máquina e o artista gráfico na produção do projeto tipográfico contemporâneo.

Em uma definição que identifica o que é ser contemporâneo, Giorgio Agamben considera que o sujeito que pertence ao seu tempo é justamente aquele que não coincide perfeitamente com esse tempo

nem se adequa às suas exigências e é, por isso, nesse sentido, inatual; mas, precisamente por isso, exatamente através dessa separação e desse anacronismo, ele é capaz, mais que os outros, de perceber e de apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2014, p. 22).

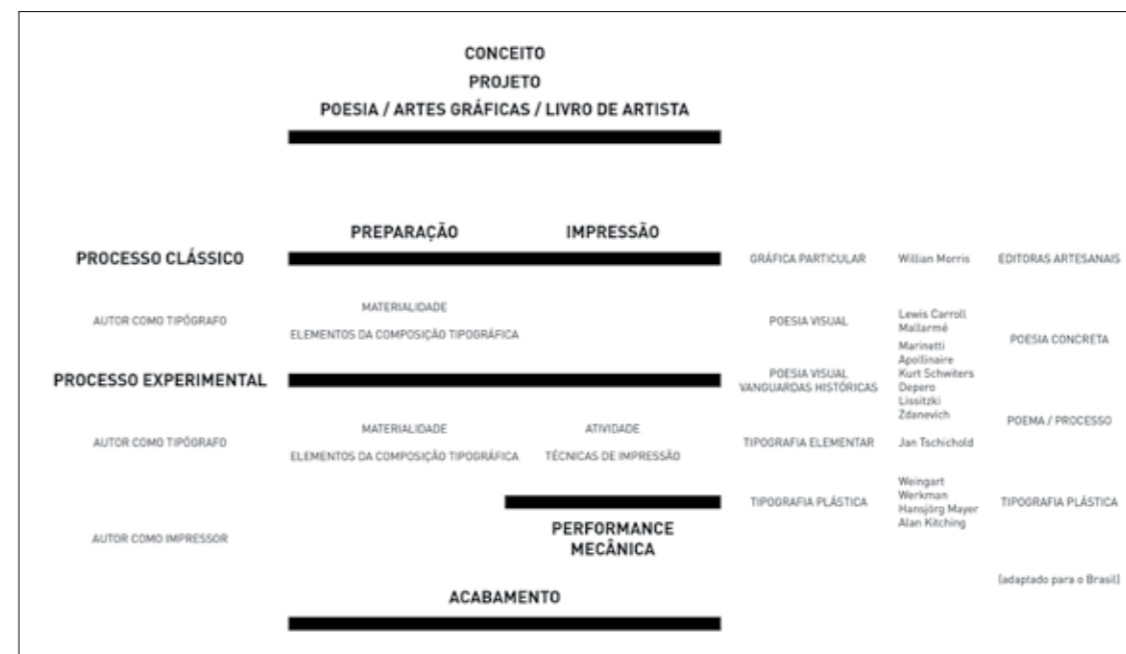


Diagrama de tipografia contemporânea

Cada artista gráfico contemporâneo desenvolve as suas próprias estratégias autorais para a produção tipográfica, como confirmam os depoimentos para esta pesquisa-criação. E a Tipografia do Zé tem aperfeiçoado a sua metodologia a partir da produção dos seus diversos projetos tipográficos de livros artesanais, livros de artista, álbuns, cadernos e impressos, da produção coletiva do 62 Pontos, da preparação de cursos, oficinas, workshops e intercâmbios e da participação em atividades do gênero, além do aprendizado permanente na Tipografia Matias.

A metodologia de produção definida como uma performance mecânica apresenta relações evidentes entre uma ação mecânica do artista gráfico, tipógrafo ou impressor e as máquinas e ferramentas tipográficas. Ela também está presente na dinâmica dos gestos técnicos “mínimos” ou performáticos no movimento em curso durante a preparação e impressão do projeto tipográfico.

Podemos considerar que tanto o teatro quanto a oficina tipográfica são lugares de encontros e trocas, de ensaios e laboratórios, de processos e de produções, vindo sempre a oficina tipográfica não mais no contexto do mercado gráfico comercial, mas no contexto das práticas artísticas contemporâneas.

Para esta pesquisa-criação, não estamos relacionando a performance em tipografia com a performance nas artes visuais, surgida nos anos de 1960 e influenciada pelas obras do compositor John Cage, do coreógrafo Merce Cunningham, do videomaker Nam June Paik e do escultor Allan Kaprow. Esta relaciona as diversas linguagens das artes visuais, do teatro, da dança, da música, do vídeo, da poesia e do cinema como em um caleidoscópio multitemático, onde o *performer* não precisa estar mais “desempenhando um papel, mas sucessivamente recitante, pintor, dançarino e, em razão da insistência sobre sua presença física, um autobiógrafo cênico que possui uma relação direta com os objetos e com a situação de enunciação” (PAVIS, 2008, p. 284).

Estamos considerando a performance como um jogo que acontece na oficina tipográfica no instante do movimento em curso da impressora. Um jogo do artista gráfico que se faz tipógrafo e impressor, ou do artista gráfico com a participação do tipógrafo e/ou do impressor. Um jogo cúmplice na produção da tipografia plástica de modelo experimental, onde os improvisos, acasos ou erros imprevistos ampliam o sentido da tipografia como imagem técnica e plástica ao mesmo tempo.

O pesquisador e diretor de teatro Jean-Pierre Ryngaert considera que um dos aspectos principais da performance se encontra nessa capacidade de produzir instantes

longamente preparados e, no entanto, arriscados, uma vez que, se a qualidade da apresentação no *aqui* e *agora* depende em grande parte da preparação, ela existe também pela aptidão dos atores para *refazer* como se fosse a primeira vez, com a mesma inocência, o mesmo prazer e o mesmo frescor (RYNGAERT, 2009, p. 52).

