



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN**

**PRÁTICAS CONTEMPORÂNEAS EM DESIGN EDITORIAL:
LIVROS INDEPENDENTES E EXPERIMENTAIS**

JORGE OTÁVIO ZUGLIANI

**BAURU
2020**

JORGE OTÁVIO ZUGLIANI

**PRÁTICAS CONTEMPORÂNEAS EM DESIGN EDITORIAL:
LIVROS INDEPENDENTES E EXPERIMENTAIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design (PPGDesign), da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC), da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de Bauru, como exigência à obtenção do Título de Mestre em Design – Área de Concentração: Desenho do Produto, Linha de Pesquisa: Planejamento de Produto.

Orientadora:
Profª. Dra. Mônica Cristina de Moura

BAURU
2020

Z94p

Zugliani, Jorge Otávio

Práticas contemporâneas em design editorial : livros independentes e experimentais / Jorge Otávio Zugliani. -- Bauru, 2020

244 p. : il., tabs., fotos, mapas

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru

Orientadora: Mônica Cristina Moura

1. design contemporâneo. 2. design gráfico e editorial. 3. autopublicação. 4. livros experimentais. 5. publicações independentes.

I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.



Este trabalho foi desenvolvido no âmbito do Laboratório de Pesquisa em Design Contemporâneo e no Grupo de Pesquisa em Design Contemporâneo: sistemas, objetos e cultura.



LAB
LABORATÓRIO
DE PESQUISA EM
DESIGN
CONTEMPORÂNEO

BANCA DE AVALIAÇÃO

Titulares

Prof^ª. Dr^ª. Mônica Cristina de Moura

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – FAAC Bauru/SP

Orientadora

Prof^ª. Dr^ª. Cassia Leticia Carrara Domiciano

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – FAAC Bauru/SP

Prof. Dr. José de Souza Muniz Junior

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – DELTEC Belo Horizonte/MG

Suplentes

Prof^ª. Dr^ª. Fernanda Henriques

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – FAAC Bauru/SP

Prof. Dr. Omar Khouri

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – IA São Paulo/SP

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE JORGE OTÁVIO ZUGLIANI, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 27 dias do mês de abril do ano de 2020, às 15:00 horas, no(a) "via sistemas de videoconferência e outras ferramentas para comunicação a distância", reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Prof.^a Dr.^a MONICA CRISTINA DE MOURA - Orientador(a) do(a) Programa de Pós-Graduação em Design / FAAC/UNESP/Bauru, Prof.^a Dr.^a CASSIA LETICIA CARRARA DOMICIANO do(a) Programa de Pós-Graduação em Design / FAAC/UNESP/Bauru, Prof. Dr. JOSÉ DE SOUZA MUNIZ JÚNIOR do(a) Departamento de Linguagem e Tecnologia / CEFET-MG, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de JORGE OTÁVIO ZUGLIANI, intitulada **PRÁTICAS CONTEMPORÂNEAS EM DESIGN EDITORIAL: LIVROS INDEPENDENTES E EXPERIMENTAIS**. Após a exposição, o discente foi arguido oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: APROVADO . Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.



Prof.^a Dr.^a MONICA CRISTINA DE MOURA

Prof.^a Dr.^a CASSIA LETICIA CARRARA DOMICIANO (por videoconferência)

Prof. Dr. JOSÉ DE SOUZA MUNIZ JÚNIOR (por videoconferência)

DEDICATÓRIA

Eu fecho meus olhos
em uma imagem,
vejo o LAB
e seus personagens,
fixados como estampa.
Eles correm, puxam o rodo,
movem-se como quem dança.
A dupla, seus riscos, seus risos,
imprimiu em mim a lembrança.

Esta dissertação é dedicada à “Nóis”.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à querida professora Mônica Moura, que com seus ensinamentos e orientação proporcionou que eu regressasse ao mundo do design e revisse minhas práticas enquanto professor, designer, artista, e claro, pesquisador.

Nada do que eu escreva será capaz de traduzir a gratidão que tenho pela gigantesca generosidade de Márcio Guimarães, um grande amigo desde o primeiro dia de aula e que pretendo levar para a vida.

Meus profundos agradecimentos também às professoras Cássia Carrara, Ana Beatriz Andrade e Fernanda Henriques, pelo carinho e amizade. Cada uma contribuiu em determinado momento e à sua maneira para que tudo acontecesse.

Sou muito grato aos meus pais, meus primeiros professores, e sua simplicidade, sabedoria, trabalho, amor, paciência e muita confiança.

RESUMO

As transformações ocorridas no país nas últimas décadas influenciaram mudanças em vários aspectos da cultura, incluindo o meio editorial. Diante disso, surgiu um movimento autoproclamado independente, propondo novas práticas para o consumo e produção de livros, e que se desenvolve apresentando elementos relacionados às características do design contemporâneo. Portanto, esta pesquisa dedica-se a observar os livros independentes, porém, aqueles cuja composição material, estrutural, gráfica, imagética e suas narrativas textuais adotem essas concepções experimentais e envolvam as reflexões contemporâneas em sua confecção e *modus operandi*.

Discute-se a experimentação, o hibridismo, a relação com o artesanal, a valorização da estética, os aspectos da autoria, da memória e da relação com o leitor/usuário. Destacam-se, também, os diálogos entre design gráfico e editorial e as possibilidades transdisciplinares entre design, arte e literatura e outros campos de conhecimento, assim como as dinâmicas oriundas desse cenário diante de questões sociais em contraste com a cultura de consumo.

O método adotado compreende o mapeamento das feiras, entrevistas realizadas com diferentes profissionais distribuídos pelo país e o desenvolvimento de análises por meio das funções do design. Os referenciais teóricos abrangem tanto as bases que compõem a teoria do design enquanto linguagem quanto as relações estabelecidas com a filosofia, a sociologia e a arte, buscando atender aos objetivos da pesquisa: destacar obras e procedimentos experimentais dentro do cenário independente atual; demonstrar o resgate de técnicas artesanais como recurso metodológico e a relevância do design enquanto produtor de cultura na sociedade.

Palavras-chave: Design, Design contemporâneo; Design gráfico e editorial; Livros Experimentais; Publicações Independentes; Autopublicação

ABSTRACT

The occurred transformation in the country had in the last few decades influenced changes in some aspects of the culture, including the editorial environment. In view of this, emerge a publisher movement self-proclaimed independent, considering new practical for the consumption and book production. This movement has developed with elements related of contemporary design. Therefore, this research dedicates to observe it independent books; however, those whose material, structural, graphical, imagery composition and its literal narratives adopt these experimental conceptions and involve the reflections contemporaries in its confection and mode of operation.

It is discussed the experimentation, the hybridism, the handmade, the relation with the artisan one, aesthetic appreciation, aspects of authorship, memory and the relationship with the reader/user. They are distinguished also the dialogues between design graphical and publishing and the transdisciplinary possibilities between design, art and literature and other fields of knowledge, as well as the dynamics derived from the social issues of this scenarios, in contrast to the consumption culture.

The adopted method understands the mapping of the fairs of independent publications, interviews carried through with different professionals distributed for the country and the development of analyses by means of the functions of design. The theoretical framework ranges from design theory as the language itself to intersections with philosophy, sociology and art, seeking to meet the research objectives: to highlight a sample of publishers and experimental works in the contemporary times; demonstrate the rescue of handmade techniques as a methodological resource and de relevance of design as culture producer in society.

Keywords: Design; Contemporary design; Graphic and editorial design; Experimental books; Self-publish; Independent Publishing.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Livro “A Órbita de King Kong”, José Luiz Passos, Editora Quelônio, 2017.....	31
Figura 02 – Livro “Por que eu odeio”, escrito por Claude McKay, editado por Grafatório Edições, 2019	36
Figura 03 – Livro “Futuro Prístino”, 2017. Um livro de muitas autorias	41
Figura 04 – Oficina Articulações Gráficas: Pesquisa, Criação e Produção, SESC Pinheiros/SP, 2019	47
Figura 05 – Debates e oficinas realizadas em diferentes edições da Feira Plana (2013, 2014)	48
Figura 06 – Casa Plana, Vila Madalena, São Paulo	49
Figura 07 – Acima, à esquerda, a Banca Tatuí. Nas outras duas imagens, a Sala Tatuí	50
Figura 08 – Membro do Coletivo Xiloeasa no Ateliê Escola Acaia	51
Figura 09 – À esquerda, uma página do livro de Jan Tschihold. À direita, página com design de W. Weingart	60
Figura 10 – Página dupla do livro independente “Sábado”, Riacho, Porto Alegre, RS, 2019	60
Figura 11 – Livros experimentais: Mallarmé (1897), Cendrars e Léger (1919)	65
Figura 12 – Livros dos editores artesanais brasileiros: No alto, à esquerda, em sentido horário, O Gráfico Amador (1961), Aloisio Magalhães e outros; Philobiblion (1955), Manuel Segalá; Escrituras (1973), Gastão de Holanda e Cecília Jucá	67
Figura 13 – Revista independente “Artéria 2”, Nomuque Ed. 1976/77. Sacola plástica, reunindo poemas visuais	68
Figura 14 – Printa Feira 2019, a feira de publicações independentes do SESC 24 de Maio, São Paulo, SP	70
Figura 15 – Banca Tijuana e 1ª Feira Tijuana, em 2009, interior da Galeria Vermelho, São Paulo, SP	72
Figura 16 – Imagens da edição 1 e 2 da Feira Plana, em 2013 e 2014, no MIS, em São Paulo, SP	74
Figura 17 – Imagens da edição de 2017 da Plana Festival, Pavilhão da Bienal de SP	76
Figura 18 – Exemplos de livros de Gustavo Piqueira	89
Figura 19 – Exemplos de livros da lote42	90
Figura 20 – Exemplo de livro do Coletivo Charivari	92

Figura 21 – Exemplos de livros da Titivillus Editora	93
Figura 22 – Exemplos de livros da editora Caderno Listrado	94
Figura 23 – Exemplos de livros da Editora Quelônio	96
Figura 24 – Oficina Tipográfica da Quelônio Editora	97
Figura 25 – Capa do livro “O Livro dos Jardins”, de Ana Maria Marques	98
Figura 26 – Detalhe e página dupla do livro “O Livro dos Jardins”	98
Figura 27 – Detalhe do marcador impresso em papel semente, para ser plantado	98
Figura 28 – Exemplos de livros da Tipografia do Zé	100
Figura 29 – Equipamentos da Tipografia do Zé, Belo Horizonte, MG	102
Figura 30 – “Improvisação Gráfica”, uma releitura da obra original de Aloisio Magalhães	102
Figura 31 – “Improvisação Gráfica”, detalhe	103
Figura 32 – Detalhes do livro “Improvisação Gráfica”	103
Figura 33 – Folhas do livro “Improvisação Gráfica”	103
Figura 34 – Exemplos de livros da Grafatório Edições	106
Figura 35 – Equipamentos da Grafatório Edições, Londrina, PR	107
Figura 36 – Clichê tipográfico (à esquerda), feito especialmente para a capa do livro “O fim da infância” (à direita) de Arrigo Barnabé, editado pela Grafatório Edições	108
Figura 37 – Detalhes livro “O fim da infância” de Arrigo Barnabé, Grafatório Edições	108
Figura 38 – Detalhes livro “O fim da infância” de Arrigo Barnabé, Grafatório Edições	109
Figura 39 – Detalhes livro “O fim da infância” de Arrigo Barnabé, Grafatório Edições	109
Figura 40 – Exemplos de livros da plataforma Riacho.....	112
Figura 41 – Detalhes do livro El tiempo en las raíces, da Riacho.....	114
Figura 42 – Página dupla do livro El tiempo en las raíces, da Riacho.....	114
Figura 43 – Página dupla do livro El tiempo en las raíces, da Riacho.....	115
Figura 44 – Página dupla do livro El tiempo en las raíces, da Riacho.....	115
Figura 45 – Exemplos de livros do Coletivo Xiloceasa.....	118
Figura 46 – Capa e contra capa do livro Pyxai, Coletivo Xiloceasa, 2016.....	119
Figura 47 – Folha de guarda final do livro Pyxai, Coletivo Xiloceasa, 2016.....	120
Figura 48 – Detalhes do livro Pyxai, Coletivo Xiloceasa, 2016.....	120
Figura 49 – Capa dura e xilogravura do livro Pyxai, Coletivo Xiloceasa, 2016.....	120

LISTA DE QUADROS

Quadro 01 - Relação dos principais autores utilizados na fundamentação	22
Quadro 02 - Etapas da pesquisa nesta dissertação	24
Quadro 03 - Elementos indicados para as definições de livro	52
Quadro 04 - Relação de selecionados para entrevista	83
Quadro 05 - Quadro de correlações entre as teorias do design	86
Quadro 06 - Exemplo do quadro de análise	88
Quadro 07 - Dados básicos de Gustavo Piqueira	89
Quadro 08 - Dados básicos da Editora Lote42	90
Quadro 09 - Dados básicos do Coletivo Charivari	91
Quadro 10 - Dados básicos da Editora Titivillus	93
Quadro 11 - Dados básicos do ateliê Caderno Listrado	94
Quadro 12 - Dados básicos da Editora Quelônio	95
Quadro 13 - Análise do livro “O livro dos Jardins”, Editora Quelônio	99
Quadro 14 - Dados básicos da Editora Tipografia do Zé	100
Quadro 15 - Análise do livro “Improvisação Gráfica”, Tipografia do Zé, 2016	104
Quadro 16 - Dados básicos da Grafatório Edições	106
Quadro 17 - Análise do livro “O fim da infância”, 2019	110
Quadro 18 - Dados básicos da plataforma de criação Riacho	112
Quadro 19 - Análise do livro “El tempo en las raices”, 2017	119
Quadro 20 - Dados básicos do Coletivo Xiloceasa	118
Quadro 21 - Análise da obra Pyxai, Xiloceasa	121

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 01 - Produtos editoriais e projetos expressivos em feira de publicação independente	28
Gráfico 02 - Quatro modelos simples de desenvolvimento do livro	57
Gráfico 03 - Teoria da “Cauda Longa”	71
Gráfico 04 - Número estimado de feiras de publicações independentes por ano	75
Gráfico 05 - Quantidade estimada de feiras de publicações independentes em 2018 e 2019 no estado de SP	76
Gráfico 06 - Respostas única dos participantes a respeito da motivação de expor em uma feira de independentes	79
Gráfico 07 - Um possível modelo de desenvolvimento de livro	81
Gráfico 08 - Representação de como poderiam se posicionar os entrevistados	84

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
1.1 Apresentação	13
1.2 Caracterização do problema	16
1.3 Hipóteses	20
1.4 Objetivos	21
1.4.1 Objetivo geral	21
1.4.2 Objetivos específicos	21
1.5 Referencial teórico	21
1.6 Método adotado	23
2. DESENVOLVIMENTO	25
2.1 O Design Contemporâneo	25
2.1.1 A transdisciplinaridade	26
2.1.2 O Hibridismo	29
2.1.3 A memória	32
2.1.4 A autoria	40
2.1.5 O capitalismo artista	43
2.1.6 A responsabilidade social	46
2.2 O Design e o Livro	51
2.2.1 O livro como objeto na contemporaneidade	55
2.2.2 A cadeia de produção do livro	57
2.2.3 O Design Gráfico Editorial	58
2.2.4 O Design Gráfico Editorial Contemporâneo	61
2.3 O Livro Independente Experimental Contemporâneo	64
2.3.1 Breve histórico de publicações com características experimentais	65
2.3.2 O que é independente	69
2.3.3 O circuito editorial independente contemporâneo	72
3. RESULTADOS DA PESQUISA	81
3.1. Método e Processo Adotados	82
3.1.1 Sobre as Análises	83
3.1.2 Diretrizes das análises	85

3.2	Sínteses de cinco entrevistas realizadas sem análise de livro	89
3.3	Síntese de entrevista e Análise do livro “O Livro dos Jardins”	95
3.4	Síntese de entrevista e Análise do livro “Improvisação Gráfica”	100
3.5	Síntese de entrevista e Análise do livro “O fim da infância”	106
3.6	Síntese de entrevista e Análise do livro “El tiempo en las raíces”	112
3.7	Síntese de entrevista e Análise do livro “Pyxai”	118
4.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
	REFERÊNCIAS	127
	APÊNDICES	133
	ANEXO	242

1. INTRODUÇÃO

1.1 Apresentação

A evolução do objeto livro enquanto compilador de textos na história pode ser entendido como um processo de auto validação. Na medida em que caminha com a sociedade, sua discursividade se fragmenta. Enquanto se tem o texto insinuando seu poder, desde as primeiras escrituras, também se percebe um discurso emanado pelos modos de uso que o livro proporciona, como, por exemplo, em sua utilização pelo clero como argumento robusto de autoridade. E, em meio a esses dois pontos está o discurso da forma, da matéria.

Na literatura é comum as figuras de linguagens que se valem do sensível para descreverem a estrutura de um livro, por exemplo, quando se diz que o livro cobre o texto tal qual uma fortaleza. Ele, o livro físico, está ali para atribuir uma segurança ou coesão, um sistema que organiza o texto. Porém, tal fortaleza não é indestrutível, nem em seu manuseio, nem em seu conceito. Essas construções poéticas são úteis ao auxiliarem na ênfase e na importância que o objeto livro tem no cotidiano da sociedade e na ampliação do pensamento humano e, por esses motivos, tornam-se interessantes ao estudo.

Desenvolvido pela ação humana, desde a primeira revolução da dobra, o livro esteve presente em grandes momentos da civilização. Sua composição material, estrutural, gráfica e imagética adquiriu, ao longo da história, diferentes concepções, dialogando com os temas, as lógicas, as crenças e as condutas de cada época, assim como a evolução de seus usos e de suas modalidades narrativas textuais.

Justamente por sua propriedade visual, entende-se o espaço que esse objeto ocupa nas discussões a cada mudança dentro do universo do design. A ambiguidade material e gráfica do livro pode ter criado, em alguns momentos da história da disciplina design, uma divisão nas tomadas de decisões e, conseqüentemente, nas suas teorizações a respeito de quem cuidaria do seu aspecto como produto físico e quem cuidaria de seus textos e imagens impressas. Uma questão velada, mas que pude vivenciar durante minha graduação em Desenho Industrial, logo no início dos anos dois mil.

O programa de Projeto de Produto, naquela ocasião e instituição, trazia ainda resquícios de um pensamento tradicional em design e não se interessava pelo objeto livro, enquanto o currículo de Programação Visual, a grosso modo, dedicava-se tanto ao conteúdo impresso que as possibilidades físicas, curiosamente, não recebiam preocupação proporcional.