Ainda de acordo com Ryngaert, a capacidade de improviso de um indivíduo se define pela sua capacidade de

levar em conta o movimento em curso, de assumir totalmente sua presença real a cada instante da ação representação, sem memória aparente daquilo que se passou antes e sem antecipação visível do que irá ocorrer no instante seguinte. Essa capacidade se apoia na disponibilidade e no potencial de reação a qualquer modificação, ainda que ligeira, da situação (RYNGAERT, 2009, p. 54-5).

O filósofo Vilém Flusser define a máquina (fotográfica) como um brinquedo, e não como um instrumento no sentido tradicional. O sujeito que a manipula é considerado mais um jogador do que um trabalhador, “não mais *homo faber*, mas *homo ludens*” (FLUSSER, 2018, p. 35). Para Flusser, qualquer jogador que tivesse o interesse de captar a essência do aparelho deveria distinguir o seu “aspecto

instrumental do seu aspecto brinquedo, coisa nem sempre fácil, porque implica o problema da hierarquia de programas, problema central para a captação do funcionamento” (FLUSSER, 2018, p. 38).

Flusser considera que o gesto técnico seria um jogo de permutações com as categorias da máquina, em que a imagem técnica revelaria o jogo, no seu método técnico. Nesse jogo de permutações, há regiões da máquina que são (relativamente) bem exploradas e onde ainda é possível fazer novas imagens técnicas, porém redundantes, mas há outras regiões que são quase inexploradas, e o jogador “nelas navega, regiões nunca dantes navegadas, para produzir imagens jamais vistas” (FLUSSER, 2018, p. 47).

Essa capacidade de improvisar fazendo os acertos na composição e na impressão, com o movimento em curso, exigem gestos técnicos específicos para cada impressora utilizada na produção da tipografia, principalmente na pressão, na almofada, no alceamento e no aviamento, além de nos acertos básicos na altura do trilho e no entintamento. Toda manipulação de um aparelho, ou de uma impressora tipográfica, pode ser considerada como um gesto técnico, isto é, um “gesto que articula conceitos” (FLUSSER, 2018, p. 46).

A maior parte de tempo da produção tipográfica se gasta na preparação da composição e no acerto da impressora, na realização de diversas provas necessárias para se chegar ao modelo de reprodução. Essa prova-modelo para a reprodução representa a memória tipográfica do acerto da máquina, com todas as marcas tipográficas definidas para a linguagem do projeto tipográfico. Foram essas as marcas tipográficas analisadas pela “Gramática visual para a tipografia”.

Na metodologia de produção da Tipografia do Zé, essa prova-modelo, definida para o início da reprodução da tiragem, não representa a prova-matriz do projeto, mas simplesmente uma prova-referência para as improvisações durante a tiragem. Essa é uma das estratégias da tipografia contemporânea para que uma tiragem não tenha um “original” e que não seja somente uma reprodução mecânica, ou até automática, de cópias idênticas.

As impressões terão “mínimos” acertos de pressão e de entintamento, em um jogo de ilusão entre cópia e original na tiragem. Flusser já chamava a atenção para o significado da palavra design, que, em inglês

funciona como substantivo e também como verbo [...]. Como substantivo significa, entre outras coisas, “propósito”, “plano”, “intenção”, “meta”, “esquema maligno”, “conspiração”, “forma”, “estrutura básica”, e todos esses e outros significados estão relacionados a “astúcia” e a “fraude”. Na situação do verbo – *to design* – significa, entre outras coisas, “tramar algo”, “simular”, “projetar”, “esquemematizar”, “configurar”, “proceder de modo estratégico” (FLUSSER, 2017, p. 179-80).

Há ainda outros termos bastante significativos nesse contexto, como as palavras “mecânica”, “máquina”, “técnica” – *techné*, em grego, significa “arte”, e o seu equivalente latino, *ars*, significa “manobra”. Por isso, as palavras “design”, “máquina”, “técnica” e “arte” estão fortemente inter-relacionadas e “cada um dos conceitos é impensável sem os demais, e todos eles derivam de uma mesma perspectiva existencial diante do mundo” (FLUSSER, 2017, p. 182).

A metodologia de produção da Tipografia do Zé e a do Coletivo 62 Pontos têm como objetivo a impressão de marcas tipográficas com a evidência dos imprevistos – acasos, erros, imperfeições –, que expandem a plasticidade e a materialidade da tipografia tradicional. Esses imprevistos só podem acontecer no modelo experimental da tipografia plástica e com uma intencionalidade de gestos técnicos, em uma concepção lúdica de improviso e com a cumplicidade entre os jogadores (artista gráfico, tipógrafo e impressor). Essa pode ser considerada uma estratégia “contra condutas rotineiras, ideias preconcebidas, respostas prontas para situações novas ou medos antigos” (RYNGAERT, 2009, p. 60), uma estratégia contra os clichês tipográficos de produção automática.

De acordo com o filósofo Michel Bernard, o imprevisto precisa ser “alguma coisa que ainda não foi vista, alguma coisa nova”, ou a realização de “um ato não pensado ou refletido, rompendo com qualquer conhecimento racional”, ou até mesmo a realização de “um ato não deliberado, involuntário” (BERNARD *apud* RYNGAERT, 2009, p. 88).

Imprevistos como os da tipografia são tratados com os termos “aparição” e “aparência” na metodologia da improvisação teatral, como uma maneira de reconhecimento da imagem ou da sua transfiguração. O filósofo e professor Alain Badiou identifica na aparência da arte

aquilo que não tem nenhum valor formal, transfigurado de súbito por um deslocamento imprevisível da fronteira entre aquilo que se reconhece como sendo forma, mesmo que deformado, e aquilo que jaz no informado (BADIOU *apud* PAVIS, 2017, p. 31).

A performance e os improvisos também podem demonstrar confiança ou segurança dos artífices nas suas técnicas de composição e impressão, como se pode perceber em diversos projetos do “Álbum de referências”, principalmente nos projetos tipográficos de Hendrik N. Werkman, Hansjörg Mayer, Wolfgang Weingart, Alan Kitching e nos quatro livros de artista analisados no “Caderno de anotações”. E por que não também no livro de artista *A ave Wladimir Dias-Pino*, produzido para esta pesquisa-criação!?