Para o bem do design, entendido como uma ciência, tais divisões têm sido superadas na contemporaneidade. O design, além de ter passado por uma série de autorreflexões, grande parte pelo crescimento das pesquisas referentes à fundamentação de uma teoria em design nas últimas três décadas, trabalha, atualmente, de forma muito mais transdisciplinar, fazendo-se valer de outras áreas de conhecimento e construindo um conjunto de novos saberes derivados de práticas híbridas, transdisciplinares, coletivas e inclusivas. Em suma, saberes que surgem a partir de formas de atuar que demonstram algum tipo de responsabilidade social.

Nesse contexto, esta dissertação se dedica ao design de livros, mais precisamente a um segmento específico de obras e criadores. Nos últimos dez anos, observou-se o desenvolvimento de produtores culturais que utilizam a nomenclatura “independente” em suas práticas de diversas áreas, como as artes gráficas, o cinema, a música, o teatro e outras. Entre esses produtores estão também as editoras, os coletivos e os vários tipos de agrupamentos que trabalham com a criação, a circulação e a venda de livros de maneira divergente, em muitos aspectos, às atividades dos grandes conglomerados consagrados no mercado livreiro. Sabe-se perfeitamente que práticas alternativas de produção que reagem de alguma forma aos padrões vigentes sempre ocorreram na história. No mercado editorial não seria diferente. Ou seja, é vasto o acervo de livros e revistas que marcaram a cultura editorial sempre em oposição a algo, como as publicações modernistas, os concretistas ou as chamadas revistas de invenção e de contracultura. Do mesmo modo, experimentações formais no segmento editorial não são uma exclusividade deste tempo. Sempre houve, principalmente por parte de quem se autopublica, uma inclinação ao experimentalismo gráfico e tátil.

O que há de novo, portanto, na atual movimentação? Se destaca neste momento o crescimento rápido de um cenário homogêneo por fora, mas com elementos heterogêneos quando vistos bem de perto e que, apesar das singularidades, exercem a criação de livros com recursos e ações, técnicas e métodos, configurações e responsabilidades pertinentes à reflexão pelo viés do design contemporâneo.

As publicações independentes e o design autoral tem sido o foco desta investigação no âmbito do Programa de Pós-graduação em Design da Unesp Bauru, além de estudado e debatido no Grupo de Pesquisa em Design Contemporâneo: sistemas, objetos e cultura. Acredita-se que tais objetos editoriais específicos, abordados nesta pesquisa, sendo eles independentes, experimentais e contemporâneos, envolvam em suas questões conceituais e materiais o diálogo interdisciplinar entre design gráfico, editorial e design contemporâneo, além do diálogo transdisciplinar entre design, arte, literatura e muitas outras áreas.

A pesquisa se fundamenta em autores da linguagem do design, assim como teóricos que discutem aspectos da autoria, da cultura e do consumo na contemporaneidade. Apresenta-se, também, questões filosóficas e epistemológicas sobre o objeto, a palavra independente, bem como esclarecimentos sobre o uso das nomenclaturas designers ou publicadores quando atribuídas a criadores de livros. Tais aportes teóricos deram condições para iniciar a pesquisa de campo, a coleta de materiais e o mapeamento que serviu como ferramenta para o recorte temporal e material.

A partir desse contexto, selecionou-se para o estudo desta pesquisa dez editoras, ou coletivos, de diferentes partes do Brasil que se declaram independentes, apresentam materiais e formas de trabalho distintas e atuam no circuito de feiras contemporâneas. Após a compreensão desses dez dentro do segmento, separou-se cinco para o aprofundamento das análises cujas obras apontam a inter-relação com as funções do design e dos tópicos contemporâneos. Todas essas informações foram relacionadas para verificação das hipóteses e aproximação do objetivo: considerar um panorama da produção e das práticas dos objetos editoriais independentes e experimentais no contexto contemporâneo sem a pretensão de fixar um único rótulo em obras tão orgânicas.

Ou seja, as análises dos livros escolhidos não se propõem a definir uma linguagem específica de todo um segmento plural em seu aspecto formal, ao contrário, os levantamentos buscam evidenciar as características presentes nesses objetos encontrados e averiguar sua correspondência com os modos de ser e fazer contemporâneos, matéria de profunda investigação dentro do design nos tempos atuais.

Ainda no que se refere a fundamentação teórica, ressalta-se que nesta pesquisa as autoras e autores serão tratados por seus nomes e sobrenomes, sempre que forem introduzidos no discurso, quando citados de modo direto. A adoção desse procedimento está relacionado em garantir o reconhecimento das autorias, evitar confusões entre diferentes pesquisadores que possam ter o mesmo sobrenome, bem como indicar o gênero do(a) autor(a).

As entrevistas realizadas com os dez criadores de livros selecionados estão todas disponíveis nos apêndices desta dissertação, completas e autorizadas pelos entrevistados. Do mesmo modo, encontra-se no anexo deste trabalho o documento de aprovação para a realização das entrevistas emitido pelo Comitê de Ética em Pesquisa. Este trabalho contou com o financiamento do Programa de Excelência Acadêmica – PROEX, concedido pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

1.2 Caracterização do problema

Na pesquisa de campo, realizada principalmente no último ano, foi possível visitar as feiras mais importantes, na opinião dos próprios entrevistados, de publicações independentes. São esses os locais onde se encontram o objeto de estudo desta dissertação. Apesar da maior concentração dessas feiras ser dentro do estado/cidade de São Paulo, não significa que esse seria o único polo criador. Esses espaços, de maneira geral, configuram-se como grandes encontros de produtores do país e da América Latina. A aglomeração em São Paulo não impede, mas estimula que os demais estados do país desenvolvam suas próprias feiras com considerável importância local.

Reforça-se esse fato para lembrar que tal cenário é bastante diverso na questão da origem dos participantes, o que, além de dificultar a busca por uma linguagem própria das publicações independentes, também, mostra que não faria sentido esse esforço. O grande mérito desse movimento parece ser a diversidade, ainda que reproduza alguns preconceitos sociais. Além das origens distintas, percebe-se, igualmente, diferenças de posicionamento profissional, variando desde participantes que estão nessa função pela diversão ou livre experimentação formal, sem preocupações financeiras, até grupos constituídos formalmente e que têm sobre sua mesa produtos que dependem de venda e divulgação para a manutenção de suas estruturas de trabalho. Percebeu-se, portanto, que tais posturas refletem nas escolhas materiais e soluções gráficas de cada grupo e esta pesquisa considerou esses fatos ao selecionar os entrevistados.

Inicialmente, utilizou-se neste estudo o termo Objeto Editorial Contemporâneo. Porém, se fosse estipulado um critério meramente temporal para a palavra “contemporâneo”, todos os livros lançados hoje, enquanto Objetos Editoriais, poderiam ser considerados “contemporâneos”. Basta ir à livraria, adquirir qualquer lançamento de alguma editora de grande, médio ou pequeno porte e não há como negar que se trata de uma publicação contemporânea, baseando-se pela data impressa em sua ficha catalográfica.

Por essa razão, é importante ressaltar que esta pesquisa entende o significado de contemporâneo atrelado não apenas ao recorte temporal. O contemporâneo, quando analisado em manifestações culturais, sejam da arte, da arquitetura ou do design, entre outras, diz respeito às características expressivas próprias que refletem ou apontam em direção às reflexões pertinentes à contemporaneidade, ou seja, a experimentação, a relação artesanal e

industrial, os aspectos da autoria e leitor interator¹, a memória, a interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade, entre outras.

Observa-se, portanto, livros desenvolvidos fora dos grandes conglomerados editoriais. Os grandes ditam as regras não apenas das configurações de suas publicações, mas também da circulação e distribuição nacional, afetando as decisões nos pontos de venda dentro das livrarias. Deste modo, nesta dissertação, optou-se em trabalhar com livros feitos por pequenos grupos, cujos poderes de decisões cabem apenas às suas obras, o que lhes impute a obrigação de recorrerem a modos alternativos de vendas para escoar suas produções.

Em vista disso, os objetos editoriais contemporâneos referidos neste trabalho raramente passam pelo sistema de comercialização em livrarias, mas assumem outras condutas, fazendo-se necessário esclarecer o caráter “independente” do objeto de estudo. A pesquisa de campo possibilitou, ainda, a percepção de que dentro desse circuito específico “independente” continua existindo uma vasta oferta de materiais. Desde aqueles com inovadoras configurações táteis até o mais corriqueiro dos livros. Ou seja, nas feiras independentes se encontram, lado a lado, o simples e o experimental.

Imagine a seguinte cena: Um autor está na feira e tem sobre a sua mesa um livro próprio que reúne poesias impressas digitalmente em papel pólen e papel vegetal, alternando-se no folhear entre impressões em xilogravuras originais, agrupadas sem grampo sob uma capa dura revestida em tecido, tudo unido por um elástico para que o leitor interator possa remover as gravuras que lhe interessarem e estabelecer a leitura do modo que desejar ou enquadrar as imagens e textos se quiser. Tiragem de 10 exemplares numerados, assinados e financiados pelo autor (o trânsito dessa obra entre o livro de artista e a publicação independente é assunto para mais adiante).

Na mesa ao lado, há uma editora que está lançando dois novíssimos livros, uma edição de textos perdidos de um dramaturgo dos anos 1970 e um *debut* de um jovem poeta. Apesar de seus dois livros apresentarem um visual convencional em todos os sentidos, essa editora se considera, igualmente, independente. A vendedora ali presente é a própria revisora e preparadora de texto. Fora ela, a editora ainda conta com um editor-chefe, um diagramador e mais algum outro funcionário que aparecem no meio do evento para se revezarem na mesa. Juntos, ocupam uma sala de trabalho de uma pequena casa na capital paulista. Tiragem por volta de 1000 exemplares. Recursos próprios da empresa editora.

¹ O termo interator foi cunhado em 1999 por Janet Murray ao tratar do receptor nas narrativas hipermediáticas. Arlindo Machado, em 2002, adota a mesma nomenclatura. Mônica Moura inclui a designação interator para o leitor e usuário tanto nas propostas hipermediáticas, quanto na relação sujeito e objeto resultante do design contemporâneo.

O ponto a ser discutido é que ambos se sentem seguros ao se autoproclamarem independentes. Um endossa o outro e, inclusive, identificam-se ao se oporem, juntos, conceitualmente a uma grande editora. A pequena editora tomou decisões estéticas extremamente tradicionais no sentido de oferecer um produto todo feito industrialmente, no formato mais comum possível, em que a primazia do texto é indiscutível. Porém, isso não lhe tira o direito de se declarar independente, visto que financiou a impressão com seus recursos próprios (muitas vezes escassos), pôde escolher o título livremente, sem se preocupar obrigatoriamente com temas “best-sellers” e para viabilizar se desdobrou para vender e distribuir. O fato desse livro com código de barras, eventualmente, ir a uma livraria, continua não impedindo que essa editora utilize a nomenclatura de “independente”.

A situação retratada é verídica e bastante comum nesse tipo de evento. Reunir esses polos, aliás, parece ser o perfil de algumas feiras, como a Miolo[s], por exemplo. E vale a reflexão para, mais uma vez, desenvolver um recorte mais específico e ajustar a nomenclatura aqui utilizada. Nesta pesquisa, não se descarta o uso de técnicas industriais como o offset, contanto que tal técnica convencional tenha correlação com outras técnicas, ou ainda, esteja inserida em uma dinâmica de criação diferenciada. As obras estudadas, mesmo que independentes, não são as que se valem apenas dos recursos tradicionais de impressão e acabamento e reproduzem uma estética comercial. Mesmo que elas acompanhem o cenário e se beneficiem de seu crescimento, o olhar desta pesquisa está, especificamente, voltado para a notável proliferação de obras experimentais nesse circuito.

Portanto, dedica-se a estudar os livros que circulam fora dos meios tradicionais de venda que estão, principalmente, nas feiras de publicações independentes dos últimos dez anos e que trazem nas suas configurações materiais determinadas questões estéticas cujos métodos de criação e edição correspondam a práticas contemporâneas experimentais em design. O livro assume o papel de objeto como um conjunto integrante de narrativas verbais e visuais e um sistema próprio de concepção, produção, distribuição e comercialização.

Por design, entende-se uma disciplina e uma linguagem destinadas à configuração de objetos, no sentido mais amplo da palavra objeto. Como já dito, o que se fundamenta ao usar a palavra “contemporâneo” conectada à palavra “design” é uma relação conceitual muito mais profunda. Ao justapor essas duas palavras, leva-se em consideração elementos que não são exclusivos deste tempo, mas são, sim, pertinentes à contemporaneidade, como o resgate de técnicas artesanais naquele objeto e os níveis de responsabilidades derivadas da ação criadora, seja ela liderada por um designer ou não.

Está claro que a prática da autopublicação não é uma exclusividade dos profissionais do design. O pesquisador José de Souza Muniz Jr. (2016) usa a expressão “publicadores” ao se referir a estes criadores de livros em sentido amplo no lugar de “editores”, “designers”, “produtores gráficos”, “artistas gráficos”, entre outros. Para ele, esse termo seria eficiente para envolver um grupo de práticas e representações que se relacionam nesse cenário. De fato, há uma infinidade de pessoas atuando no circuito oriundas de diferentes áreas e que não se limitam aos seus campos de conhecimento.

Porém, no que diz respeito ao design, por uma especificidade da disciplina, vários dos aspectos do livro correspondem ao seu *metiér*. Na prática, todos pensamos e consumimos design ao viver em sociedade e todos, também, podem vir a fazer design mesmo que essa não seja sua formação. Os designers e profissionais correlatos, como será demonstrado, estudam mais profundamente a questão projetual, as ferramentas e as teorias da composição visual e a construção de objetos, o que lhes permitem atuarem com maior desenvoltura e propriedade nesse campo. Serão vários os casos revelados durante as entrevistas em que um profissional de outra área, por exemplo o jornalismo, debruçou-se a estudar o processo do projeto e as linguagens do design até que se sentiu perfeitamente confiante para exercer tal prática em suas próprias publicações.

Todos os entrevistados compreendem que o desenvolvimento da cena de publicações desses últimos dez anos ocorreu por um conjunto de variantes sociais, políticas, econômicas entre outras, e que sofreu influências de muitos saberes, tendo a arte como uma passagem óbvia. Porém, ao mesmo tempo, são unânimes ao compreenderem o design como um catalisador ou um ponto de confluência específico na atualidade. O jornalista, o profissional de Letras, o arquiteto, enfim, estão atuando nesse segmento como designers.

Como será detalhado nos capítulos adiante, essa forma de atuação pode receber o nome de design difuso ou codesign, um design realizado por pessoas dos mais variados campos de conhecimento, que atuam em colaboração com profissionais do design, ou ainda que utilizam as ferramentas das quais o design dispõe. O livro, enquanto objeto editorial, especificado como independente, experimental e contemporâneo, pode ser adotado como exemplo do desenvolvimento da produção cultural na nossa sociedade e, conseqüentemente, reafirma o design como uma manifestação cultural contemporânea.

Todas essas razões levam esta pesquisa, portanto, a manter a nomenclatura “designer” para se referir aos profissionais atuantes na manufatura de livros com tais características. Isso permite abranger toda a gama de conceitos e capacidades mencionadas, bem como demarcar o ponto de origem desta investigação, respeitando e valorizando suas fronteiras.

Existe, evidentemente, uma cooperação mútua evidenciada pela transdisciplinaridade entre arte e design, muito embora o design exerça, como diferencial, uma intervenção intencional, planejada. Sua ação gera, nessa perspectiva, uma responsabilidade de cunho político e social ao criador, e é diante dessa responsabilidade que se discute também o termo “designer autor”.

Por fim, o circuito ao qual se refere este estudo, tem seu embrião no Brasil entre os anos de 2004 e 2007, porém, desenvolveu-se em meados de 2010 e tomou grande impulso profissional em 2013. Utiliza-se muitas vezes o nome “circuito” para explicar o conjunto de eventos e feiras de publicações independentes em que os criadores frequentam, trocam experiências, vendem e consomem produtos.

Os trabalhos acadêmicos que se teve contato, as reportagens na imprensa e as opiniões colhidas nas entrevistas, coincidem ao afirmar quais seriam as principais feiras realizadas hoje. Todos os selecionados para compor as análises desta dissertação estiveram presentes nessas feiras. As entrevistas com os designers de cada livro buscam, principalmente, colher dados a respeito da constituição e dos processos utilizados nas publicações; tecer uma análise por meios das funções do design, forma, função e conteúdo; relacionar com as características contemporâneas e se aproximar de algum panorama desse cenário.

1.3 Hipóteses

- É possível encontrar tópicos pertinentes às problemáticas do design contemporâneo nas publicações independentes, bem como na ação projetual de seus criadores.
- Considerando que a atividade cultural de cada tempo dialoga com seu contexto histórico e social e determina boa parte das características do material produzido, o design contemporâneo tem um papel fundamental na atual cena de publicações independentes.
- A prática da autopublicação, associada ao design, demonstra importante função social, valendo-se de temas atuais que podem ser debatidos; o crescente acesso facilitado aos meios de produção, divulgação e consumo; além do resgate de técnicas manuais contribuindo para a memória gráfica.

1.4 Objetivos

1.4.1 Objetivo geral

Apresentar um panorama da produção e das práticas dos livros independentes contemporâneos com características experimentais, estabelecidos na última década, analisando suas constituições e procedimentos pelo viés do design contemporâneo.

1.4.2 Objetivos específicos:

- Selecionar dez exemplos extraídos do recorte temporal e conceitual para entrevista e análise geral de suas práticas e posicionamentos e, em seguida, estabelecer um recorte entre eles dos mais significativos para o objeto de estudo e realizar o aprofundamento por meio de análises formais e simbólicas.
- Demonstrar como se tem inserido o resgate de técnicas manuais de impressão e acabamento na metodologia de projeto de autores independentes contemporâneos, sejam eles designers ou não.
- Discutir a responsabilidade do designer enquanto autor e seu impacto na produção de cultura de uma sociedade, reafirmando a presença do design nas ciências sociais e humanas.

1.5 Referencial teórico

O referencial teórico está embasado em autores que tratam das teorias, fundamentos e linguagens do design, da autoria e da cultura e sociedade na contemporaneidade. Reuniu-se, também, autores que discutem a questão do objeto livro, seu funcionamento e narrativa, além do histórico das publicações independentes. A relação abaixo apresenta os mais relevantes, sua área de conhecimento e sua principal contribuição para o desenvolvimento deste texto.

Quadro 1: Relação dos principais autores adotados na fundamentação.

Autor	Área	Contribuição
Gustavo Bomfim (2014)	Design	Teoria do design.
Rafael Cardoso (2012)		
Mônica Moura (2003; 2010; 2014; 2015; 2016; 2017; 2018)		Teoria do design; fundamentos do design contemporâneo; relação com o objeto; memória, interdisciplinaridade e transdisciplinaridade e a questão social do design.
Klaus Krippendorff (2000)		Questão social do design.
Rick Poynor (2003)		A autoria no design.
Frederico Braida e Vera Lúcia Nojima (2015)		Fundamentos do design e percursos de análise.
Andrew Haslam (2011)		
Ellen Lupton e Abbot Milller (2011)		
Berhnard Bürdek (2010)		
Bernd Löbach (2001)		
Priscila Farias e Marcos Braga (2018)		
Guilherme Cunha Lima (2014)		
Gisela Creni (2013)	História	Dados sobre o livro, o autor e o leitor.
Charles Chartier (1999)		
Michel Melot (2012)		
Elisa Ribeiro (2018)	Linguagens	
Kátia Canton (2009)	Arte	O tempo e a memória na arte contemporânea.
Paulo Silveira (2008)		Fundamentos do livro.
Ana Paula Mathias Paiva (2010)		
Omar Khouri (2006)		Referencial histórico.
Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015)	Filosofia	Capitalismo artista.
Abraham Moles (1981)		Conceito de objeto.
Giorgio Agamben (2009)		O que é contemporâneo e a questão do autor.
Michel Foucault (1969; 2015)		A questão do autor.
Roland Barthes (1968; 2004)		
Mike Featherstone (1995)	Sociologia	Cultura e consumo na pós-modernidade.
José de Souza Muniz Jr. (2016; 2017; 2019)		Reflexões sobre as publicações independentes, as feiras e a conceituação do termo "independente".

Fonte: Elaborado pelo autor.

1.6 Método adotado

O método adotado é qualitativo com a aplicação dos seguintes procedimentos de pesquisa: bibliográfica, documental e descritiva, estudo de campo, estudo de casos, mapeamentos e análises dos dados relativos ao objeto de estudo.

A pesquisa bibliográfica é assistemática e exploratória com base em material já publicado como livros, artigos e teses para, assim, discutir, aprimorar ideias e desenvolver hipóteses. Desse modo, conceituou-se a investigação de acordo com os fundamentos teóricos do design, da arte, da filosofia e da sociologia.

A pesquisa documental e a coleta de dados, como números de feiras, público e expositores para mapeamento, percorreu quase todo o caminho da dissertação. Tal pesquisa compreendeu a coleta de dados do universo do objeto de estudo em textos já publicados sobre esse tema, reportagens de mídia e em informações derivadas das entrevistas. Essas coletas foram feitas por meio da pesquisa de campo visitando as principais feiras, entre 2018 e 2019, e lojas especializadas, nas quais foi possível adquirir e formar um acervo de livros que correspondessem ao objeto de estudo para as análises descritivas e interpretativas.

Para aferir os dados bibliográficos estudados que permearam todos os meses de pesquisa, foram realizadas entrevistas semiestruturadas realizadas com um número de dez designers, sendo eles autores, editores, coletivos, enfim, pessoas envolvidas na área editorial independente experimental e de diferentes regiões do país.

O critério para a escolha desses designers de livros correspondeu a uma análise prévia do material coletado, alinhando às características levantadas a respeito do design contemporâneo durante a investigação. Ou seja, dentre todos, os escolhidos para essa amostragem apresentam as características de independência e experimentalismos, em maior ou menor grau, permitindo exemplificar os pontos citados no desenvolvimento.

Os criadores de todo o Brasil se deslocam entre os estados para comercialização de suas obras, principalmente, até São Paulo. Assim, os dez selecionados para a entrevista se configuram como uma amostragem que representa diferentes exemplos nacionais dentro do segmento editorial, sem a intenção de os generalizar.

A entrevista semiestruturada é uma técnica para a coleta de dados que, apesar de obedecer a uma estrutura que delinea a área pesquisada, oferece flexibilidade ao entrevistado e ao entrevistador no sentido de permitir a colocação de questões e informações não previstas. (GIL, 2002)

Os procedimentos para essas entrevistas foram submetidos ao comitê de ética em pesquisa da FAAC - Unesp e aprovados pelo parecer de nº 3.77.350, como corresponde ao documento anexo nesta dissertação.

Quadro 2: Etapas da pesquisa desta dissertação.

I	Pesquisa bibliográfica	Fundamentos teóricos composto por livros, artigos e teses em design, arte, filosofia, história e sociologia, que abordam ou circundam o tema da pesquisa, envolvendo o livro, as publicações independentes, o design editorial e o design contemporâneo.
II	Pesquisa documental	Coleta de dados do universo do objeto de estudo, como número de feiras, público e expositores, para mapeamento.
III	Pesquisa de campo	Visita às feiras, seleção e aquisição de livros condizentes com a pesquisa bibliográfica.
IV	Pesquisa descritiva	Descrição dos livros coletados e locais observados para a elaboração de materiais para a qualificação.
V	Mapeamento	Produção de mapas, gráficos e tabelas que auxiliem na localização, análise e justificativa do recorte.
VI	Qualificação	Apresentação de resultados parciais para apreciação de banca examinadora e obtenção de novos direcionamentos.
VII	Entrevista semiestruturada	Conversas com profissionais envolvidos com o universo da publicação independente.
VIII	Estudo de caso	Análise dos objetos de acordo com os fundamentos da pesquisa bibliográfica, relacionando-os aos mapeamentos e entrevistas.
IX	Redação	Produção do texto final da dissertação.

Fonte: Elaborado pelo autor.

2. DESENVOLVIMENTO

2.1 O Design Contemporâneo

Desde o início da Idade Contemporânea, marcada pela Revolução Industrial Francesa em 1789, a sociedade viu e viveu, de modo geral, profundas transformações de pensamentos de potencial inventivo, de mudanças de hábitos e de modos de vida. Todavia, a definição que se evoca nesta pesquisa com o termo “contemporâneo” é mais conceitual do que cronológica.

De acordo com o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009), a contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo. Para um bom entendimento dessa relação e, conseqüentemente, ter uma visão lúcida de seu tempo, é preciso haver um distanciamento. Seria preciso ter consciência de que não se pode fugir do tempo presente, mas ser capaz de observá-lo. Para isso, é necessário ser alguém atento ao que está acontecendo, neste momento, a nossa volta.

Nesse sentido, pode-se entender que aqueles que coincidem muito plenamente com a sua época e que em todos os aspectos estão perfeitamente adaptados, não seriam contemporâneos por não verem e não refletirem o que está acontecendo no aqui e no agora. O autor conclui que para ser contemporâneo é necessário olhar o tempo presente em relação ao passado, tempo histórico, e compreender a contemporaneidade vislumbrando possibilidades de um futuro próximo.

Essa lucidez, necessária para compreender seu próprio tempo e, assim, ser contemporâneo, leva a crer que a ação consciente, também conhecida como práxis, deveria ser precisamente um dos maiores valores da contemporaneidade. Práticas massivas como estar na moda, fazer parte de um aplicativo em que todos estão, comprar os mais vendidos e frequentar os lugares mais badalados, seguindo essa lógica, talvez não tenham nenhuma relação com ser atual, justamente por não haver, necessariamente, reflexão.

Mas, o que vê quem vê o seu tempo? O sorriso demente do seu século? (...) contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (AGAMBEN, 2009. p.63).

Nesse sentido, quais reflexões a atual cena de publicações independentes estariam fazendo para serem consideradas contemporâneas? Os profissionais envolvidos contemplando

o “escuro”? É importante destacar que autor não quer dizer que ser contemporâneo corresponde a ter uma visão superior ou ser um privilegiado. Percebe-se, na verdade, o emprego do termo contemporâneo aplicado como uma busca por um olhar crítico ao que se produz.

O circuito editorial independente, ao se ver inserido na sociedade, está sujeito a repetir consciente e inconscientemente os vícios da mesma. Em muitas de suas práticas se reproduzem estratégias capitalistas em variadas escalas, assim como trazem à tona elitizações e preconceitos. Somando-se ao crescimento populacional, à expansão das cidades, ao acesso e crescimento econômico e à cultura do consumo, fica difícil encontrar na produção de bens simbólicos atual alguma autorreflexão.

Por outro lado, quando se aproxima do objeto de estudo, observa-se, em cada caso, exemplos de práticas que parecem transparecer toda a complexidade contemporânea e inspiram, direta ou indiretamente, reflexões que podem ser valorizadas e ampliadas. Em suas pesquisas a respeito do tema, Mônica Moura (2017; 2018) aponta que o Design Contemporâneo vai além das materialidades e imaterialidades, assim como também transpassa os métodos que direcionam as características plurifuncionais e multifuncionais. Quer dizer que o Design Contemporâneo atua por meio da ampliação e aplicação de novas soluções no âmbito do universo do sensível nas criações. Quando as práticas estão permeadas por esse viés, fala-se em trabalhar pelo desenvolvimento da capacidade de observar, entender, colocar-se no lugar do outro, enfim, um exercício da política por meio do “sentir”.

Esses elementos não são evidentes e estão diluídos nas ações e nos produtos criados pelos designers de livros independentes. Assim, os itens seguintes desenvolvem as características do design contemporâneo de forma mais detalhada para auxiliar a compreensão de como estas questões podem se manifestar nas práticas do referido circuito de publicações.

2.1.1 A transdisciplinaridade

Ciente dos paradoxos que transpassam a atividade ao se aproximar da prática é inegável o desenvolvimento das linguagens que se estabelecem nestes tempos, frutos das mudanças nos modos de se pensar, produzir e agir na contemporaneidade. É nessa metamorfose pela qual se submete o design, enquanto configurador de objetos e mediador, que se passa a produzir diálogos férteis com outras áreas de conhecimento, novos sistemas de trabalho e novas formas de criação, produção e comercialização.

O design torna-se importante ferramenta de análise quando diz respeito ao ato de

refletir o contemporâneo, não apenas por ser uma área criadora, mas por ter natureza essencialmente especular e investigativa, seja como anúncio ou como denúncia. (BOMFIM, 2014)

Dessarte, uma série de características demarcam este tempo, infiltrando-se nas ações projetuais dos criadores, levando a consagração uma variedade de agentes no campo da arte, da moda e da gastronomia, por exemplo. Com o design não foi diferente. Sua aproximação à arte contemporânea, iniciando uma prática transdisciplinar, ajudou-o a repensar seus próprios processos e seu papel nas transformações sociais. Fê-lo explorar linguagens híbridas, resgatar técnicas e tradições, valer-se da memória e do afeto, discutir a autoria, em prol de aumentar seu repertório de soluções e, principalmente, ser o que sempre deveria ter sido: uma atividade centrada no ser humano.

Os objetos retratam e revelam ambientes, modos e estilos de vida e tantos outros fatores sociais que se compreende que o design contemporâneo estabelece uma fusão de práticas e pensamentos ao romper fronteiras, somando diferentes áreas e propondo novas visões, comportamentos e saberes. A transdisciplinaridade, neste sentido, estabelece uma visão ampla que faz diferença na ação projetual. (MOURA, 2016)

As feiras de publicações independentes são reconhecidas pela sua oferta de materiais, todos se vangloriam de sua diversidade nesse aspecto. Mesmo que seus articuladores pareçam ter a mesma idade, classe social e poder aquisitivo, existem especificidades. Contracenam pessoas de diferentes origens que fazem uso consciente (projeto e método) de técnicas artesanais (o olhar para o passado), em diferentes níveis, aplicando tais recursos de maneira diferente do original e, talvez, vislumbrando possibilidades de futuro.

No início do design institucionalizado no Brasil, esta característica transdisciplinar não era aceita e compreendida nessa área do conhecimento. Tal conduta do design naquele período gerou uma sequência de definições formais que por muito tempo impregnaram o design brasileiro, tornando-o inflexível. Como consequência, são inúmeros os casos de designers que, nos anos 1980 e 1990, tentaram vencer a rigidez racionalista apresentando projetos que dialogassem o design com a arte.

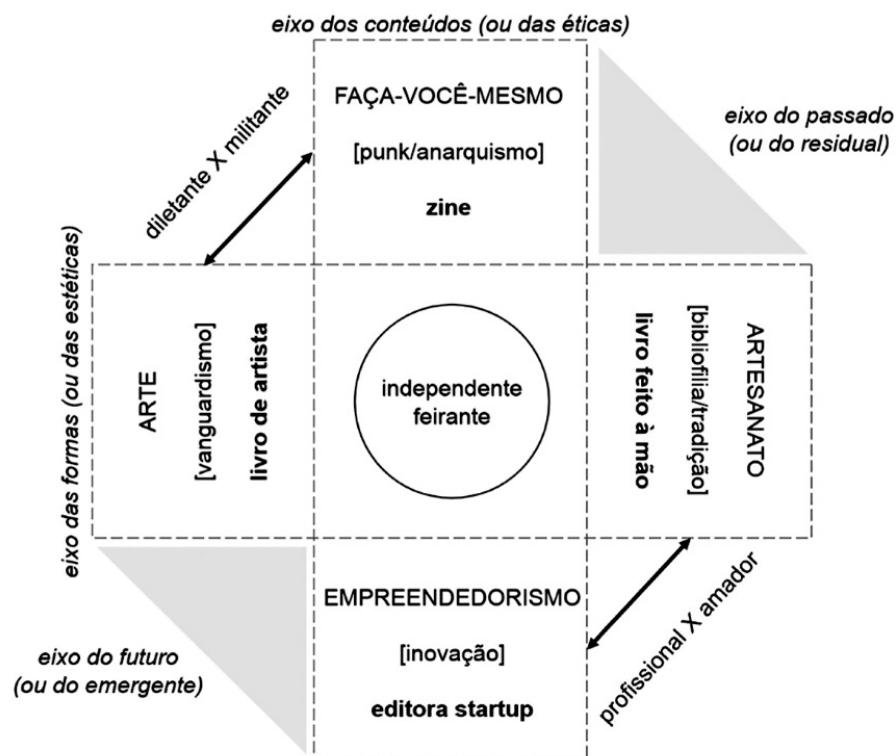
Na atualidade, essas duas disciplinas integram pontos em que não se distingue claramente seus limites e fronteiras no objeto e nas poéticas próprias geradas na justaposição dos dois campos. O design, ao se mostrar como um todo integrado, revendo divisões, supera, também, as distinções limitadoras entre arte e artesanato, por exemplo. Constata-se a ideia de que tanto o design como a arte se desenvolvem da interferência entre um e outro e do

conhecimento humano sobre a matéria. Quando conectados ao universo do sensível e da estética, dão forma aos objetos.

Outra determinante característica contemporânea que a transdisciplinaridade reafirma é a dimensão coletiva. Não se atua sozinho, mas em conjunto. A transdisciplinaridade se forma e se desenvolve por meio de processos dialógicos dos participantes envolvidos nas diferentes situações de projetos, incluindo os próprios usuários. José de Souza Muniz Jr. (2016; 2019) elabora um abrangente mapeamento intitulado “ideal-típico” do corpo coletivo dos agentes identificados como independentes. Desenvolve quatro categorias que compõem o cenário, sendo “intelectuais, líderes, partidários e incluídos.” (MUNIZ JR., 2016, p.75) aplicados em sua tese de doutorado de maneira a determinar diferentes graus de especialidades nas tomadas de decisões, definições e ritos das instituições dentro desse segmento e transparece uma questão coletiva e transdisciplinar.

No que se refere a materialidade dos objetos produzidos nas feiras de publicações independentes, enquanto se revaloriza o papel e a impressão como tecnologias expressivas, esse autor também considera posteriormente “os modos de fazer, relacionados ao saber-fazer (artístico/artesanal) singular” (MUNIZ Jr., 2019, p.114), incluindo, claro, os diferentes articuladores desse processo.

Gráfico 01 - Produtos editoriais e projetos expressivos em feira de publicação independente.



Desse modo, na perspectiva do autor, é possível conectar as relações objetivas intelectuais dos publicadores com a dimensão técnica de seu trabalho. Do ponto de vista desta pesquisa, esses apontamentos contribuem ao caráter coletivo e transdisciplinar que permeiam boa parte dos objetos e sem dúvida afetam as escolhas estéticas e simbólicas do que se produz, bem como as motivações dos designers em questão. Essas ideias serão retomadas mais adiante.

A transdisciplinaridade, praticada aqui com os recursos que o design dispõem, é um processo que requer vontade e humildade para admitir que existem distintas verdades, diversas experiências acumuladas, emoções singulares e, principalmente, o novo, o desconhecido. Nesse sentido, um novo elemento que se estabelece na busca pelo desconhecido e está presente nos cruzamentos de saberes é a possibilidade de gerar inovação pela utilização da linguagem híbrida.

2.1.2 O hibridismo

Quando o pós-moderno se estabelece questionando o purismo formal e o axioma do “menos é mais” de Mies van der Rohe (1886-1969), abre-se um vasto campo para semear o que hoje se entende por híbrido. No decorrer dos anos, o alargamento das possibilidades da pós-modernidade, enquanto atividade criativa e projetual, culmina na contemporaneidade, ocasionando o hibridismo e trazendo um caráter multicultural e fragmentado.

Na origem da formação do seu sentido de reunião de conceitos, a palavra híbrido já serviu como injúria, pelo entendimento grego, ou simplesmente abastado, na versão latina do termo. Depois, finalmente, desenvolveu-se para a ideia de conjunção de dois elementos diferentes unidos de maneira não esperada para compor um terceiro elemento que apresenta características dos dois primeiros, sejam elas ampliadas ou reduzidas. Nesse ponto, já fazia parte do imaginário as representações mitológicas com suas misturas de animais de diferentes espécies, assim como tal conceito já era também aplicado no campo da biologia.

Com a diversificação dos modos de vida e das relações, é evidente que novas palavras e conceitos se estabeleçam para nomear os novos fenômenos. A palavra “híbrido” migra de seu reduto biológico para contribuir na descrição e compreensão do mundo contemporâneo como um todo. O híbrido uniu-se às palavras e às ideias como miscigenação de povos, sincretismos religiosos, mesclas de linguagens e misturas promovidas por novas tecnologias de informação e comunicação em que o digital é apenas um dos elementos, bem como a combinação de identidades no indivíduo dentro do meio social.

Tenciona-se, portanto, que o híbrido, com suas variações de uso como “hibridismo”, “hibridização”, “hibridação”, entre outras, apresente-se para auxiliar na compreensão de algo novo que surge da junção e se eleva enquanto ferramenta essencial de experimentação, tanto na criação como na análise de artefatos criados pelo homem em sociedade.