Para a metodologia de produção da Tipografia do Zé, duas outras estratégias são fundamentais para a realização dessa performance mecânica na oficina tipográfica, além das técnicas de composição e impressão e da disponibilidade lúdica no processo criativo.

A primeira seria a produção do leiaute ou boneca do projeto tipográfico, sem muito detalhamento, somente com algumas anotações básicas do conteúdo textual, marcas dos elementos da composição e cores em uma sintaxe simplificada do projeto tipográfico. Essa boneca é chamada de “partitura tipográfica” nesta pesquisa-criação.

A segunda e, talvez, a mais importante, é definida pelo tempo de sua produção e da velocidade na performance dos gestos técnicos com o movimento em curso. Uma aparente contradição no entendimento da tipografia como uma técnica lenta. Mas o treinamento da rapidez na performance pode ser identificado em técnicas para o ator de teatro desenvolver o ímpeto na ação dramática ou na performance do jazz, com a sua estrutura musical e instrumental de entradas e saídas improvisadas. Também na oficina tipográfica essa velocidade do improviso pode ser experimentada e instrumentalizada, em todos os limites e relações entre o conceito, os elementos da composição e as técnicas de impressão.

O tempo para a produção do projeto tipográfico pode representar um tempo de maior intimidade com a materialidade dos elementos da composição, sua sintaxe e a plasticidade nos impressos, ou um tempo que inviabiliza a sua realização – pela sua complexidade, pelos limites da oficina tipográfica, pela falta de conhecimento prático e dos gestos técnicos, pelas restrições financeiras, ou simplesmente pela desorganização do processo.

O poeta, editor e tipógrafo Guilherme Mansur faz um depoimento apaixonado

sobre a tipografia clássica e sua relação com o tempo, a metodologia e a solução dos diferentes tipos de problema do projeto tipográfico:

Tipografar é um exercício lento. O tempo corre em outra rotação. Quando se é um tipógrafo-poeta há um prazer extra aí, porque você não gostaria de finalizar a composição daquela série de poemas de um dos seus autores preferidos. Algo parecido como se lamentar porque você está chegando às últimas páginas daquele livro maravilhoso. Posso me lembrar de muitas vezes ter acordado bem cedo com um sorriso no rosto, porque no andar de baixo da casa estavam chapas enramadas me esperando, com poemas a serem impressos. O que me interessa em tipografia é exatamente a sua linguagem. O fato de se trabalhar com material pesado e duro não quer dizer que o resultado tenha que ser pesado. Tipografia não é carimbo. Tipografia é delicadeza. Dá para imprimir um texto em corpo 6, sem que se borre a impressão, ou que se entupa de tinta a letra, ou que se façam sulcos desnecessários no papel. Tudo é uma questão de ajuste, de uma rama bem montada, com as chaves apertadas por igual, com os calços necessários, enfim. Tipografia não se faz com correria, mas com paciência (MANSUR *apud* MELLO, 2018, p. 7).

Podemos medir o tempo do projeto tipográfico com diárias de produção, para contratar um técnico na tipografia, como um linotipista, por exemplo. Para definir esse tempo, é necessário o planejamento de todas as tarefas necessárias para a produção daquele projeto tipográfico e de sua previsão orçamentária.

Para organizar meu tempo de tipografia e continuar no mercado do design, são definidas no planejamento da Tipografia do Zé as diárias de trabalho necessárias para a produção do projeto tipográfico. Define-se meia diária, uma diária ou mais de uma diária, de acordo com a complexidade do trabalho de composição e impressão e de acordo com a disponibilidade da Tipografia do Zé (ocupada também pelo Coletivo 62 pontos) e da Tipografia Matias.

A produção da Tipografia do Zé precisa desse calendário de trabalho para a sua metodologia de processo criativo e para as suas estratégias de produção, em que na maioria das vezes eu represento diversos papéis dentro da dinâmica da produção editorial: editor, tipógrafo, impressor e até livreiro (na Papelaria Mercado Novo, localizada no Mercado Novo, no centro de Belo Horizonte, a qual atualmente é o espaço de divulgação e comercialização da produção da Tipografia do Zé e do 62 pontos).

Essa falta de fronteiras na dinâmica da produção editorial e artística permite um compartilhamento, de forma integrada, das estratégias de produção; permite também o compartilhamento das dúvidas e equívocos do processo.

Para minimizar as inseguranças da experimentação e da performance na metodologia de produção da Tipografia do Zé são produzidas as já mencionadas partituras tipográficas.

O termo “partitura” remete, do ponto de vista teórico, a uma série de instruções para uma determinada ação. Elas definem um protocolo, que estabelece as condutas:

A noção de partitura, nascida no campo musical, pode ser rastreada em diferentes manifestações estéticas ao longo do século XX até os dias de hoje, em formas literárias ligadas às vanguardas futuristas, em peças letristas e situacionistas, em produção do grupo Fluxus, do Oulipo (GACHE, 2017, p. 3)

e de outros movimentos artísticos da vanguarda histórica.

A partitura tem a dupla orientação de instrução e realização em uma dinâmica de movimento entre o pensamento e a ação ou entre o instante e o gesto. Com a sua forma visual de registro, as partituras passaram a determinar não apenas a duração e a altura dos sons, mas também o modo como esses sons deveriam ser executados em relação a sua “cinética, dinâmica e articulação” (GACHE, 2017, p. 4).

As anotações visuais da partitura tipográfica permitem a performance e o improviso no projeto tipográfico da tipografia plástica de modelo experimental. E nas suas relações entre o conceito, as suas técnicas e relações com os elementos da composição e as suas técnicas de atividades e impressão nas entradas de máquina com as matrizes da composição.