No que se refere ao campo comunicacional, Marshal McLuhan (1979) indica que na hibridização de meios produtores de conhecimento se estabelece uma oportunidade de observação de seus componentes e estruturas. Um momento de verdade e revelação do qual nasce uma nova forma ao se confrontar duas linguagens. Elas se definem pelo contraste e geram um novo sentido. O que permite pensar que ao utilizar tal recurso na ação projetual, amplia-se as possibilidades de criação e exploração dessas e de novas linguagens.

Considerando que tais misturas de linguagem também ocorrem pela expressão dos usos das materialidades, concomitante às simbologias emitidas pelo conjunto de uma obra, nota-se alguns desses casos quando se fala, por exemplo, de técnicas híbridas. Não se trata apenas de uma correlação entre digital e físico. As publicações independentes atuam inclusive em uma relação ambígua com a tecnologia, pois, ao mesmo tempo que parece negar o avanço tecnológico, entende, por outra perspectiva, que esse avanço tecnológico foi um facilitador no acesso às técnicas do passado para sua confecção e promoção.

Portanto, dentro das técnicas de impressão se pode ver a mescla de saberes do passado e saberes do presente, gerando livros impressos com máquinas tipográficas do tamanho de salas em que as letras das ramas levaram dias para serem posicionadas, uma a uma, lado a lado, para que o resultado impresso fosse dobrado e costurado em conjunto com uma folha de acetato que, por sua vez, foram impressas em impressora digital, equipamento que cabe sobre a mesa, ao lado do computador.

Em outros casos, vê-se um miolo todo impresso em offset moderno apresentando imagens que foram riscadas originalmente com lápis grafite, evidenciando toda a rusticidade de um desenho descompromissado sobre o caderno. Vale lembrar que o avanço tecnológico do sistema offset foi o que permitiu a qualidade de resolução suficiente para destacar a definição do traço “sujo” do lápis. Em uma retícula larga de uma rotativa antiga dos jornais, por exemplo, não se alcançaria tal precisão.

Figura 01: Livro “A Órbita de King Kong”, de José Luiz Passos, Editora Quelônio, 2017.



Fonte: Acervo do autor (2020).

Apresenta-se essa imagem do livro “A Órbita de King Kong” por ser um exemplo de obra que mistura impressão tipográfica em linotipo para os textos, com impressões digitais em papel vegetal para as ilustrações. A mescla poderia ser percebida apenas pela questão material, mas vai um pouco além. As ilustrações, que originalmente foram feitas com técnicas manuais, como aquarela, nanquim e colagens, dialogam com o relevo suave da “mordida” dos tipos móveis sobre o papel. Ao mesmo tempo, contrastam de forma harmônica e conceitual ao conteúdo narrado, que trabalha de forma bem humorada uma viagem espacial futurista e tecnológica. Há uma oposição de elementos que, separados, podem discursar coisas distintas, mas, juntos, levam a experiência da leitura a outro lugar.

Considerando esses níveis sutis de hibridismos, pode-se aprofundar nas análises das relações, avançando do plano material e indo em direção aos significados dos materiais. Por

exemplo, em uma observação ampla, a maioria das obras são compostas por papéis, mas há casos em que, além de experimentarem acetatos e plásticos, utilizam-se papéis orgânicos, de criação artesanal, gerando texturas que estimulam os sentidos e trazem novas relações.

No que se refere ao formato e ao manuseio, tem-se casos em que o impresso se afirma enquanto publicação, mas, a grosso modo, trata-se de um compilado de pranchas tipográficas soltas guardadas em uma luva-caixa. Há páginas, conteúdo e narrativa, seria mesmo um cartaz? Estão soltos e podem funcionar fora de ordem ou separados, seria mesmo um livro? Uma característica exclui a outra? Ampliam-se? E quando todos esses aspectos táteis citados se envolvem com o conteúdo escrito ao ponto de potencializarem seu sentido? Ou seja, tais publicações não apresentam uma miscigenação midiática ampla para que sejam considerados híbridos clássicos, mas o aprofundamento do conceito de hibridismos permite alcançar minúcias do discurso híbrido presente nos detalhes das escolhas dos produtores simbólicos.

2.1.3 A memória

Além dos pensamentos sobre a transdisciplinaridade e coletividade apresentados, outras questões que se destacam na contemporaneidade e reforçam os laços entre design, arte e outros, e resultam no objeto de estudo, seriam as questões relativas à memória e como ela se direciona também às reflexões sobre autoria em design.

Moura (et al, 2016) afirma que retomar a memória e as histórias pessoais são uma forma de expandir o seu eu e de compreender o outro, o ser humano que está ao nosso lado e que também assume o papel de sujeito e usuário na esfera do design. As memórias seriam essenciais como referência e inspiração à criação e ao desenvolvimento projetual.

Da mesma forma, Andrew Haslam (2010) vai explicar que a ação projetual do designer seria uma mescla entre decisões conscientes que podem ser analisadas e decisões subconscientes, difíceis de serem deliberadas tão prontamente, pois derivam da experiência e da criatividade do designer.

Trocando em miúdos, o subconsciente tem influência sobre o layout de uma página e com frequência o designer posiciona os elementos com base em sua experiência ou instinto, no lugar de fazê-lo como resultado de uma decisão técnica. O elemento subconsciente do design torna-se parte da memória cinética das pessoas, da mesma maneira que caminhar ou andar de bicicleta. Essas são habilidades desenvolvidas por intermédio da prática e que se tornam tão arraigadas que dificilmente tem-se consciência delas como parte do processo. (HASLAM, 2010, p. 23)

Outros apontamentos que se pretende apresentar ampliam essa ideia. Não se trata apenas de memória cinética implícita nas ações de um designer, mas também memória afetiva. Nesse desenvolvimento projetual que elabora a expansão do eu sem desconsiderar a compreensão do outro, está a poética.

De acordo com Nicola Abbagnano (1998), poética é a relação estabelecida a partir daquilo que é criado e que inspira o sensível por meio de um conjunto de reflexões que um criador faz sobre sua atividade e durante sua atividade, ou da arte em geral. Sem aprofundar na epistemologia da palavra, poética deriva da aproximação entre as palavras gregas *poien/poiesis* e *thechné*, conhecimento. Assim, poética se refere a um conhecimento da ação no sentido elevado do agir, do criar, e não, necessariamente, apenas a um conhecimento técnico de ferramentas. Para Gustavo Bomfim (2014), embora exista, evidentemente, uma prática comercial em design que parece acompanhar uma *mimese* platônica, em que se reproduz soluções e posturas já verificadas, há ao mesmo tempo uma conduta na qual se busca a inovação por meio da *poiesis*, que seria um agir criativo.

Em outras palavras, pode-se entender que além do conhecimento técnico das ferramentas para se executar uma obra, é fundamental a valorização da memória e experiências anteriores no ato de criar, no processo, na experimentação.

Além disso, é justamente quando se aproxima da arte que os objetos de design e o “agir criativo” em design trazem mais discussões contemporâneas sobre questões sociais e políticas. Para a pesquisadora do campo da arte, Katia Canton (2009), o tempo na contemporaneidade é fugaz e raso e retira as espessuras das experiências que vivemos.

A memória, condição básica da nossa humanidade, tornou-se uma das grandes molduras da produção artística contemporânea, sobretudo a partir dos anos 1990. Nesse momento, proliferam obras de arte que propõem regimes de percepção que suspendem e prolongam o tempo, atribuindo-lhe densidade, agindo como uma forma de resistência à fugacidade que teima em nos situar num espaço de fosforescência, de uma semi amnésia gerada pelo excesso de estímulos e de informação diária (CANTON, 2009, p.21).

A autora segue discorrendo que recorrer à memória parece ser um grito de resistência do ser criador diante dos excessos do mundo contemporâneo. Um testemunho das riquezas afetivas que o artista oferece ou insinua ao espectador com a cumplicidade e a intimidade de quem abre um diário. Tal metáfora faz bastante sentido nesta investigação de livros que apresentam recursos táteis, intencionais ou não, no estímulo de fatores simbólicos.

Na prática, ao circular pelas feiras e se relacionar com os criadores, pode-se considerar que a reutilização frequente de processos artesanais como resgate da memória afetiva e usos

recorrentes do “agir criativo” estariam mais conectados com uma fuga da realidade do que uma resistência. Porém, da mesma maneira que é honesto desenvolver um olhar crítico a respeito das motivações humanas para suas criações, é justo compreender que a utilização de tais recursos podem ser fruto de uma intensa pesquisa da memória gráfica. Ou seja, ao mesmo tempo em que há uma mera diferenciação estética comercial em alguns casos, em outros esta prática pode proporcionar encontros e experimentações, funcionar como encantamento por algo, um gosto pelo saber, pelo ocasional que leva à descoberta.

Ana Paula Paiva (2010) desenvolve que os encontros ao redor do livro experimental ocorrem com frequência em vários locais do mundo, desde o início dos tempos modernos. Se em toda essa história os agentes de cada época também estavam “em fuga” do seu próprio tempo, deve-se admitir que suas experimentações formais e conceituais, calcadas na memória, no afeto e no sensível, auxiliaram o desenvolvimento do livro e da leitura, conduzindo-os até o ponto em que os compreendemos hoje.

Na entrevista a esta pesquisa, Cecila Arbolave, da editora Lote42, revela alguns casos em que as práticas de um profissional do livro, seja ao lançar obras ou promover eventos, apontam para questões do sensível, que são pertinentes não apenas aos leitores interatores, mas também aos criadores. Ela conta que encontrou, por acaso, um vídeo online de um garoto venezuelano de 10 anos, gravado durante uma das feiras Miolo[s].

Para mim foi muito significativo, porque depois eu consegui o contato do pai e trocamos ideia por telefone. Eles eram imigrantes, vieram da Venezuela por meio da ACNUR, [a Agência da ONU para Refugiados]. Estavam morando num abrigo, perto do Anhangabaú e estavam passando quando viram a feira. Decidiram entrar e fazer um vídeo. É muito lindo o vídeo da criança falando: “*Vem! Vem visitar! Tá muito legal!*”. Ele caminhando, aí ele imprime em serigrafia, ele conversa com uma editora que mostra os livros! (...) Pensei: “*Nossa! Que legal!*” Sabe? Fez sentido para eles! Aí, conversando com o pai, falei sobre o menino ter feito serigrafia, e ele disse: “*pois é, eu sou designer, eu fazia isso lá na Venezuela.*” Então, penso que foi uma chance que o pai teve para conversar com o filho sobre o que ele fazia... sabe? A gente não sabe o alcance das coisas. Vai saber se teve outros casos... (...) Em 2018, nós participamos do Circuito SESC, aquela atividade que visita as cidades do interior. Fomos com Gilberto Tomé e a Heloísa Etelvina, fazendo uma atividade com tipografia. As pessoas tinham que criar uma palavra, uma frase, e imprimir. Tinha uma menina que queria escrever o nome, mas ela não sabia as letras. Ela pegou quatro letras aleatórias e falou “Sara”. E a gente foi junto; “*então, olha só, esse aqui é o “s”, e esse é o “a”...*” Então, todas essas atividades reverberam. [Há] o fato de serem atividades gratuitas e para o público (ARBOLAVE, 2019).

Esses contextos tão variados são exemplos de situações que afetam o ser humano de maneira geral. Se o público é sensível o suficiente para se envolver com essas questões e isso afetar suas práticas, como esperar que o designer não seja influenciado por elementos como os descritos?

Rafael Cardoso (2012) trabalha justamente a influência desses elementos na ação criadora ao explorar as questões do design e a complexidade no mundo. De acordo com o autor, o que se percebe do objeto visto é, necessariamente, condicionado pelas premissas de quem o enxerga e de como se dá o ato de ver. É uma construção social e cultural, influenciada pelo contexto. Os objetos criados não escapam às transformações do tempo. O aspecto material muda: uso, entorno e duração; e também a percepção que se tem dele: ponto de vista, discurso e experiência. Tudo parte do propósito, chegando à consagração e culminando, enfim, nas memórias.

Já leu atualmente um livro da infância? Retornou para observar um lugar que não vê há muito tempo? A percepção daquilo mudou? Se nossa memória funciona assim, o que dizer da criação que se vale dessas mesmas memórias como ponto de partida, consciente ou inconscientemente?

A memória seja por meio do resgate das lembranças ou da investigação da maneira de se viver, constitui um dos aspectos determinantes para a criação no contemporâneo. Isso ocorre na atualidade porque diante da pluralidade de informações, conhecimentos e técnicas, do desenvolvimento tecnológico acelerado e compartilhamento de informações incessante, o ser humano passou a buscar questões e aspectos que remetem ao que é singular e diferenciado. Podemos perceber que neste caminho as afetividades, emoções e memórias tornam-se essenciais (MOURA et al, 2016, p.96).

O Grupo de Pesquisa em Design Contemporâneo, ambiente no qual esta dissertação se desenvolveu, já trabalha esses fundamentos há alguns anos, acompanhando e desenvolvendo os aportes teóricos sobre o tema nas produções de textos, artigos, apresentações e pesquisas de trabalhos de conclusão de curso, iniciação científica, mestrado e doutorado, como em atuações educativas dentro da sala de aula, em que se relaciona design e memória aos resultados práticos objetivos e reveladores na produção editorial dos alunos da graduação em Design da FAAC, UNESP, Bauru.

Admite-se, portanto, o uso de formas e métodos que remetem ao passado como alternativa à cultura dominante dentro das publicações independentes experimentais, eleitas, talvez, de maneira conveniente e orientada por um status do circuito. Na manufatura de tais obras, além de satisfazerem uma demanda comercial de nicho, está presente, também, as

poéticas do cotidiano, visíveis ou intrínsecas à ação projetual desses objetos, que vão desde a interação das pessoas no sensível à construção de discursos, questionamentos, fruição estética e inovação por meio de novas poéticas.

Um dos livros lançados em 2019 pela Grafatório Edições foi “Por que eu odeio”, de Claude McKay (1889-1948), escritor jamaicano que publicou seus primeiros poemas nos Estados Unidos em 1910. A edição apresenta o texto desse autor inédito no Brasil e reúne traduções feitas pelo próprio coletivo Grafatório. Sua poesia extremamente forte e visceral tem inspiração declarada no que o autor chama de emoção maldita: o ódio. McKay era negro, neto de escravos, bissexual e nômade. Sua escrita não se limitou a contrapor as autoridades estadunidenses, levando-o a sofrer perseguições, mas também criou conflitos dentro da própria intelectualidade negra e militantes de esquerda.

Figura 2: Livro “Por que eu odeio”, escrito por Claud McKay e editado por Grafatório Edições, 2019.



Fonte: Acervo do autor (2020).

O trabalho que a Grafatório Edições desenvolveu para a materialidade desse livro é bastante interessante no que se refere à valorização da memória e do afeto, através do tátil e do visual. O tema delicado e pertinente levou o grupo, conduzidos pelo designer Pablo Blanco e pelo jornalista Felipe Melhado, a optar por uma publicação toda composta em papel Color

Plus preto, sendo as impressões com tinta especial, prata e dourada, na máquina offset da Universidade de Londrina, Paraná, com uma tiragem de 320 exemplares. O tecido que envolve a lombada costurada e colada à mão também é preto, de corte grosseiro, soltando alguns fios.

O que mais chama a atenção, porém, é que ao invés de utilizarem ilustrações figurativas, toda a obra é perpassada por manchas irregulares das mais variadas texturas que remetem a imagens abstratas, nada óbvias. Como os membros do coletivo são profundos conhecedores de produção gráfica, eles próprios criaram a disposição das páginas a serem distribuídas na chapa de offset. Dessa maneira, as texturas que aparecem “sangradas” no livro montado são imagens contínuas na visualização da chapa.

Essas texturas foram criadas com resíduos das mais variadas coisas descartadas pelo homem, como plásticos, trapos, linhas, até uma fotografia de um pedaço de uma placenta, derivada do nascimento do filho de um dos integrantes. Ou seja, impressões feitas com elementos descartados, excluídos da uso da sociedade, dialogando, poeticamente, com o conteúdo textual da obra. Com a mesma textura foi impresso um verniz na capa, para que as manchas “suja” se relacionassem com o título.

A memória se serve, portanto, das lembranças, do passado, de elementos e afetos dispersos nas recordações, resgatando-os ao presente. Porém, a esses fragmentos sempre se associam novas informações. A memória não mantém o passado intacto ou exatamente da forma como foi vivido. Ao recordar, atrelam-se novos conhecimentos, percepções, interpretações e informações ao fato lembrado. Logo, a memória não é isenta de interlocuções e é muito criativa. (MOURA et al, 2016) Ou seja, quando se lembra de algo ou situação, acionam-se o cognitivo e o emocional. Quando essas se entrelaçam às convicções e existência no presente, ativam a sensibilidade e a inventividade, tanto a do criador quanto a do leitor.

É comum escutar nos ambientes independentes a palavra “fetiche” atribuída ao uso de técnicas, materiais e valores do passado, enfim, ao “resgate artesanal”. A palavra é entendida como boa para uns e ruim para outros. Portanto, conectando ao que já foi dito e admitindo as motivações e classificações que formam a realidade como contraditórias, entende-se que, ao mesmo tempo em que surgem novas formas de “fetichização” do material impresso, revela-se, contudo, uma preocupação com a manutenção e a preservação de práticas, saberes e instrumentos, referenciados pelas pesquisas a respeito da memória gráfica.

A memória gráfica é extremamente importante para a produção contemporânea, seja nas pesquisas ou nos processos. Preservando a materialidade de peças e equipamentos de tipografia, por exemplo, desenvolve-se de forma implícita o respeito e interesse pela produção

gerada por tais ferramentas, passadas e vindouras. Ferramentas e técnicas que contam a história não apenas pelo conteúdo gerado, mas por todo o processo envolvido na sua produção, seu caminho até as mãos do consumidor e sua permanência no tempo, são saberes que podemos chamar de Patrimônio Gráfico no sentido mais amplo da expressão.

(...) o conhecimento que temos das artes gráficas é frequentemente abstrato e poucas vezes permite resgatar a essência dos processos de produção e dos aspectos tecnológicos de um saber colaborativo do passado, que sofreu mudanças de diferentes ordens ao longo do tempo, até chegar à tipografia digital, na qual estamos imersos. O conhecimento concreto dessas tecnologias do passado não é apenas uma nostalgia sem futuro; de fato, sem esse elo cognitivo deixamos de aprender outros processos: (...) os das relações sociais, os dos significados culturais, (...) os que permitem a criação dos suportes da cultura escrita e impressa. O risco de tornar a educação gráfica artificial, abstraindo esses saberes, é muito grande (GRAVIER In ULTSCH (org.), 2015, p.31).