Para a impressão do livro de artista *A ave Wladimir Dias-Pino* foi utilizado o prelo Vandercook, de fabricação americana. Esse modelo de prelo possui as qualidades adequadas para esse tipo de projeto tipográfico, com um perfeito acerto do registro das cores e com a facilitação da composição dos elementos tipográficos diretamente no seu mármore horizontal, os quais podem ser enramados por cunhos ou superímãs. O uso do superímã no mármore do prelo é uma das estratégias desenvolvidas pelo Coletivo 62 Pontos para a produção de impressos em grandes formatos. Essa estratégia tem a vantagem de não exigir que se complete o fechamento da composição com o material branco, em um procedimento pouco ortodoxo, mas rápido e funcional.

Para essa produção, foi desenvolvida uma estrutura-base de material branco com os quais seriam improvisadas as relações de medidas e posicionamento

tipográfico. Foram também preparados papéis e papelões de diversas gramaturas para o alceamento dos tipos de metal e madeira e para a experimentação de uma impressão mais regular ou irregular, de texturas mais refinadas ou grosseiras e de marcas da cravação ou mordida dos elementos tipográficos. A diferença entre uma impressão de textura fina ou grosseira se relaciona a um acerto “mínimo” de um papel de gramatura 75, 115, 180 ou 240 g, que diferencia toda a linguagem e a plasticidade da tipografia.



Estrutura base no mármore do prelo Vandercook

O prelo Vandercook ainda permite uma ótima distribuição de tinta para a regularidade das texturas definidas para cada página e em toda a superfície do papel. Foram impressas 23 folhas ou 92 páginas em 20 dias de produção. A maioria das páginas foram resolvidas rapidamente, quase oito páginas por dia, na composição dos textos com tipos de metal e madeira, nas seguintes cores: preto, branco transparente e prata. As páginas da folha de rosto, a ficha técnica, o colofão e as páginas-matriz do livro de artista *A ave* demoraram mais para a sua composição e para o seu acerto de impressão.

Essa estratégia da estrutura-base permitiu rapidez e espontaneidade da performance mecânica em tipografia, bem como na avaliação e nos ajustes rápidos para a composição da sintaxe e do conteúdo textual d'*A ave* Wladimir Dias-Pino: quase uma escrita automática dos surrealistas ou da geração *beat*.



Impressão de sinais pela estrutura base no prelo Vandercook

Cada palavra do livro de artista original se transformou em uma página dessa versão de livro de artista, desconstruindo o sentido do texto original em um sentido da imagem da palavra como uma paisagem tipográfica que precisa ser lida no espaço da página e na sua sequencialidade. A fragmentação de seus caracteres – em caixa-alta e caixa-baixa – e suas texturas – tipos de metal e madeira – nas suas diversas posições na página dupla transformam essas páginas em uma cartografia de espaços positivos e negativos.

O livro de artista *A ave* Wladimir Dias-Pino também se aproxima de referências da tipografia dadaísta com suas paisagens sonoras ou sensoriais, de leituras fragmentadas e estratégias de ações casuais com decisões planejadas: “os dadaístas ajudaram a despir o design tipográfico de seus preceitos tradicionais. Além disso, o movimento levou adiante o conceito cubista de letras como formas visuais, e não apenas símbolos fonéticos” (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 335).

Para a velocidade da performance mecânica em tipografia acontecer com o movimento em curso da impressora, é de fundamental importância o conhecimento mecânico das impressoras tipográficas utilizadas. No “Manual prático para a tipografia” apresentam-se os três modelos de impressoras existentes: plano contra plano; plano contra cilindro; e cilindro contra cilindro.

Cada modelo de impressora tem a sua história de invenção e aperfeiçoamento desde o modelo plano contra plano de Gutenberg, no século XV, que adaptou para a impressão uma prensa de madeira originalmente utilizada para o esmagamento de uvas e para a produção do vinho. Esse modelo rústico continha os elementos

básicos da impressora: uma superfície horizontal plana, o mármore, e outra superfície horizontal móvel, a platina, que eram prensadas por uma rosca central e vertical.

Sobre o mármore, a composição era entintada por uma bala, uma bola de couro coberta por tinta, e depois era posicionada a folha de papel e a máscara de proteção da impressão. Em seguida, uma alavanca movimentava a rosca, que descia com a platina e imprimia a composição. Era um modelo rudimentar e impreciso, que exigia grande esforço físico e uso de uma máscara em uma frásqueira colocada acima da folha de papel para evitar borrões de tinta. Cada composição precisava ser posicionada duas vezes no mármore para possibilitar a impressão de toda a folha devido às limitações de pressão da platina.

Esses princípios básicos da impressora e da tipografia foram depois aperfeiçoados, até o século XVIII, com o mármore que se movimenta em um trilho no prelo holandês, com a substituição da madeira pelo ferro na fabricação das impressoras e com maior força, velocidade e precisão nos prelos Stanhope, Albion, Columbia e Washington, que são considerados ícones da história da tipografia de caixa.

O modelo plano contra plano de eixo vertical de impressão, chamado de impressora platina ou minerva, é o modelo mais utilizado no Brasil. Esse modelo possui diversos comandos, alavancas e parafusos para os diversos acertos e para a solução dos diferentes tipos de problemas dos projetos tipográficos.

Cada modelo de impressora da indústria gráfica nacional ou da estrangeira possui as suas singularidades de funcionamento e de acerto de máquina. Por isso, os impressores e mestres de ofício precisam de um conhecimento da funcionalidade de cada peça da impressora para que seja possível a sua perfeita operação. Qualquer problema ou desacerto na mecânica da impressora produz uma impressão fora dos parâmetros da qualidade comercial de produção e causa perda de eficiência e rentabilidade para a oficina tipográfica.

Os impressores e mestres de ofício também seguem procedimentos de preparação, verificação e acertos que são especiais para determinados projetos tipográficos, de acordo com a sua tiragem ou com a qualidade do impresso.