Tal apontamento desperta uma reflexão sobre a necessidade de valorizar os trabalhos dos artistas, dos designers e de outros profissionais de hoje que mantém viva a tradição, assim como estimular o contato direto com oficinas tipográficas, ateliês de serigrafias, entre outros. Os designers editoriais atuais estão adquirindo caixas de tipos, maquinários e montando espaços caseiros para impressão e encadernação de qualidade, aplicando todo esse saber histórico de forma planejada, reconfigurada e inventiva em suas recentes produções.

No caso da tipografia, especificamente, há vários casos em que, para evitar o abandono dos impressores operadores dessas máquinas e tipógrafos de composição manual, o resgate de saberes de outros tempos se traduz, também, no resgate dessas pessoas e suas contratações dentro das novas empresas, inserindo-as em novas práticas, buscando a perpetuação de seus conhecimentos. Esse processo é nítido nas atividades executadas pelos grupos como o Grafatório Edições (PR), Editora Quelônio (SP) e Tipografia do Zé (MG).

É compreensível que ao mesmo tempo em que as atividades dos designers de livros independentes demonstrem práticas pretensamente anticapitalista, visto que fazem oposição à expansão digital e livro convencional, possam, também, deixar transparecer momentos e atitudes que flertam com a precarização da atividade. Apesar disso, a memória gráfica quando assume métodos diferentes dos utilizados para investigação histórica em arte, que frequentemente tropeça no elitismo e no consagrado, tende a se concentrar, contudo, em uma abordagem sem preconceitos da cultura visual e da cultura da impressão para compreender o valor dos artefatos na criação de sentido de identidade local. (FARIAS; BRAGA, 2018)

O livro artesanal, de tiragem mínima, como destacou Gisela Creni,

contribui para reintegrar o homem em sua dignidade, valorizando o artesanato na era da fabricação de milhões. Ele concilia excelentemente a criação mental com o esforço físico, e nos oferece produtos que trazem a marca da nossa condição (ANDRADE, 1955, apud CRENI, 2013).

Nesse sentido, ao caminhar por entre as mesas das feiras de publicações independentes, vê-se os criadores portadores de vasto referencial e com suas diversas origens. Eles atuam de forma coletiva, formalizados ou não, e realizam um intensivo uso das técnicas do passado em perfeita comunhão com impressões digitais e demais acabamentos industriais. São designers no sentido mais amplo que, ao optarem por obras manufaturas em pequena escala, estão em sintonia com o tempo e refletem a influência do design contemporâneo em suas metodologias.

2.1.4. A autoria

O que importa quem fala se o que se fala é uma colcha de retalhos de diversos discursos para se tecer um conceito? Pergunta-se Giorgio Agamben (2009), ao retomar Michel Foucault (1969; 2015), entre outros, para investigar a respeito da posição do autor na construção do discurso na contemporaneidade. Esta reflexão sobre o autor e a diferença entre a obra e o texto legado, foram decisivas para o desenvolvimento das teorias de Roland Barthes (1968; 2004) que valorizavam o papel do leitor e da leitura na coautoria.

Barthes (op. cit.) descreve que a ideia de um reinado do autor na literatura, desenvolvida a partir da Idade Média, constitui-se em perfurar o tecido escrito para encontrar a pessoa humana por trás do texto, achar o autor ideal e dar por encerrada a compreensão do discurso. Um método prático que muito facilitou a vida dos críticos literários por longos anos, mas, assim que se desvenda “o ser total” do texto, nota-se que esse é constituído de escrituras múltiplas, vindo de várias culturas e que se confluem em diálogo.

Há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode mais ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia ele é apenas um alguém que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito. (...) O leitor, jamais a crítica clássica cuidou dele; para ela não há outro homem na literatura a não ser o que escreve. (...) sabemos que, para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor (BARTHES, 2004, p.70).

Agamben (2009) revisa esses conceitos à luz da contemporaneidade ao abordar a ampliação dos chamados dispositivos, propostos por Foucault². Ele desenvolve que a fala do autor se confunde com a de seu intérprete e o leitor do texto/legado abandona o que está analisando para seguir por conta própria, expandindo suas ideias de acordo com as exigências políticas e morais de seu próprio tempo. Essas leituras permitem que se considere o leitor usuário, ou leitor ou interator, e sua importância enquanto coautor do objeto editorial estudado pois, de acordo com esses apontamentos, é na sua prática (experiência/aprendizado) que a obra se conclui e se torna única, gerando, por sua vez, um novo discurso.

Na atividade comercial do designer produzindo obras encomendadas, a discussão sobre autoria é pouco levada em consideração. Isso porque, nesse segmento, aumenta-se, inclusive, o número de vozes discursivas sobre o produto final a tal ponto que tais conotações pessoais do designer se tornam irrelevantes. Deste modo, é de se notar o quanto a prática da autopublicação, por suas possibilidades narrativas, apresentam-se como um canal de escoamento para a controversa expressão “design autoral”.

Já foi esclarecido sobre como o design se comporta quando se aproxima da questão artística e inclusive comentado como o tempo e a memória inferem nas escolhas e constituições físicas dos objetos criados. Fica evidente que esses elementos também influenciam a questão da autoria. Porém, quando se fala da autoria do objeto livro, outros elementos decisivos que entram na discussão são o suporte utilizado na manufatura, o editor com suas funções multiplicadas e, como já dito, o leitor considerado no processo.

Walter Benjamin (1934; 1994) comenta que narrar é a faculdade de mesclar experiências. Para ele, as narrativas mais interessantes seriam as que menos se distinguem das histórias orais, contadas de forma espontânea e improvisada, alternando e recompilando referências. Nesse sentido, o autor faz uma analogia sobre o narrador com duas figuras: o viajante: conhecedor de mundos; e o camponês: enraizado igualmente portador de vasto conteúdo. Na era medieval esses personagens se encontravam dentro das oficinas, o viajante contava ao camponês local suas histórias e ouvia novos casos para levar consigo. Mas, é no artífice trabalhador dessa oficina, como um terceiro elemento que assiste e ouve a tudo, que acontece o aperfeiçoamento e a materialização em objetos de todo aquele saber do passado, ou seja, as memórias narradas. Nessa anedota não se fala, necessariamente, de autoria, justamente para destacar o caráter coletivo da construção do discurso.

² Agamben (2009) amplia a noção de dispositivos de Foucault, de sentidos jurídicos, militares e tecnológicos, para qualquer coisa que tenha a capacidade de “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as opiniões e os discursos dos seres vivos”. (AGAMBEN, op. cit., p. 40).

Figura 03: Livro “Futuro Prístino”, 2017. Um livro de muitas autorias.



Fonte: Acervo do autor (2020).

Como dito, o segmento editorial estudado nesta dissertação abriga uma série de pessoas com profissões e motivações diferentes. Alguns mais engajados em despender as prioridades da sua vida nesse sentido, outros que se ocupam do livro nas horas vagas. A obra “Futuro Prístino: manual grafetivo de instruções nada práticas para a publicação de livros tal qual se fazia em outros tempos, comentado, escrito e anotado por seus editores” (2017) é um perfeito exemplo de livro de autoria coletiva, composto por pessoas que vivem disso.

Apesar da ficha catalográfica determinar que o escritor pernambucano e editor Rodrigo Acioli, da Titivillus Editora, seria o autor da obra, a idealização, a escritura e a manufatura da mesma teve a colaboração de todos. Esse intercâmbio de experiências no objeto livro não deve ser considerado superficial como quando se envia um arquivo pdf à gráfica e alguns desconhecidos funcionários manuseiam até que a caixa de livros impressos chega pelos correios em casa.

Os autores desse livro, logo de início, nivelam todos os envolvidos como editores, mas de acordo com o que se tem desenvolvido nesta pesquisa, pode-se considerar que atuaram como designers. Trata-se de um grupo de profissionais que atuam cada um em um aspecto da produção e venda de seus próprios livros e, cada qual com suas competências, contribuíram para essa obra, confinando-se nos dias de execução, revezando-se nas atividades. No dia a dia editorial, frequentemente, estão prestando serviços a alguma editora da cena independente.

Principalmente o produtor gráfico Daniel Barbosa, da Caderno Listrado, e o editor Sandro Lobo, ex-Editora Barba Negra, Desiderata, entre tantas outras. Esses profissionais são considerados quase como cartas coringas na cena independente.

Nesse livro, todos os colaboradores, organizados e dispostos a se fecharem durante um mês dentro de um ateliê, escreveram o texto em sessões criativas e em conjunto, todos imprimiram, todos refilaram os papéis, todos costuraram os cadernos, todos colaram a capa dos aproximadamente 200 exemplares. Enfim, todos se doaram e todos aprenderam alguma coisa nova, mas, sem dúvida, quem muito aprende nesse livro é o leitor, que passa por uma experiência interessante ao manusear uma publicação rica, com corte de páginas diferenciado, e que se percebe a textura distinta entre a serigrafia das aberturas e o “tonner” no texto do miolo, além, claro, de interagir com o bom humor da escrita em contraste com o tom sério das notas históricas. É, sem dúvida, um conjunto de informações que, mesmo denso, mostra-se leve, graças à autoria assumidamente coletiva, incluindo o leitor de fato como um interator, aquele quem faz a página virar.

Se em algum momento da história, leitor e autor estiveram em extremidades opostas, à medida que o tempo passou e a evolução do pensamento e a transformação da sociedade aconteceram, esses dois extremos estiveram cada vez mais em diálogo, ou em duelo, tendo o editor apartando ou mediando e assumindo várias funções. Tal pensamento pertence a Ana Elisa Ribeiro (2018) que desenvolve seu ponto de vista a partir dos apontamentos de Roger Chartier (1999), quando diz, a princípio, que o autor não escreve livros, escreve textos, quem realmente faz os livros seriam uma série de técnicos com suas máquinas na linha de produção do objeto. Com essa fala é provável que Chartier estivesse, na verdade, introduzindo uma provocação a respeito da importância do suporte para a assimilação de textos, ou mais, como as variedades de suportes alteram o discurso de um mesmo texto.

Quando se adentra, então, na esfera dos independentes e microeditoras, além dos suportes, fala-se bastante dos agentes da manufatura, ou seja, quem confeccionou o livro e tudo se mistura ainda mais. Quem escreve? Quem edita? Quem projeta? Que poder tem o autor do texto se aquela ideia abstrata que ele concebeu passará por tantas transcrições, traduções, traições e apropriações?

Tanto Chartier (1999) como Ribeiro (2018) dão exemplos históricos de autores mais abertos à consciência tipográfica. Ou seja, autores mais atentos à materialidade e à forma de seus textos e que queriam controlar a publicação impressa, subvertê-la, revolucioná-la. E hoje, com toda a tecnologia contemporânea, era mesmo de se esperar que emergissem ainda mais autores dispostos a novos experimentos formais e simbólicos.

O novo suporte do texto permite usos, manuseios e intervenções do leitor infinitamente mais numerosos e mais livres do que qualquer uma das formas antigas do livro. (...) O leitor não é mais constrangido a intervir na margem, no sentido literal ou no sentido figurado. Ele pode intervir no coração, no centro. Que resta então da definição do sagrado, que supunha uma autoridade impondo uma atitude feita de reverência, de obediência, ou de meditação, quando o suporte material confunde a distinção entre o autor e o leitor, entre a autoridade e a apropriação? (CHARTIER, 1999, p.88-91)

Chartier (1999) faz ainda uma analogia a ação de um diretor de teatro ao organizar elementos diversos no palco, atores, falas e objetos, sujeito a interpretações, pontos de vistas e apropriações. Tal citação figura como um paralelo a Benjamin (1934; 1994) que fala do “autor como produtor”, quando exemplifica o diretor e produtor de cinema na função de organizador de elementos narrativos, que tampouco são de sua autoria.

Por fim, hoje, com as mudanças das técnicas de escrita e edição de livros, essa perspectiva de autor como “produtor de várias coisas” é bastante útil, principalmente, quando se fala do designer autor de livros. Este ponto será resgatado mais adiante nesta pesquisa.

Nos tempos da oralidade grega a ideia desse autor ainda nem havia surgido. O rebento autor nasce na idade média e se sacraliza no século XVI para ratificar dogmas religiosos com seu lastro, porém, morre miseravelmente no século XX com obituários escritos por Foucault e Barthes. Hoje, a questão do autor parece ressuscitar, um pouco morto, um pouco vivo; sem dúvida diverso, porém, complexo; digno de reflexão, porém, frágil.

2.1.5 O capitalismo artista

Ao escrever sobre a cultura de consumo, Mike Featherstone (1995) identifica três aspectos relacionados às maneiras de se consumir no mundo contemporâneo e que demarcam relações sociais. Um dos aspectos seria a lógica de expansão da produção capitalista gerando cada vez mais locais de compra e consumo, como também, lazer e atividades relacionadas ao consumo. Outro aspecto, seria a manutenção do “status”, ou seja, a dependência da exibição dos bens adquiridos para conservação das diferenças sociais. Por último, trata, especificamente, dos prazeres emocionais do consumo, sonhos e desejos do imaginário atrelados ao ato de comprar e ter.

Com essas revalorizações do produto na hipermodernidade, um tempo de excessos, à mercadoria elaborada adquiriu também um valor simbólico, com ênfase não apenas materialista mas também cultural. Para exemplificar como tais produtos demarcam relações

sociais, o autor cita uma garrafa de Vinho do Porto. Ela pode ser aberta e bebida, função tradicional, mas pode ser consumida de outra maneira simbólica, como por exemplo, ser apreciada, desejada, comentada, fotografada, exibida, etc.

Trazendo essa ideia às publicações independentes e experimentais, levando em consideração sua evidência na mídia e no discurso do grupo, pode-se pensar, a princípio, que esse material está atraindo leitores por conta de seu conteúdo físico impresso, afinal, essa seria sua função tradicional. São livros para estarem disponíveis, serem comprados e lidos. Mas, talvez, tais produtos possam estar em ascensão também por conta das questões simbólicas criadas em seu entorno e atreladas ao imaginário construído sobre seu consumo e sua circulação nos espaços que proporciona. Questões pertinentes ao conteúdo sensível.

Para pensar a respeito disso, recorre-se a Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015), quando comentam que a cidade, hoje, afirma-se cada vez mais como um local de atração, de saída para diversão, de compras e de cultura. O que vêm a chamar de espaço transestético. Os autores lidam, com a ideia de reencantamento do mundo ao viver a cidade com os espaços lúdicos, gerando uma atmosfera de sensações e busca por prazeres.

O conceito permite inferir, portanto, sem desprezar a qualidade do que se está oferecendo na cena independente, que o circuito estaria em evidência por conta dos espaços lúdicos que ele cria, ocupando estabelecimentos consagrados pela intelectualidade, reunindo pessoas de estilos ousados e combinando fatores que determinam uma condição e nível social.

Questionado sobre o conteúdo das obras independentes e, conseqüentemente, do cenário que se desenvolveu à sua volta, Gustavo Piqueira acrescenta:

Eu acho que tem de tudo. Tem coisas boas e coisas que não vejo tão bem. Existe uma demanda primeiro do designer, que tenho a sensação de que ele quer ter uma voz própria, mas não pode ter isso no dia a dia. Uma frustração, cuja legitimidade é variável. Tanto pode ser legítimo, como pode ser uma postura infantil. Tem de tudo. E entre estes extremos tem vários graus... Ao mesmo tempo tem a volta dos processos artesanais, junto com a volta de outras coisas, né? Da comida, de tudo, sabe? Esse movimento que, pejorativamente, vou chamar de *hipster*. Mas no fundo é como se fosse uma reação ao mundo ultra tecnológico que a gente vive, esse mundo super virtual.(PIQUEIRA, 2019)

Desse modo, a leitura que se faz é que a produção cada vez maior de obras editoriais dentro deste segmento independente e experimental, envolve pelo menos três fatores combinados: primeiro, bem realista, a tradicional lógica de mercado, em que se há demanda, há produção; segundo, que parece ter a presença do design e do designer, atuando de maneira distinta à sua origem, a qual deveria ser invisível; terceiro, o crescente interesse geral da

sociedade em consumo estético, que é diferente da demanda básica e aponta o consumo cultural valorizado especialmente pela estética e pelo poder de possuir um objeto diferenciado e muitas vezes, exclusivo, de pequenas tiragens, aproximando-se do único.

Lipovetsky e Serroy (2015) explicam que o consumo estético é fruto do capitalismo artista. Quando as pessoas progridem do consumo essencial para o exagero, surge o que os autores chamam de consumo estetizado. Não basta comprar, é preciso estar na moda, inovar, gerar estilo. As pessoas se alimentam de estética quando, ao invés de simplesmente fazer uma refeição, buscam um refinamento gastronômico, comidas e bebidas exóticas de variadas culturas e tiram fotos para mostrar aos amigos, sem as quais, o tal conhecimento e experiência parecem não ser validados.

Quanto mais a arte se infiltra no cotidiano e na economia, menos é carregada de alto valor espiritual; quanto mais a dimensão estética se generaliza, mais aparece como (...) um acessório que não tem outra finalidade senão a de animar, decorar, sensualizar a vida ordinária: o triunfo do fútil e do supérfluo. A sociedade transestética não tem mais nada de sagrado ou de aristocrático: ela é uma etapa suplementar no avanço da era mercantil e democrática que, desregulamentando as culturas de classe, acarreta a individualização dos gostos, ao mesmo tempo que [desenvolve] uma ética estética do consumo (LIPOVETSKY; SERROY: 2015, p. 22).

No mundo contemporâneo, como visto, a arte se aglutina à diversas áreas de conhecimento e, também, é absorvida pelo mercado, definindo o conceito de capitalismo artista. Tanto de forma articulada ou impulsivamente, o fato é que o mercado absorve a arte para articular essa produção de bens e serviços (em larga escala ou individualizados) com a finalidade de monetizar tanto os produtos, como a própria estética e as emoções.

Esse ponto de vista confere sentido às observações feitas anteriormente sobre a diferenciação e singularidade construída pelos profissionais atuantes da cena independente em busca de uma urgente validação entre os seus, ao mesmo tempo que almejam uma relativa distinção entre si na esperança de que se resulte em vendas. Entretanto, arriscando-se uma analogia artística, há muitas pinceladas de cores puras compondo as luzes e as sombras de um quadro impressionista.

2.1.6 A responsabilidade social

Ao considerar que todos os objetos feitos à mão, com pequenas tiragens e carregados de memórias e emoções, feitos sozinhos ou em processos colaborativos, presentes nas feiras de todo o país, seguem a mesma lógica descrita no subitem anterior, surge um impasse. Faz-se necessário uma reflexão a respeito de questões sociais que transpassam toda essa relação de produção, como valores praticados, acesso democrático aos livros, questões de inclusão e representatividade, bem como se é democratizada a capacitação e fomento a novas práticas de leitura, entre outras minúcias derivadas do ato de publicar.

O artesanal não barateia, o artesanal encarece. Quanto mais tecnológico, mais barato fica. Então, eu acho que existe aí uma questão importante e que não vem sendo acessada. [...] Aquilo é o quê, uma obra de arte? Uma gravura com tiragem limitada, ou é um livro que tem uma tiragem industrial? Qual é a proposta daquilo? Às vezes, as pessoas colocam tudo num saco e falam “livro”, “isso é uma publicação”, “é publicação por que tem tiragem”. Quando a proposta [da obra] é como se fosse uma gravura mesmo e não uma publicação. Então, eu acho que não se aprofundou a discussão nesse sentido, sabe? Tem que entrar o custo. Nesse sentido, o custo é uma coisa que eu vejo como um problema ou uma característica. Bem ou mal, muita gente que produz isso é gente de classe média, classe média alta... Tem que entender que um ponto de partida é custo. [...] Essa questão do acesso democrático tem que ser refletida e tem que ser trazida à tona (PIQUEIRA, 2019).

Um exemplo de democratização realizada indiretamente pelo designer Gustavo Piqueira poderia ser sua constante participação em eventos, oferecendo palestras e workshops, seja sozinho ou como membro de um grupo de instrutores. Na realidade, Piqueira parece concentrar sua ação no ato de publicar, desenvolvendo as demais atividades em detrimento de sua dedicação à criação. Contudo, mesmo que a iniciativa de sua aparição no cenário editorial como orador e instrutor não parta, necessariamente, dele, a recorrente solicitação de sua presença em palestras e workshops pode transparecer uma demanda por capacitação ou, no mínimo, uma disposição do público por entendimento deste universo da publicação independente, ao qual ele está sempre solícito.

Figura 04: Oficina ministrada por Gustavo Piqueira. Articulações Gráficas: Pesquisa, Criação e Produção, SESC Pinheiros/SP, 2019.



Fonte: Elaboradas pelo autor (2019).

Na oficina Articulações Gráficas: Pesquisa, Criação e Produção, realizada no SESC Pinheiros, em 2019, Gustavo Piqueira optou por não abordar nenhuma questão mercadológica sobre a cena, tampouco se limitou ao assunto das técnicas de impressão e encadernação, temas abordados até a exaustão dentro do circuito independente. A proposta de atividade foi justamente experimentar a dualidade entre livre criação e ação projetual na produção de livros, ou seja, dedicou-se mais ao processo criativo e desenvolvimento de ideias e conteúdos interessantes que pudessem ser posteriormente impressos e encadernados da maneira que fosse conveniente.

Contudo, por mais que atividades como essas sejam gratuitas e promovidas por uma instituição que enuncia um apreço pela democratização do saber, desenvolve-se de alguma forma uma certa separação de classes, talvez correspondendo ainda ao nível de popularização do conteúdo tratado e público classe média citado, ou por características paradoxais pertinentes àquela instituição. Tais contradições, talvez, revelam a questão que “não vem sendo acessado” a respeito do acesso democrático, mencionada por Piqueira. Em outras palavras, até que ponto um evento ou oficina gratuitos são de fato acessíveis ao grande público? O que falta para uma real popularização de um segmento cultural ou intelectual?

Featherstone (1995) cita a disputa para se obter bens que definem o status social nos níveis mais altos da sociedade. Segundo o autor, a apropriação dos bens pelas classes sociais economicamente desfavorecidas produz um efeito de “perseguição infinita”, ou seja, quem se encontra em uma situação econômica mais abastada se vê obrigado, mesmo que inconscientemente, a investir em novos bens para a manutenção da sua distância social original.

[...] nossa fruição dos bens está parcialmente relacionada com seu consumo físico, associando-se ainda de modo crucial ao seu uso como marcadores [...]. A perícia da pessoa culta supõe uma habilidade aparentemente ‘natural’ não apenas de reter informações [...], mas também de como usar e consumir com adequação e desembaraço em qualquer situação. Nesse sentido, o consumo de bens da alta-cultura (arte, romances, ópera, filosofia) precisa estar associado aos modos de manusear e consumir outros bens culturais mais mundanos (roupas, comida, bebida, atividades de lazer) e a alta-cultura precisa estar inscrita no mesmo espaço social do consumo cultural cotidiano (FEATHERSTONE, 1995, p.37).

Nesse ponto, percebe-se que os eventos de publicações observados, caracterizados pela produção e venda, são também palco do oferecimento de serviços e experiências dentro e fora das suas programações. Atividades que têm sido assimiladas, produzidas e apoiadas inclusive por consagradas instituições governamentais ou privadas, com verbas para custeios, editais de fomento ou cessão de espaço.

Para além do desfile de roupas, cabelos e acessórios que podem caracterizar as diversas tribos culturais que frequentam esses espaços e compram os alimentos diferenciados dos “food trucks”, as experiências a qual se dedica este estudo são outras. Adentrando os meandros inegáveis das práticas capitalistas, pretende-se evidenciar particularidades louváveis encontradas nesse meio.

Figura 05: Debates e oficinas realizadas em diferentes edições da Feira Plana (2013, 2014).



Fonte: Feira Plana <<http://www.feiraplana.org>>.

Trata-se de ações com formato de debates a respeito das publicações, palestras, oficinas, encontros e capacitações que, possivelmente, estimulam o movimento a crescer e a se diversificar de fato em seu discurso. São atividades que visam ensinar como usar e consumir com adequação tais produtos, bem como demonstrar as próprias habilidades dos criadores entre os seus, inscrito no mesmo espaço social cultural cotidiano.

Mais exemplos desses desdobramentos do mercado editorial independente, como os citados, são as criações de lojas permanentes que, após os sucessos das feiras, sentem-se seguras em abrir as portas e correrem riscos financeiros. Duas dessas lojas se destacam: a Casa Plana, localizada na rua Fradique Coutinho, bairro Vila Madalena em São Paulo, e a Sala Tatuí, uma evolução da Banca Tatuí, situadas na rua Barão de Tatuí, bairro da Santa Cecília, também em São Paulo. Aliás, esse projeto todo da Tatuí é uma evolução, ano a ano, do profissionalismo da pequena editora Lote42, uma das entrevistadas deste estudo.

Figura 06: Casa Plana, Vila Madalena, São Paulo.



Os dois espaços, Casa Plana e Banca/Sala Tatuí, extrapolam o conceito de loja tradicional e oferecem um ambiente com vasta programação cultural, de análise e debate constantes a respeito da publicação impressa, que não cabiam mais nos poucos dias de feira. Dentre as motivações desses investimentos, além da expectativa de um retorno financeiro, claro, parece estar também uma autêntica preocupação com a instrução e formação do público e uma capacitação para novos criadores.

Outras preocupações aparecem mais diluídas nas ações desses articuladores, como a já mencionada valorização da memória gráfica e incentivo e recolocação dos operadores de máquinas antigas no atual formato de trabalho. Além disso, um dos grupos entrevistados cuja ação social está evidente e merece destaque é o Coletivo Xiloceasa. Mesmo fazendo parte de uma instituição maior, que oferece inúmeras outras ações de inclusão, o Xiloceasa aparece como uma alternativa para a capacitação de jovens na linguagem das artes gráficas e do mundo editorial, ampliando as condições de cidadania dos moradores das comunidades no entorno do CEAGESP, em São Paulo. Muitos desses jovens que por ali passaram, hoje estão nas universidades e desenvolvem projetos artísticos próprios.

Figura 07: Acima, à esquerda, a Banca Tatuí. Nas outras duas imagens, a Sala Tatuí.



Figura 08: Membro do Coletivo Xiloceasa no Ateliê Escola Acaia.



Fonte: Instituto Acaia < <http://acaia.org.br/>>.

2.2 O design e o livro

A bibliografia a respeito do universo do livro trata amplamente do seu desenvolvimento do rolo ao códice de forma gradual entre os séculos II e V d.C. Muitas das suas etapas evolutivas transparecem como resultados de experimentações no objetivo de, a princípio, facilitar o seu manuseio e aumentar sua capacidade de armazenamento.

Por exemplo, em sua primeira ideia de conjunto, considerou-se que cada caderno fosse costurado independentemente a uma tira de couro flexível, de forma perpendicular a esta tira, reunindo, assim, assuntos relacionados em um único volume. As folhas, que ainda eram de pergaminho, tendiam a ondular, exigindo a criação de duas tabuletas de madeira para pressionar todo o conjunto. Com o tempo, pareceu sensato fixar as tabuletas àquela tira flexível que já mantinha os cadernos, envolvendo toda essa parte externa em um novo couro, formando assim, uma capa revestida e a lombada.

Em suma, essas configurações e os profissionais envolvidos em cada etapa, como escriba, impressor, ilustrador, encadernador, entre outros, alternam-se e se ressignificam na história até que se alcançasse o *métier* mais próximo das artes editoriais do século XIX. Nesse

contexto, é difícil refletir a respeito do livro até o presente sem pensar na figura do editor como um mediador de todos esses elementos.

Na clássica prática tipográfica o editor acumulou uma série de funções na cadeia de produção, seja como impressor, como livreiro ou ainda desenhando e esculpindo os próprios tipos móveis. Somente com o tempo o editor foi assimilando questões burocráticas e financeiras, pautando ações dirigidas à otimização de lucros, sem precisar, necessariamente, sujar as mãos de tintas. Ou seja, sem precisar confeccionar a publicação pessoalmente na máquina ou utilizando diretamente as ferramentas.

O desdobramento da figura do editor em muitas atividades, incluindo a manufatura, tem semelhança com as práticas independentes contemporâneas. Esse conjunto de atribuições pode flutuar entre saudosismos e fetichismos, busca por inovação ou até mesmo precariedade financeira. Contudo, seja em grandes empresas ou em diminutos grupos que ocupam uma pequena sala, seja na manufatura ou na divulgação, seja no ontem ou no hoje, o editor de livros é um combinador de processos comunicativos e um articulador de conteúdos e pontos de vistas. Um mediador entre o público e toda a equipe que trabalha na produção do livro.

Ainda circundando o objeto de estudo e os elementos com os quais o editor trabalha, a autora Ana Elisa Ribeiro (2018) reúne e relaciona diversas definições históricas a respeito do que é o livro, elucidando que essas não findam as descrições e possibilidades do objeto.

Quadro 03: Elementos indicados nas definições de livro.

	Periodicidade	Processo de produção/natureza tecnológica	Volume	Acesso público	Formato	Partes constituintes	Gênero de texto	Finalidade	Portabilidade
UNESCO	x	x	x	x	x	x			
Faria e Pericão		x	x		x	x	x	x	
ISBN	x		x						
ISO	x	x							
Intercom					x			x	x
Glossário Ed.		x			x	x			
Arlindo M.							x	x	
Araújo		x			x	x			
Tschichold					x		x		
Hendel					x				
Haslam					x	x		x	x
Fawcett-Tang						x			

Fonte: Ana Elisa Ribeiro (2018, p.84)

O quadro organiza os elementos que aparecem em cada uma das definições das instituições e autores relacionados à coluna da esquerda. Destacam-se a preocupação com formatos: tamanho, forma, dimensão, entre outros, e as partes constituintes do objeto. Esses são, aliás, os elementos mais discutidos nas análises das experimentações formais desta dissertação, mas não são os únicos. É interessante observar que o processo de produção do livro ou sua natureza tecnológica são bastante citados como elementos de sua caracterização.

Não se especifica gêneros ou conteúdos, ao mesmo tempo que não se trabalha a relação desses conteúdos com o suporte tecnológico. Deste modo, a autora conclui que o livro é um objeto cuja função é preservar a memória da criação intelectual humana, especialmente textual, com formato de páginas e cadernos organizados e divididos, em que se considera tanto sua natureza analógica, com seus processos de produção, quanto a sua possibilidade de natureza digital. (RIBEIRO, 2018) Nesta dissertação, fica claro o foco no suporte analógico, as dinâmicas estabelecidas pelo livro impresso, suas possibilidades de experimentação tátil e conceitual no meio independente contemporâneo.

Ao referir-se à finalidade, Ana Paula Paiva (2010) deixa claro a diversidade de funções do objeto livro e admite que se trata de um fenômeno orgânico que pode alterar-se com o tempo. Apesar disso, em qualquer época, o livro é expressão do pensamento humano, suas técnicas e seus saberes. Uma revolução pelo discurso e pela permanência. O livro, seja qual for sua configuração formal, tem a função de “informar, entreter, documentar, registrar, reunir, mediar, autenticar, interpretar, possibilitar, demonstrar, ilustrar, repertoriar, oferecer, divertir, intrigar, sugerir, resgatar, viajar, (des)localizar, fazer refletir” (PAIVA, 2010, p.83).

Se o livro, de maneira geral, tem essas propriedades, as obras selecionadas por este trabalho, por indução, também têm. Experimentações visuais e táteis está claro que sempre existiram na história do livro. Assim, quais outros atributos se revelam quando se explora todo o potencial de construção e desconstrução formal? Talvez se possa olhar para os modos de fazer e usar tais livros hoje e as relações que os mesmos potencializam entre seus produtores.

A arte normalmente usa a nomenclatura “livro de artista” para estes livros com determinadas características de exploração formal e conceitual. Segundo Paulo Silveira (2008), o livro pode se tornar um “livro de artista” quanto maior for a sua liberdade plástica e tipográfica. O autor enumera, ainda, outros itens do ponto de vista da arte: livro de artista pode mesmo designar tanto a obra como a categoria artística; envolve outras especialidades, “como estética, literatura, biblioteconomia e comunicação”; a concepção e execução do livro de artista pode ser parcialmente executada pelo artista ou contar com uma colaboração

interdisciplinar, envolvendo terceiros; o produto resultante não precisa necessariamente ser livro, “bastando ser a ele referente, mesmo que remotamente”; e que “os limites envolvem questões do afeto”. (SILVEIRA, 2008, p.25-26)

Encontra-se na fala de Silveira (op. cit.), muitos pontos em comum com o livro que se está investigando nesta dissertação. Porém, nota-se que o autor não menciona tiragem, pois deixa claro que o lugar no qual sua análise está inscrita não se preocupa com reprodutibilidades técnicas. Pode ter, mas tampouco se preocupa com um mercado para venda de tais obras. Reprodução e venda não são o ponto de discussão desse autor ao estudar o “livro de artista” e esta pesquisa se dedica aos livros experimentais que estão justamente inseridos em um contexto de feiras. Vale lembrar, evidentemente, que na ocasião em que ele escreveu seu texto o cenário de publicações independentes, que hoje engloba também o “livro de artista”, não estava constituído como nesta última década.

Por outro lado, Silveira (2008) considera em seu texto a transdisciplinaridade, a coletividade, a pluralidade estética e simbólica do objeto, assim como traz a questão da afetividade, pertinentes ao assunto aqui tratado. A autora Paiva (2010), ao conjugar os textos de Silveira com outros referenciais, discorre mais uma vez sobre o livro, considerando-o:

Artesanal por vocação, se aplica alguma tecnologia é sempre à serviço da inventividade. Arte voltada para a concretização de um ideal de beleza e harmonia, e para a expressão da subjetividade humana aplicada às artes gráficas. (...) Valoriza a fusão de artes e técnicas: a escolha do suporte de leitura, acabamentos e efeitos especiais, engenharia do papel, colagens, montagens, costuras, mesclas de pintura, escultura, desenho, fotografia, serigrafia. Resgata componentes estéticos puros (formas, linhas, cores, volumes), (...) de vanguarda, atento a inovações formais e conceituais, aberto à experimentação dos meios de comunicar e interagir com o leitor (PAIVA, 2010, p.86.).

Apresenta-se essa e outras definições para constatar que os teóricos do livro impresso, os pensadores da arte e os pesquisadores do design contemporâneo, estão trabalhando com as mesmas matérias-primas, nos permitindo considerar estas similaridades conceituais como nítidos exemplos da complementaridade entre campos de conhecimento.

Importante lembrar que este trabalho não pretende tecer qualquer crítica aos modos de produção em massa. Entende-se que sem os avanços tecnológicos os pesquisadores não teriam acesso facilitado a materiais de coleta, ou designers não teriam tantos recursos para explorar. Nesta pesquisa interessa-se pelos livros produzidos aos poucos e por poucos justamente para aferir conhecimentos adquiridos. Além de que, repensar as práticas, comportamentos, produção, consumo, acesso e formação faz-se urgente e fundamental.

Segundo Michel Melot (2012), foi o amor ao livro que promoveu sua duração desde o domínio da literatura até o domínio das artes gráficas. Objeto distinto, o livro se torna diferente conforme o contexto, a cada democracia ou governo opressor. Diante da proliferação de conteúdos digitais esse objeto não se desintegra, mas se estabelece mais uma vez como marcador e portador de conteúdos relevantes. Natural, portanto, que sua estrutura formal e imagética se diversifique ainda mais na contemporaneidade. “O último livro, se ele um dia existir, só poderia ser uma obra de arte.” (MELOT, 2012, p.125).

2.2.1 O Livro como objeto na contemporaneidade

Trabalha-se com frequência no decorrer do texto a palavra “objeto”. Toda a literatura a respeito do livro o aborda, muitas vezes, dessa maneira em algum momento, portanto, faz-se necessário definir o termo. O filósofo Abraham Moles (1981) descreve o objeto como coisa com caráter material, que se oferece à vista e afeta os sentidos. Objeto seria aquilo que é pensado e se confronta ao ser pensante, esses conceitos atribuem ao objeto a ideia de produto específico do homem, ou seja, algo criado pelo homem, de forma que ele possa se relacionar com o mesmo.

O objeto dentro da nossa civilização é artificial. Não se falará de uma pedra, (...), ou de uma árvore como um objeto, mas como uma coisa. A pedra só se tornará um objeto quando promovido a peso de papéis, e quando munida de uma etiqueta: preço, qualidade, inserindo-a no universo de referência social (MOLES, 1981, p.26).

Dessa maneira, o autor discorre sobre o objeto como mediador social, pois sua existência modifica e revaloriza uma situação ou ambiente. Estamos falando da promoção do objeto e a sua transformação em bens que geram desejos. A cultura é, também, outro fator que, segundo Moles, está submetida à ação do homem. Evidentemente, não é só isso, mas esta afirmação entende a cultura também como um meio artificial criado pelo homem.