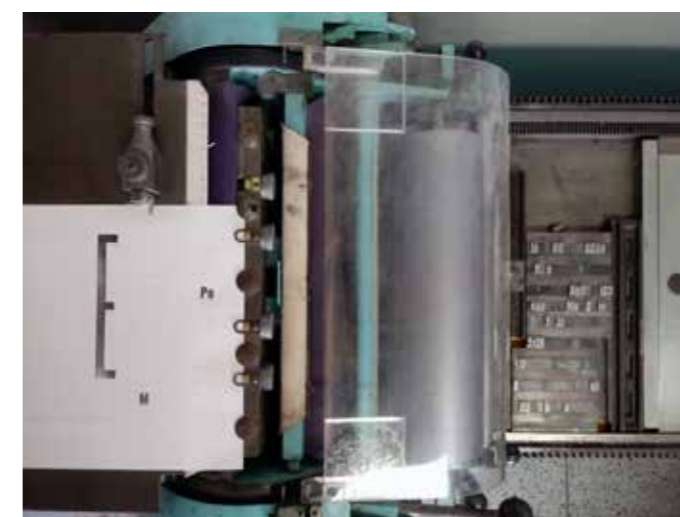
Todos esses procedimentos e operações precisam de uma experiência para a sua performance de produção. Esta pesquisa-criação de uma metodologia de projeto

tipográfico contemporâneo, de uma tipografia plástica de modelo experimental, permite perceber que o artista gráfico precisa desse conhecimento prático, funcional e mecânico para que possa fazer as improvisações com as técnicas de composição e impressão.

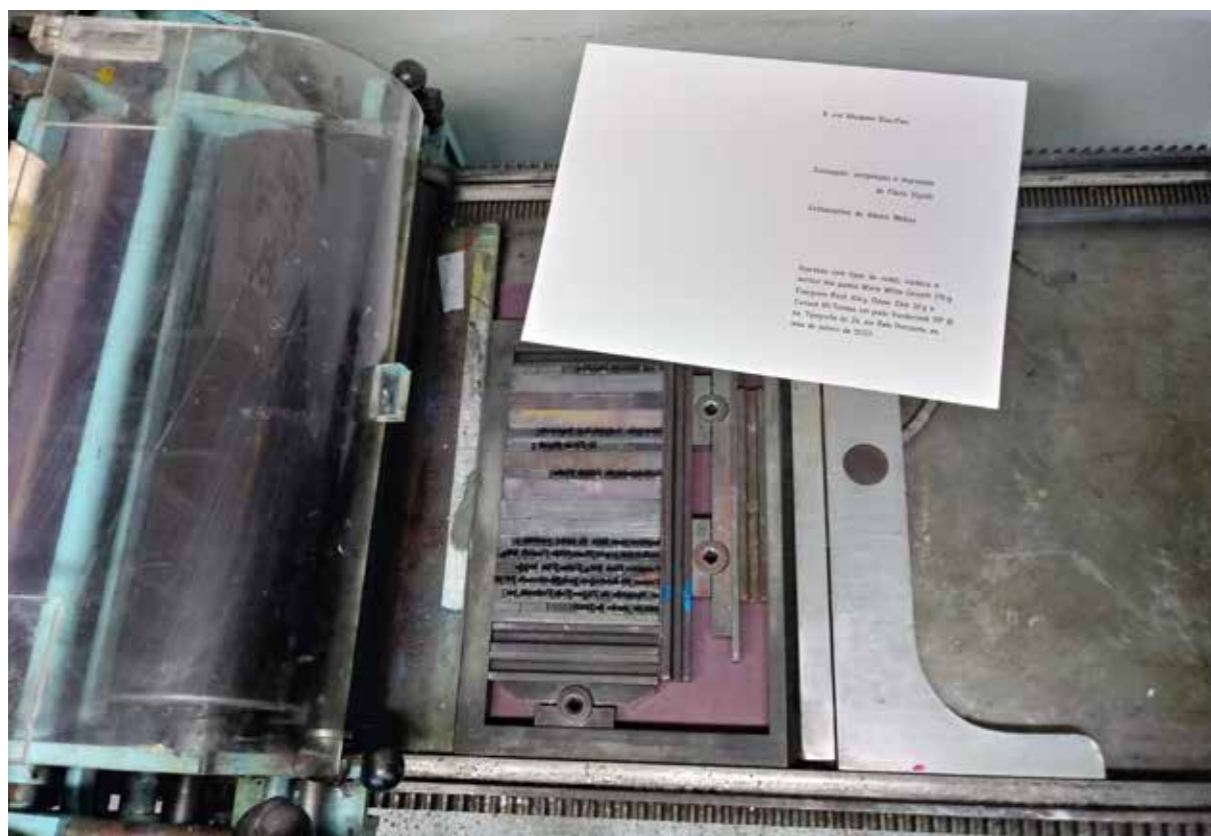
A rapidez de ajustar o processo e as estratégias com o movimento em curso é decisiva para a materialidade e a plasticidade do projeto, mas é necessário saber o momento de finalizar a produção e considerá-la acabada. Alberto Moravia considerava que o segredo para se ter uma escrita benfeita era “deixá-la, em tempo, imperfeita”, já que “aquela imperfeição acaba se demonstrando, em seguida, o máximo possível da perfeição” (MORAVIA *apud* SALLES, 1998, p. 80).

Essas medidas de imperfeição fazem parte das referências de linguagens, sintaxes e marcas tipográficas para cada artista gráfico na ampliação do sentido da tipografia clássica de modelo tradicional. Elas são definidas por uma gramática visual singular, conceitual e autoral, como é a “Gramática visual para a tipografia”, apresentada nesta pesquisa-criação.

A criação da obra *A ave Wladimir Dias-Pino* foi fundamental para a pesquisa de todo o processo criativo e para as estratégias de produção de um livro de artista impresso em tipografia com a descrição dos itens de sua metodologia: partitura tipográfica; improvisação com as técnicas de composição; prova-modelo; e gestos técnicos “mínimos” na improvisação feita com as técnicas de impressão aplicadas durante o movimento em curso das impressoras.