Sabe-se que a origem da palavra cultura remete ao cuidado, ao cultivo, seja desde um plantio agrícola a um conjunto de costumes e condutas que se agrupam. Mas, ao evidenciar essa ideia de objeto/cultura como meio artificial criado revela-se o caráter intencional do design ao intervir no objeto e na relação entre o homem e o meio, adquirindo, por sua vez, uma responsabilidade de cunho político e social intimamente ligado a sua ação, ao cotidiano e cada sociedade em que está inserido. (KRIPPENDORFF, 2001)

Em outras palavras, coisas derivadas da natureza, naturalmente, definem-se e se desenvolvem; enquanto a ação do homem, na criação e construção, apresenta caráter intencional e proporciona a ampliação dos sentidos, definições, significados, entre outros. E nessa ação está o design.

Como escreveu Gustavo Bomfim (2014), a partir de seus estudos desde o início dos anos 90, ao tratar da morfologia dos objetos, o campo de atuação do design é o da configuração de objetos de uso e de informação que apontam reflexos e podem indicar novos caminhos para a cultura. Trabalha-se com esse pensamento transpassando as subclassificações que o design pode ter como produto, gráfico, moderno, pós-moderno, dentre outros. Examinar, nesta pesquisa, as configurações desses exemplos de publicações independentes e experimentais, enquanto objetos, significa analisar suas composições materiais e, também, as relações que tais objetos estabelecem na sociedade.

Em algumas épocas, o design pode ter desconsiderado as realidades de uso do que se produzia, impondo certa regra ou cultura ao usuário. Porém, tornou-se uma característica evolutiva do design interessar-se cada vez mais pelos processos de utilização e não apenas pela constituição do objeto isolado. Um olhar cuidadoso sobre a relação usuário e objeto. Bomfim (2014) entendia que a legitimidade do design hoje é alcançada em função da eficácia da sua práxis, nos contextos aos quais se insere.

Isso permite entender a razão do design se encontrar em um ponto chave nas questões transdisciplinares e nas possibilidades de hibridismo, bem como nas questões emocionais que a interação de seus componentes evocam. Um objeto pode vir de qualquer origem e se conectar a outros objetos de diferentes campos e ainda mediar a relação humana com o meio em diversos contextos. O design está presente em todo esse processo. É necessário observar e entender os livros e os produtores dos livros, quais métodos foram utilizados, técnicas, recursos, enfim, toda a trama que compõem o tecido criador nos modos de fazer e modos de usar tais produtos.

Nesta dissertação se adota, além da palavra objeto para nos referir aos livros, as designações produto, peça ou obra, em casos específicos para que não haja repetição de vocabulário na construção das frases. Além disso, esses usos respeitam alguns princípios. Por exemplo, a palavra “produto” pode aparecer em alguns momentos, carregando um estigma mercadológico. O termo “peça” estaria atrelado a um conjunto maior, como uma coleção, uma série. “Obras”, traz consigo uma aproximação com a arte, algo quase inquestionável, distinta e eleita. (MOURA, 2016) Ainda assim, as palavras “livro” e “objeto” têm prioridade de uso, ademais, “objeto” transita por essas expressões e vai além.

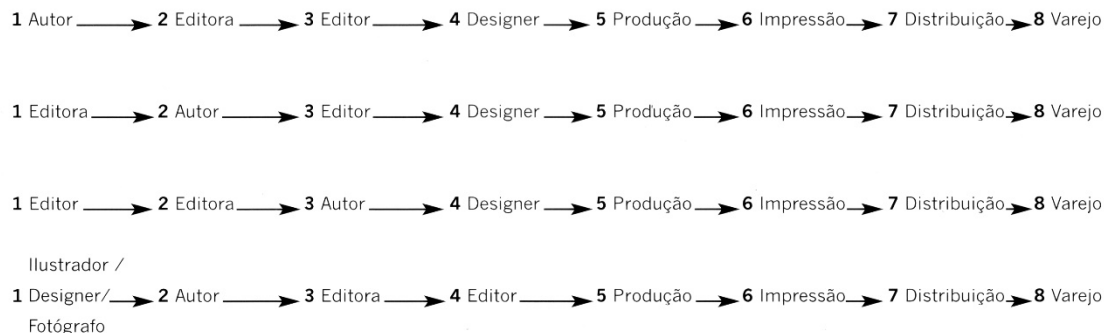
2.2.2 A cadeia de produção do livro

A prática cotidiana de impressões domésticas abre um novo domínio para os criadores ao permitir a fabricação de seus próprios livros, seja o destino desses apenas íntimo, familiar, ou profissional. Graças ao meio eletrônico muitos livros personalizados, artesanais, entram na economia de mercado, tanto quanto as próprias ferramentas que servem para fabricá-los.

Embora a produção baseada na revalorização do manual possa se desenvolver tanto em negação, quanto em complementação ao digital, são os avanços tecnológicos que proporcionam o acesso dessa geração aos meios de produção que viabilizam tal cenário. Da mesma maneira, é na explosão da circulação de informação que se potencializa os contatos e trocas na construção de uma rede de pessoas com os mesmos interesses.

Algumas maneiras de pensar e apresentar a cadeia de produção do livro desde a sua formulação inicial até chegar na livraria ou em uma feira, podem ser visualizadas nos modelos sugeridos por Andrew Haslam (2010).

Gráfico 02: Quatro modelos simples de desenvolvimento do livro.



Fonte: Haslam (2010, p.22).

A partir da relação estabelecida por Haslam no gráfico 2 e os estudos desenvolvidos nesta pesquisa, pode-se considerar que, tradicionalmente, mesmo que a criação de livros tenha origem na iniciativa de diferentes agentes, a partir do ponto 4 em diante, ou seja, da diagramação do livro, os processos seguem praticamente iguais, respeitando, talvez, um sistema já estabelecido e funcional de confecção e comercialização na área editorial.

Por outro lado, à medida em que nesta década se desenvolve o circuito de publicações independentes que se está estudando, percebe-se que a ponta inicial passa a apresentar uma conjunção de saberes em novas iniciativas de publicação. Uma confluência de profissionais contemporâneos de distintas formações e áreas de conhecimentos. A maneira como essa

confluência de saberes e ações acontecem, corresponde justamente ao que foi apresentado no capítulo inicial referente aos aspectos do design contemporâneo e continuará sendo esclarecido nos tópicos seguintes até os resultados da pesquisa.

2.2.3 Design Gráfico editorial

A definição de design editorial esteve atrelada por muito tempo apenas a um segmento do design gráfico responsável pela articulação técnica de textos e imagens em publicações. O ofício referente aos produtos gráficos editoriais teve departamentos divididos e muito claros no que se refere aos conteúdos e à composição gráfica e imagética. Ou seja, o conteúdo era função exclusiva do editor ou do escritor, enquanto ao designer cabia apenas o papel de encontrar as melhores soluções gráficas para apresentar as informações determinadas pela editoria, mantendo sua invisibilidade.

Nessa realidade, o editor era o profissional que atuava diretamente com a seleção ou exclusão dos conteúdos em uma hierarquia sempre superior ao designer. Portanto, ao designer cabia compor e estruturar os espaços já estabelecidos, a diagramação, a tipografia, a aplicação das imagens, cores, identidade de marca e a navegação da publicação, tudo de acordo com algumas normas e condutas. Essa definição foi consolidada pelo pensamento funcionalista e formalista e estava, especialmente, atrelada à produção em massa para grandes tiragens de proporções industriais, como afirmava Tschichold, em 1958.

O objetivo do artista gráfico é a autoexpressão, ao passo que o designer de livro responsável, consciente de sua obrigação, despoja-se desta ambição. O design de livro não é campo para aqueles que desejam “inventar o estilo de hoje” ou criar algo “novo” na tipografia de livros. Embora em grande parte esquecidos hoje em dia, métodos e regras que são impossíveis de superar foram desenvolvidos ao longo de séculos. Para produzir livros perfeitos essas regras precisam ser reavivadas e aplicadas. O objetivo de todo Design de livro deve ser a perfeição: encontrar a representação tipográfica perfeita para o conteúdo do livro em elaboração. Ser “novo” e surpreendente é a meta dos publicitários (TSCHICHOLD, 2007, p.31).

Em outros termos, predominava a visão na qual o designer assumia o papel de um técnico experiente e capaz de lidar com as questões gráfico visuais, mas de não explorador de conteúdo em termos de edição ou de criação e muito menos em termos de expressividade.

Apesar dessa estrutura ainda ser comum e útil no sistema de produção de muitas obras no mercado profissional, deve-se considerar que a pós-modernidade trouxe à tona vários questionamentos para os designers e, entre eles, a ruptura de várias regras consolidadas. Por

exemplo, a possibilidade de quebra ou associação das funções do editor e do designer apontando para um novo papel, o designer como editor.

Nessa perspectiva, o autor do projeto gráfico passa a ser responsável também por todo o processo que envolve a prática editorial, desde a seleção dos conteúdos até a construção da proposta verbal. Ações que podem ser concomitantes ou sequenciais, o que inclui, também, o caminho inverso, de editores tomando as funções dos designers, ou seja, profissionais da edição que passam a assimilar as ferramentas e a linguagem do design para concentrar em si toda a prática. Na própria cena editorial independente estudada nesta dissertação e constatada nas entrevistas, vê-se produtores de livros formados em Letras, Jornalismo, Artes, Cinema, e outras, atuando profissionalmente, ou ocasionalmente, como designers.

O ímpeto em manipular a forma não surgiu de repente. A teoria da desconstrução foi introduzida por Jacques Derrida em 1967, com o livro *Gramatologia*, e vai influenciar todo um movimento pós-moderno em várias esferas da vida.

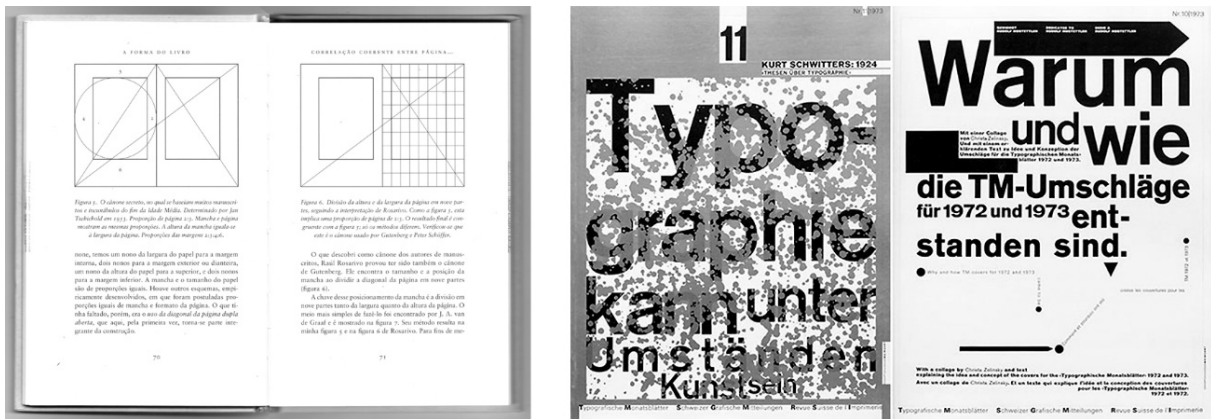
A desconstrução não pretende ser um método de aplicação sistemática, nem uma forma de análise crítica a decompor o todo ou um antissistema de destruição. A desconstrução é antes de tudo um acontecimento. A cada ocorrência, mantém-se singular. Ao desfazer e reconstruir um objeto (tradição cultural, filosófica, literária, científica, etc.) adota-se um caminho específico, tomando elementos marginais, traços esquecidos, dados estranhos ou marcas heterogêneas que permitam desconstruir as constrictões cristalizadas de pensamento e de poder (Gruszynski, 2008, p.81).

O pós-moderno, desiludido com os ideais proféticos modernos de emancipação da humanidade por meio de uma produção igualitária, clara e definida, passa a abraçar as incertezas e espontaneidades do ato criativo, desfazendo e reconstruindo não apenas materialidades, mas tradições, filosofias e conceitos.

Retomando a ideia de Barthes (2004), ao valorizar o leitor em detrimento da morte do autor, retoma-se os apontamentos sobre o designer autor. Apesar do design pós-moderno ter evocado diversas vezes a participação e interpretação do leitor, a prática de alguns designers pós-modernos não pareciam demonstrar modéstia e muito menos um desejo de morte.

Em outras palavras, o design experimental que surge com a quebra dos cânones visuais e transformações na sociedade começa a chamar atenção demais para si como, por exemplo, os trabalhos de Wolfgang Weingart e David Carson e suas publicações desconstruídas. Os designers autores se confundem tanto com a mensagem que quase não se lê, mas quem tem acesso alcança algum prestígio por haver adquirido um livro ou revista cujo projeto seja assinado por eles.

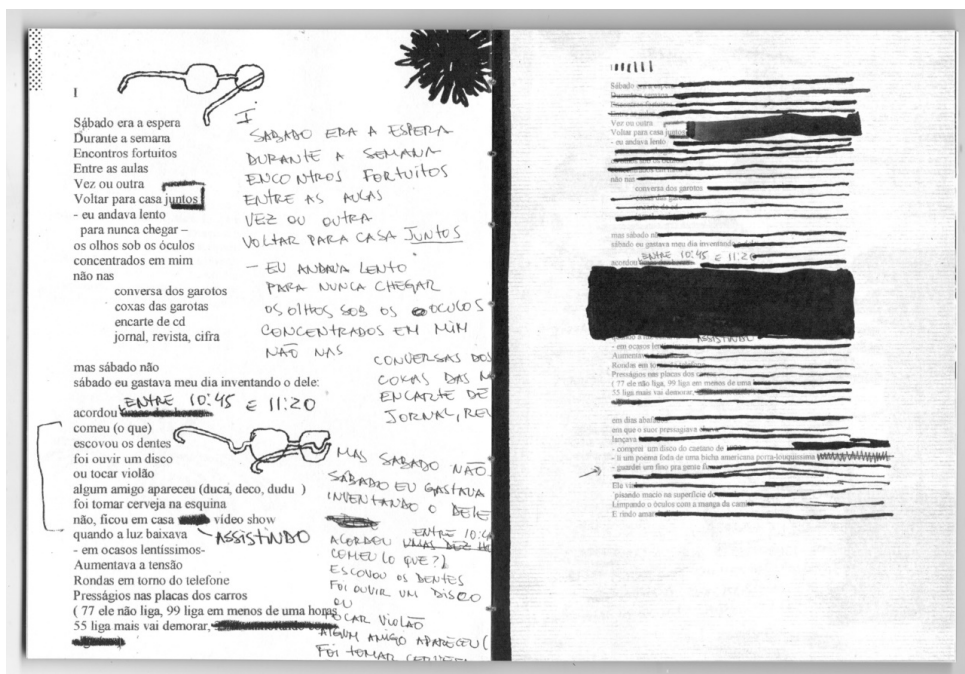
Figura 09: À esquerda, uma página dupla do livro de Jan Tschhold. À direita, página com design de W. Weingart.



Fonte: A Forma do Livro (TSCHHOLD, 2007); Wolfgang Weingart, <indexgrafik.fr/wolfgang-weingart/>.

Todo processo que abre caminhos também cria limites, o grande mérito de toda essa experiência é que hoje temos o poder de escolha. Não se trata apenas de uma liberdade de transgredir, mas de buscar referências em qualquer período do design e em outras áreas, como nas experiências das artes, do artesanato, do vernacular e das novas tecnologias para, então, o criador, designer ou não, pensar, experimentar e estabelecer novas soluções a partir dos recursos disponíveis. Independente do direcionamento, o importante é se tais relações favorecem a ação projetual. (DOMICIANO, 2014)

Figura 10: Página dupla do livro independente “Sábado”, Riacho, Porto Alegre, RS, 2019.



Fonte: Acervo do autor (2020).

Um método de criação bastante interessante que valoriza todos esses aspectos ricos da história do design, por exemplo, é o proposto por Haslam (2010). Esse autor sugere uma abordagem metodológica basicamente composta por “documentação, análise, conceito e expressão” (HASLAM, op. cit., p.23). Os achados e resultados de cada categoria não se excluem, assim como é improvável que um projeto editorial seja desenvolvido somente por uma abordagem.

De forma simples, a “documentação” se refere ao registro e à preservação de informações, seja como pesquisa de elementos visuais e textuais externos ou como a criação de próprios textos e imagens que farão parte do todo ou serão referência. “Análise”, refere-se, claro, ao pensamento analítico, em que se discorre e se decupa o que foi pesquisado, organiza-se grupos de dados, sequenciamentos e hierarquias, esboça-se gráficos e esquemas. A “expressão” trata das experimentações, das testes, muito guiada pela emoção, intuição e memórias, mas há o filtro, ou processador dos conhecimentos técnicos, estruturais e fundamentais do design. Por fim, o “Conceito”, olhando o que se tem e se permitindo à aparição de elementos simbólicos, trata da ideia base, aquela que contém em si a mensagem. Estando ela antes de todas as abordagens, no meio ou no fim, é quem determina boa parte da ideia gráfica.

Transporta-se esses pontos para este texto para exemplificar como uma abordagem metodológica pode ser orgânica e ainda valer-se de toda uma tradição de um campo de conhecimento. De qualquer modo, quando se trabalha em design, utiliza-se evidentemente os códigos próprios da linguagem, como formatos, diagramação, famílias tipográficas, materiais, cores, relações texto-imagem, elementos que são muito bem desenvolvidos por Timothy Samara (2011), bem como todo um repertório da sintaxe visual, como linhas, pontos, formas, contrastes, e seus usos determinando ritmos e pontos focais, como indicados por Dondis A. Donis (2015). Esses códigos se configuram como alguns exemplos do vocabulário utilizado por essa linguagem, no caso o design editorial, para organizar todo o discurso.

2.2.4 Design Gráfico Editorial Contemporâneo

Como mencionado, o debate acerca da autoria em design acentuou-se após a consolidação do design contemporâneo. O design gráfico editorial, em específico, foi um dos grandes espaços de ensaios sobre o tema, pois franqueou todos os tópicos apresentados nesta dissertação. O ato de criar design não pode ser considerado neutro, pois envolve, inevitavelmente, acrescentar algo ao projeto. Como comenta Rick Poyner (2010) é quase

impossível que um design não transpareça de alguma maneira o gosto pessoal do criador, seu entendimento de cultura, suas crenças sociais e políticas. Nada disso, porém, é suficiente para tornar um designer autor. Seria fundamental estabelecer uma relação estreita com o conteúdo que se está trabalhando, antes de poder exigir a autoria de uma obra. Escolher colocar todo o layout que lhe foi encomendado na cor azul, por gosto pessoal, não lhe faz automaticamente o autor da obra, essa conexão deve ser mais profunda.