Impressão de uma página-matriz no prelo Vandercook



Impressão da ficha técnica no prelo Vandercook



Impressão do colofão no prelo Vandercook



Faca de vinco da caixa na impressora platina

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

_____. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia*. São Paulo: É Realizações, 2018.

GACHE, Belén. *Instruções de uso: partituras, receitas e algoritmos na poesia e na arte contemporânea*. Florianópolis: Par(ent)esis, 2017.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MELLO, Simone Homem de. *Guilherme Mansur*. São Paulo: EDUSP, Editora Laboratório Com-Arte, 2018. (Editando o Editor, 9)

NEDER, Rafael. *A prática contemporânea da impressão tipográfica no design gráfico brasileiro*. 2014. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2014.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PEREIRA, Lígia Maria Leite. *200 anos: indústria gráfica no Brasil – trajetória em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Prefácio Comunicação, 2009.

POYNOR, Rick. *Abaixo as regras: design gráfico e pós-modernismo*. Porto Alegre: Bookman, 2010.

RODRIGUES, Cláudio Santos. *Design aplicado às tecnologias de rede colaborativa: projeto para difusão da memória coletiva da tipografia em Minas Gerais*. 2015. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Jogar, representar: práticas dramáticas e formação*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.

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

WEINGART, Wolfgang. *Como se pode fazer tipografia Suíça?* São Paulo: Edições Rosari, 2004.

Conclusão

Quando inicialmente pensei num objeto de pesquisa sobre os processos criativos e as estratégias de produção nos livros de artista impressos em tipografia no Brasil, tinha como objetivo uma investigação das relações entre o pensamento e a ação ou entre a concepção do projeto tipográfico e o gesto técnico para a sua realização. Buscava também desenvolver uma metodologia experimental para a produção do projeto tipográfico contemporâneo, a ser utilizada na Tipografia do Zé.

Seria uma pesquisa vinculada a um saber prático e realizada a partir da criação do livro de artista autoral *A ave Wladimir Dias-Pino*, produzido como uma matriz de investigação. Também seria uma oportunidade de conhecer a materialidade dos livros de artista impressos em tipografia no Brasil e – quem sabe? – completar a coleção da Tipografia do Zé.

Os diversos encontros e entrevistas com os artistas gráficos e professores Daisy Turrer, Marcelo Drummond e Mário Azevedo e com o meu orientador Amir Brito Cadôr, me fizeram ajustar a abordagem da investigação, dando a uma pesquisa mais genérica uma dinâmica mais autoral, de movimentos alternados entre a teoria e a prática. Além disso, um encontro entre colegas da pós-graduação, na Biblioteca Universitária da UFMG, me auxiliou com análises críticas sobre parte do meu projeto, em uma espécie de banca de qualificação voltada para a estruturação do conteúdo desta pesquisa-criação.

Como a Tipografia do Zé já tinha uma história editorial de 12 anos, com diversas coleções de livros e plaquetes tipográficas, foi um desafio escolher a Coleção Livros que Não Tenho para a criação, de modo que ela funcionasse como uma matriz de investigação com a qualidade e a memória documental necessárias para o desenvolvimento da proposta metodológica.

Outro desafio foi escolher o livro de artista *A ave*, de Wladimir Dias-Pino, como fonte de apropriação e base para produção de um livro de artista autoral para esta pesquisa-criação, pois o livro de artista original é uma referência fundadora da história, teoria e prática do livro de artista no Brasil, tema com extensa e intimidadora bibliografia, de difícil acesso tanto para análise visual quanto para experiência sensorial de leitura.

Quando comecei a colher a série de depoimentos para esta pesquisa-criação por meio da metodologia da história oral, Wladimir Dias-Pino foi justamente a

primeira entrevista definida, pela importância prevista para seu livro de artista na pesquisa e na criação. O difícil processo de fazer o primeiro contato por telefone e, depois, apresentar o tema da pesquisa, justificando a necessidade de marcar um encontro presencial com ele, no Rio de Janeiro, foi inesperadamente interrompido por seu adoecimento e morte. Dessa primeira e única conversa, durante a qual ele se mostrou interessado e bem-disposto, ficaram somente algumas breves anotações de nomes e livros que ele sugeriu para a pesquisa, além de algumas incompletas respostas sobre temas e detalhes de interesse inicial da pesquisa.

Esse primeiro imprevisto atrasou todo o meu planejamento de entrevistas e todo o desenvolvimento da pesquisa-criação. Eu acreditava que seria impossível continuar com a proposta original sem essa fonte primária, que seria insubstituível. Ela, evidentemente, não foi substituída, mas foi superada por outros caminhos da pesquisa-criação.

À medida que fazia a leitura bibliográfica desta pesquisa-criação, fui identificando uma dificuldade de encontrar conteúdos didáticos em português. Por isso, tomei a decisão de produzir conteúdos em formatos que pudessem ser aproveitados para o ensino da tipografia contemporânea brasileira, como o “Manual prático para a tipografia” e a “Gramática visual para a tipografia”.

Por meio das pesquisas bibliográficas e entrevistas, fui também identificando a inexistência de documentação sobre a tipografia artística em Belo Horizonte, diferentemente do que se dá com aquela sobre a litografia artística e a gravura em metal. Alguns pesquisadores, como Veneroso (2011, 2012, 2013), identificam, na história das artes plásticas em Minas Gerais, o coletivo Oficina Goeldi como referência das artes gráficas e da tipografia artística de Belo Horizonte, na década de 1980. No entanto, não existe uma pesquisa detalhada sobre a materialidade de sua produção no contexto das artes gráficas brasileiras. Sabemos que os livros de artista da Oficina Goeldi *Semiologia nativa*, *Navegarbrasíliaterra*, *Calco*, *Escapulário*, *Frestas dos fatos*, *fôlego do fogo* participaram da exposição *Tendências do livro de artista no Brasil*, em 1985. Sabemos também que esses livros foram impressos em litografia, gravura em metal e, principalmente, tipografia. Porém, essas e outras informações precisariam ser devidamente pesquisadas, documentadas e divulgadas.

O conteúdo referente a gestos técnicos do “Manual prático para a tipografia” precisaria de uma documentação audiovisual para que as suas memórias física,

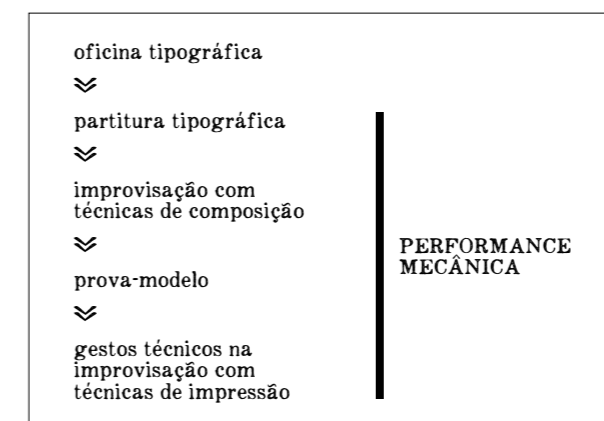
muscular e gestual fossem preservadas, arquivadas e disponibilizadas. Uma das limitações do conhecimento prático é, justamente, a perda dos gestos técnicos, que são personalizados pelos mestres de ofício e insubstituíveis no aprendizado da tipografia contemporânea.

Mesmo que alguns conteúdos pareçam redundantes nos capítulos “Álbum de referências” e “Caderno de anotações”, eles foram fundamentais para a pesquisa-criação e para as análises visuais da tipografia figurada ou plástica e dos livros de artista selecionados, tanto para a descrição de suas marcas, sintaxes, materialidade e plasticidade quanto para a definição dos parâmetros qualitativos ou quantitativos que foram estruturados para a “Gramática visual para a tipografia”.

Se alguns imprevistos na documentação das entrevistas feitas de acordo com a metodologia da história oral dificultaram a produção de conteúdo para a pesquisa-criação, outros inesperados encontros ampliaram ainda mais o meu interesse por temas como o poema/processo, a produção brasileira de tipografia contemporânea, as estratégias de comercialização das artes gráficas no Brasil e a pesquisa das artes gráficas em Belo Horizonte.

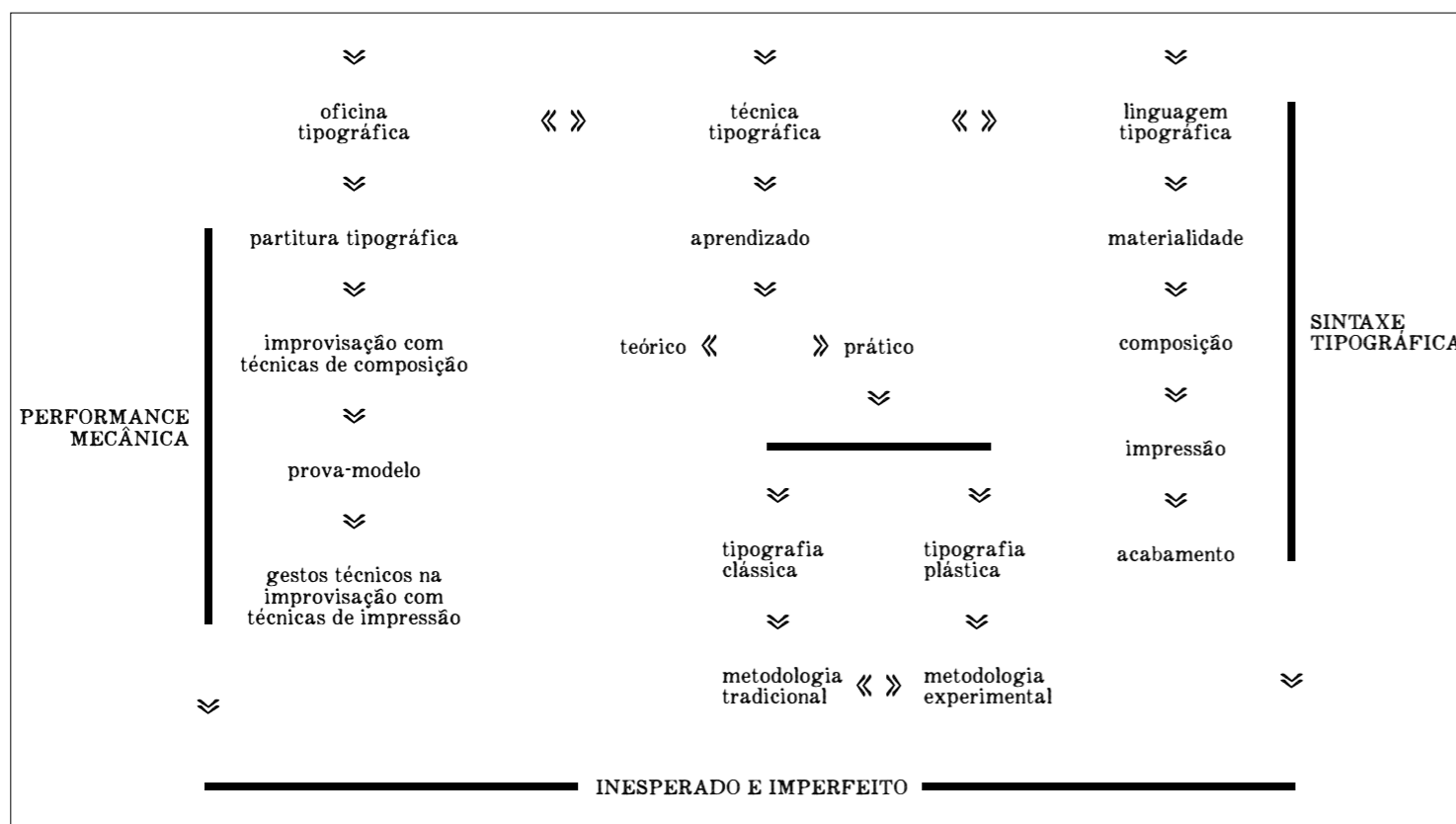
A proposta inicial da pesquisa-criação previa que cada livro-capítulo teria uma narrativa e uma tipologia singular de livro (manual, caderno ou álbum). Além disso, os livros-capítulos também teriam um projeto gráfico singular em relação a formato, leiaute, tipografia e papel. Mas essas estratégias de produção se tornaram inviáveis devido à situação de isolamento social definida pela pandemia do novo coronavírus no Brasil e no mundo.

O desenvolvimento da metodologia experimental da Tipografia do Zé foi apresentado com suas estratégias de partitura tipográfica, improvisação com as técnicas de composição, prova-modelo e gestos técnicos “mínimos” na improvisação com o movimento em curso das impressoras.



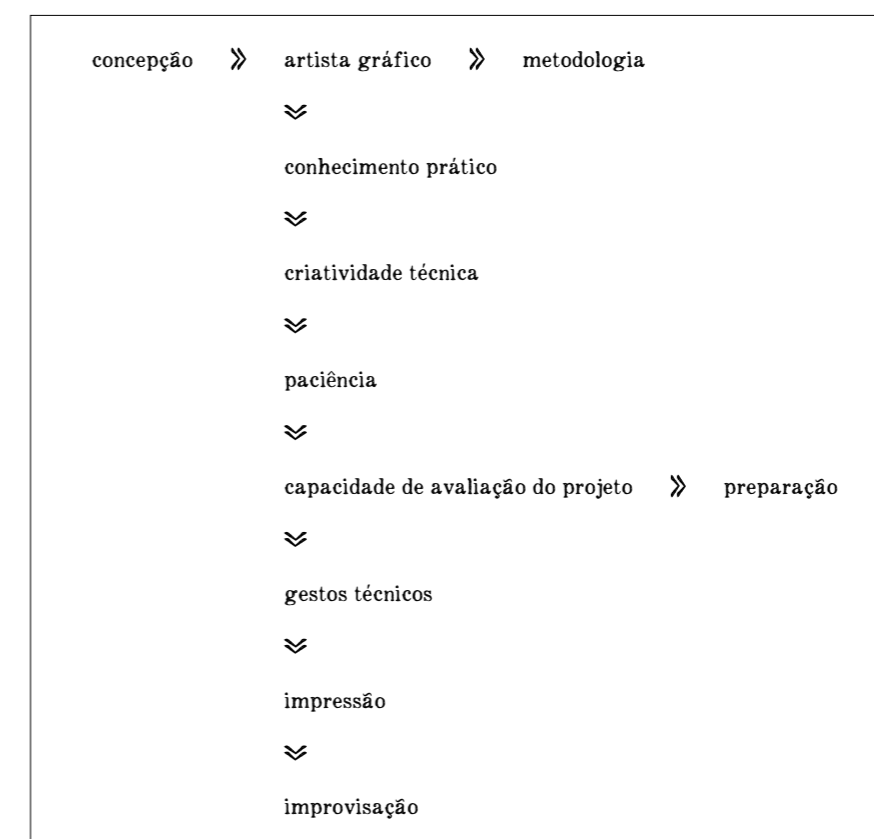
Metodologia da Tipografia do Zé

A metodologia para o projeto tipográfico contemporâneo se configura com o sentido ampliado da tipografia clássica de modelo tradicional, em que os diferentes tipos de problemas da tipografia, na relação triangular entre o conceito, os elementos tipográficos e as técnicas de impressão são produzidos por um modelo experimental da tipografia plástica.



Metodologia para a tipografia contemporânea

O artista gráfico, utilizando-se das suas estratégias autorais, personaliza a metodologia de produção tipográfica em um aprendizado prático da tipografia com as qualidades do mestre de ofício: criatividade técnica, paciência e capacidade de avaliação da melhor sequência para a produção do projeto tipográfico. Ele utiliza as técnicas e os gestos de composição e impressão na experimentação e na improvisação, com o objetivo de produzir impressos inesperados e imperfeitos de acordo com os parâmetros também autorais de análise visual e produção tipográfica.



Artista gráfico como mestre de ofício da tipografia contemporânea

O artista gráfico é esse jogador idealizado por Flusser (2018), um brincante-impressor de imagens técnicas e plásticas, na dinâmica de movimentos alternados entre o modelo tradicional da tipografia clássica e o modelo experimental da tipografia plástica, entre a teoria e a prática, entre o gesto “mínimo” e o instante, entre a máquina e o artista gráfico no projeto tipográfico contemporâneo.

Para evitar as “armadilhas totalitárias da rotina” e “fugir dos preconceitos e dos comportamentos estáticos” (ICLE, 2019, p. 90), a Tipografia do Zé propõe permanentemente questionamentos sobre as práticas e as teorias da tipografia, sempre aproveitando a experiência e a curiosidade no aprendizado do ofício da tipografia experimental e sempre aproveitando os encontros com mestres e parceiros, para produzir uma tipografia contemporânea que tenha lugar nos mercados econômico e cultural do Brasil.

Referências bibliográficas

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia*. São Paulo: É Realizações, 2018.

ICLE, Gilberto (org.). *Descrever o inapreensível: performance, pesquisa e pedagogia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Gravura em Minas Gerais: primórdios e desdobramentos. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 31., 2011, Campinas. *Anais do XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: [Com/Con] tradições na história da arte*. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, 2011. p. 553-67.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Palavras e imagens em livros de artista. *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*. Belo Horizonte, v 2, n. 3, p. 82-103, maio 2012.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Livros de artista: seu lugar de produção e difusão no campo da arte contemporânea. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 33., 2013, Campinas. *Anais do XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte e suas instituições*. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, 2013. p. 733-52.