Ellen Lupton, e J. Abbot Miller (2008) também exploraram novas possibilidades de projetos gráficos e editoriais em fusão com novas atuações e desenvolveram um manifesto indicando que design, escrita e pesquisa são questões indissociáveis, pautados por uma visão de que:

O designer gráfico poderia ser pensado como um trabalhador da linguagem equipado para iniciar projetos de forma ativa – seja por meio da autoria direta de textos, seja pela elaboração, direção ou interrupção de seu significado. O designer gráfico “escreve” documentos verbais/visuais ao dispor, dimensionar, enquadrar e editar textos e imagens. As estratégias do design não são absolutos universais; e sim geram, exploram e refletem convenções culturais” (LUPTON; MILLER, 2008, p.27).

Os projetos e trabalhos desenvolvidos por esses autores (op. cit.) os qualificaram como autores gráficos, uma designação resultante da qualidade dos seus trabalhos que associavam conteúdo e forma, pesquisa e autoria. Nos anos 1990, quando o debate sobre autoria em design se tornava mais intenso, parecia que a escrita precisaria assumir um papel central e que apenas os designers capazes de autoria total, tanto de design quanto de escrita, poderiam aspirar converter-se em plenos autores gráficos (POYNOR, 2010).

Nos exemplos mais plenamente realizados e persuasivos da autoria gráfica pós-moderna, o designer tem controle total sobre o texto, como contratador, editor ou escritor. Estas obras tendem a acontecer em espaços autodeterminados, livres de limitações do design encomendado por clientes, e portanto, alguns encaram como periféricas às preocupações centrais do design como atividade de prestação de serviços (POYNOR, 2010, p.129).

Destaca-se o trecho em que diz que tais obras acontecem em “espaços autodeterminados, livres de limitações do design encomendado por clientes”. Tal afirmação de Poynor (op. cit.) vai ao encontro ao que foi mencionado por Piqueira (2019) em sua entrevista. Pode ser esse o raciocínio que potencializa o deslocamento e concentração de criadores simbólicos para um circuito autodeterminado e autoproclamado independente, em que é permitido exercer suas “autorias” com liberdade e fora do mercado tradicional, por mais que essa liberdade e “desgarramento” possa vir a ser ilusória, como já dito. Gustavo Piqueira

seria, talvez, o mais emblemático caso brasileiro de designer capaz da “autoria total”, mesmo ele se considerando apenas um autor, mesmo sendo sua formação arquitetura.

Poynor (2010) ainda explica que alguns dos designers autores contemporâneos mais influentes surgiram a partir do gênero do livro de artista, ou seja, do casamento declarado das lógicas de produção entre arte e design, partindo dos dois lados. Isso demonstra como esse profissional criador se fundamenta na escrita, na coletividade e na assimilação de conteúdos.

Questiona-se, seria o designer gráfico obrigatoriamente a pessoa mais indicada para desenvolver essa nova forma multidimensional de comunicação? Como mostrado neste texto, não se trata de uma luta para assumir um cargo, mas um fato transdisciplinar. O que acontece, na realidade é que, no diálogo é possível atuar com sucesso com os subsídios que o design dispõe, justamente por ser uma característica intrínseca a esse campo de conhecimento.

Para Ezio Manzini (2015) essas alterações na formas de criar e relacionar são frutos das transformações sociais, que ao interferirem na ação projetual faz surgir processos de Codesign, uma colaboração como prática significativa para a inovação. Dentro disso, apresenta-se o que chama de design difuso, ou seja, um design realizado por todos, mesmo leigos, em colaboração com um design especializado, realizado por profissionais dessa área. Nessa perspectiva, talvez o design gráfico pode ser considerado uma prática de pesquisa de vanguarda na literatura visual.

O termo autoria, aplicado ao design autoral contemporâneo, é útil na medida em que abre um espaço para pensar sobre o design que transcende as definições estabelecidas e possivelmente, limitadas. Justamente pela ambiguidade que o designer gera ao produzir algo autoral, ao mesmo tempo em que permite a construção do discurso por conta do leitor interator, Poynor (op. cit.) sugere outras nomenclaturas que relativizam a expressão “designer como autor”, propondo, por exemplo, “designer como produtor”, “designer como diretor”, “designer como tradutor” (POYNOR, 2010, p.146). Tal proposta se encaixa perfeitamente com os apontamentos já citados de Walter Benjamin(1934, 1994) e Roger Chartier(1999).

As designers Caldwell e Zapatterra (2014) também indicam que o design editorial, hoje, envolve a curadoria de narrativas. Ao compartilhar pontos de vista e interesses na sua prática, não se vincula apenas a mancha gráfica. Esse meio e essas obras não são neutras ou indiferentes aos conteúdos que apresentam, mas, sim, coerentes e solidárias, em acordo com o contexto histórico cultural no qual se manifesta.

Denota-se que o design editorial no contexto contemporâneo e, principalmente, no campo experimental, exterioriza relações da autoria amplificadas ao resgate e valorização da memória a partir de histórias de vida e da visão individual protagonizada pelo sujeito criador.

Ao mesmo tempo, na esfera do coletivo, mesmo que possa não ser unânime, é importante destacar o surgimento de um espaço para o ativismo, a busca pela conscientização, além de ações sociais e políticas.

Ao levar em conta esses apontamentos e outros apresentados no tópico que descreve o Design Contemporâneo é quase uma condição do design gráfico editorial contemporâneo a autorreflexão, diluída em seus modos de operar e constituir objetos. A presente pesquisa busca justamente visualizar exemplos específicos em que livros e designers se movam de maneira mais atenta, integrando o usuário como participante no processo de criação e desenvolvimento projetual, assumindo seu papel social e político.

Mesmo com todas as transformações pelas quais o design passou, os elementos básicos que compõem sua linguagem visual continuam a estruturar a mensagem. As dinâmicas entre figura e fundo, ritmo, contraste e movimento, continuam a reger o uso das formas, linhas, pontos, cores, texturas e transparências.

A linguagem do design dispõem de uma série de notas e melodias, advindas de vários instrumentos diferentes para compor e reger uma peça. A natureza dessa profissão e seu consequente interesse pela produção cultural contemporânea, torna o designer, não o único, mas um dos agentes mais qualificados para atuar como organizador/produtor/ autor.

2.3 O livro independente experimental contemporâneo

Conforme desenvolvido até então, existe uma série de fatores entre escolhas e características contextuais que costuram o tecido da realidade e estão presentes nas práticas contemporâneas de diversos segmentos, incluindo o design editorial.

Nesse âmbito, vê-se surgir livros criados de forma independente, que em sua relativa liberdade, adotam concepções experimentais que envolvem tais reflexões. Essas discussões ocorrem não apenas na confecção dos livros, mas nos modos de atuação e nos espaços criados para a circulação dos bens simbólicos.

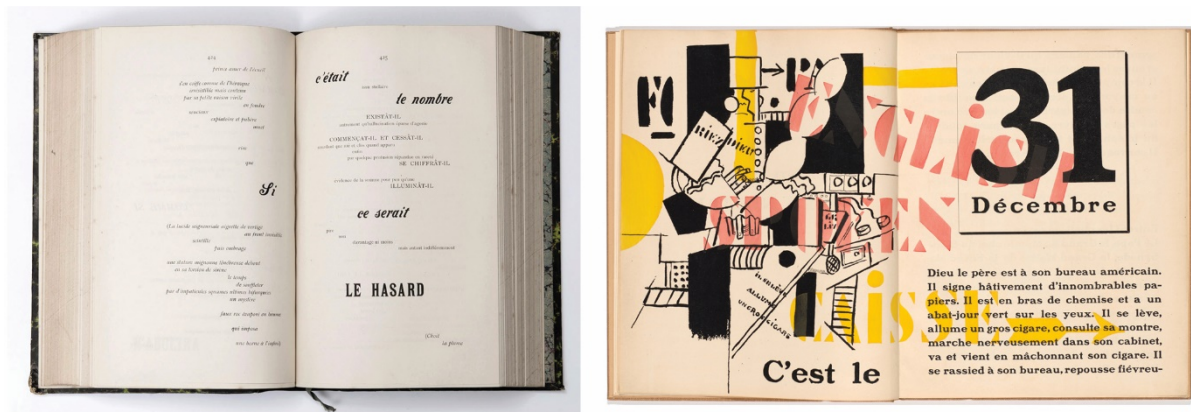
Trata-se de um novo cenário de cultura e consumo de publicações independentes que ao mesmo tempo gera inovação e tateia em busca de soluções alternativas às réplicas de comportamentos estabelecidos no meio editorial. Para compreender essa movimentação que ganhou maior evidência na última década, o tópico seguinte se dedica a resgatar historicamente obras e coletivos com semelhantes motivações.

2.3.1 Breve histórico de publicações com características experimentais

Sabe-se que, tanto a ideia de autopublicação como a prática do livro de artista não são fenômenos atuais. Ao considerar literalmente a exploração da materialidade do código teríamos que abraçar toda a história do livro, afinal, sua própria evolução se deve muito a essa autorreflexão ou busca por inovações em sua configuração. Portanto, a complexidade do objeto livro se deve justamente por seu potencial expressivo e passível de experimentação.

Para aproximar a discussão um pouco mais ao nosso tempo, basta lembrar das construções e desconstruções desenvolvidas por Stephané Mallarmé, no século XIX, no sentido de investigar a diagramação e a formalidade da palavra escrita na página, desencadeando uma série de trabalhos derivados, influenciando as vanguardas, os modernistas e os concretistas.

Figura 11: Livros experimentais: Mallarmé (1897), Cendrars e Léger (1919).



Fonte: *Le Hasard* (1897), de Stephané Marllarmé e *La Fin du monde filmée par l'ange de Notre Dame*, (1919), escrito por Blaise Cendrars e ilustrado por Fernand Léger. In: <www.moma.org>.

Na figura 11, à esquerda, “Le Hasard” (1897), de Stephané Marllarmé, foi um dos primeiros a fazer experimentações formais na estrutura visual da escrita para potencializar a ação poética. Anos depois, fruto da crescente liberdade experimental, vê-se à direita, “La Fin du monde filmée par l'ange de Notre Dame” (1919), escrito por Blaise Cendrars e ilustrado por Fernand Léger, com tipos móveis, clichês, blocos de carimbo e “pochoir”.

Boa parte dessas experiências artísticas de vanguarda já dialogavam com a produção gráfica e ação projetual de livros antes mesmo de o design se firmar com essa nomenclatura e ser responsável pelos projetos editoriais simples ou complexos. Mas, nem por isso, o design se desconectou da arte, ao contrário, os campos se confluíram cada vez mais até chegarem ao presente momento proporcionando feitos admiráveis na história editorial que superam

qualquer classificação a respeito de ser arte, ou design, ou literatura, ou mero subprodutos midiáticos.

Pelo prisma desta pesquisa, a história nos legou perfeitos exemplares de práticas projetuais experimentais ao seu tempo, de baixa tiragem, posicionando-se como um ativismo estético ou simples contraposição a outros grupos estabelecidos.

Gisela Creni (2013) destaca alguns editores artesanais brasileiros que têm em comum a aglutinação de suas atividades nas funções de autor, editor, impressor entre outras possibilidades. Exemplifica essas relações a partir de João Cabral de Melo Neto com seu selo “Livro Inconsútil”. Entre os anos de 1947 a 1950 produziu 14 obras de diferentes autores.

Nos anos de 1950, outros profissionais atuaram nesse sentido, tais como Manuel Segalá com a Editora Philobiblion, no Rio de Janeiro; Geir Campos e Thiago Mello com a Edições Hipocampo, em Niterói; Pedro Moacir Maia com a editora Dinamene, em Salvador; Aloisio Magalhães, José Laurênio de Melo, Gastão de Holanda e Orlando da Costa Ferreira com o Gráfico Amador, em Recife. A partir de 1965, a autora aponta Cleber Teixeira, com a Editora Noa Noa, no Rio de Janeiro e, em 1977, transfere-se para Florianópolis. Esse estudo indica que a importância das publicações artesanais e independentes estão, a princípio, ligadas ao aspecto gráfico, com duas preferências bem marcadas: a poesia como gênero literário e a tipografia como sistema de impressão.

É possível, inclusive, inferir que existe uma relação entre o tempo artesanal da produção de um livro e o tempo reflexivo da poesia, pois ambas as atividades possuem uma relação problemática com o mundo moderno e o tempo industrial. (...) o artesanato permite - devido seus ritmos lentos e orgânicos, em oposição à rapidez do processo de trabalho industrial, e devido ao seu caráter totalizante, em oposição ao caráter fragmentário do trabalho em cadeia, por exemplo - uma sedimentação progressiva das diversas experiências e uma palavra unificadora (CRENI, 2013, p.19).

Evidentemente, as publicações artesanais e independentes não estão restritas somente à poesia e à tipografia. Há romances e mesclas de técnicas. Mas o que a autora tenciona com tal apontamento é acessar um aspecto mais sutil dessa produção, a condição artesanal como uma sedimentação de experiências e conceitos.

Figura 12: No alto, à esquerda, em sentido horário, O Gráfico Amador (1961), Aloísio Magalhães e outros; Philobiblion (1955), Manuel Segalá; Escrituras (1973), Gastão de Holanda e Cecília Jucá.



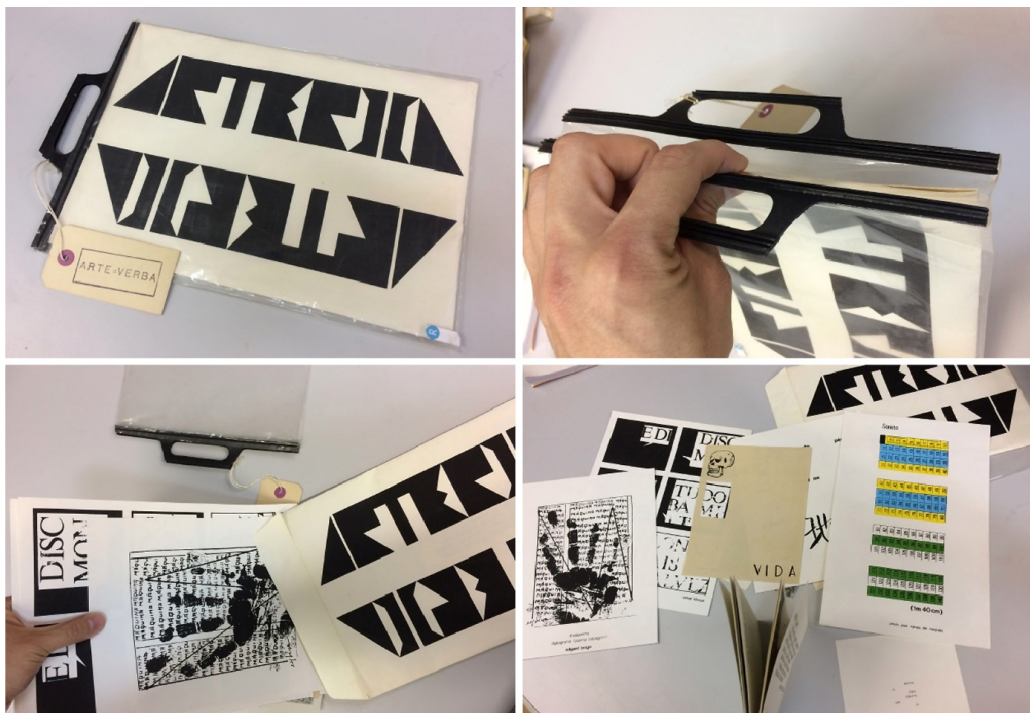
Fonte: Elaboradas pelo autor. Acervo da Tipografia do Zé, Belo Horizonte, MG (2020).

Ao editar seus próprios escritos, ou fazer chegar ao mundo grandes textos de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, José Paulo Paes, entre outros, esses editores artesanais, usando a nomenclatura da própria autora, são um grande exemplo, por vezes indiretamente, do que se concebe por atuar de forma independente no mundo editorial. Seja para estabelecerem diferenças estéticas entre seus livros, seja por falta de recursos financeiros para grandes tiragens ou pela construção de um possível novo discurso.

Não se pode negar, por exemplo, a influência dos experimentos concretistas a partir do grupo Noigandres. Ao mesmo tempo, da sala quente e abarrotada do Gráfico Amador, em 1954, além de Gastão de Holanda, despontou Aloísio Magalhães, cujo interesse cada vez maior pelas artes gráficas e a cultura impressa, colocou-o anos depois, como um dos fundadores da ESDI, Escola Superior de Desenho Industrial, no Rio de Janeiro, o marco da criação do Design institucionalizado no Brasil.

A contracultura e o caráter ativista das revistas independentes na década de 1970, por exemplo, foram extremamente férteis e influentes. Despontaram revistas como Navilouca, Código, Poesia em Greve, Qorpo Estranho e Artéria. As publicações eram enormes coletivos, tinham muitos membros e estas pessoas frequentemente se revezavam dentro dos títulos. Paulo Leminsky dizia que “Os melhores poetas dos anos 70 não são gente. São as revistas.” (apud KHOURI, 2003, p.19).

Figura 13: Revista independente “Artéria 2”, Nomuque Ed. 1976/77. Sacola plástica, reunindo poemas visuais.



Fonte: Elaboradas pelo autor. Acervo do INKY Design, Unesp, Bauru (2019).

Se seguir a definição tradicional, nenhuma delas passaria no critério de revista. As edições experimentais exploravam vários tipos de impressão artesanal, já em mixagem com processos industriais, de baixa tiragem e aperiódicas, não se assemelhavam com as revistas comerciais nem na questão física e nem na estrutura empresarial de uma editora. As publicações transitavam entre o jornal e o livro, mantendo ao mesmo tempo relação com o efêmero e o durável. São revistas, mas apresentam uma forma e um conteúdo atemporal, cômoda, passível de ser colocado em uma estante, conservado, relacionando-se com o usuário de muitas maneiras e por muito mais tempo. (KHOURI, 2003)

Desse modo, ao mesmo tempo em que as publicações independentes, de alguma forma, sempre apresentaram ou propuseram algum tipo de diferença marcante em comparação

às obras convencionais, principalmente em relação à materialidade dos objetivos e processos envolvidos, existem também elementos extremamente semelhantes que ecoam na produção contemporânea, como a escolha de autores ainda não consagrados; as facilidades do cuidado gráfico graças a baixa tiragem; o produto final traduzindo questões afetivas, transparecendo no objeto a atenção constante de um ser humano.

2.3.2 O que é Independente

Como desenvolvido anteriormente, as mudanças nos modos de vida, incluindo uma valorização da cultura como bem simbólico e material, levou a uma série de transformações que afetaram a concepção, produção, distribuição, circulação e comercialização dos produtos editoriais. Isso gerou novas modalidades de publicações e redefiniu a identidade e propriedade dos objetos criados. Trata-se, nesse tópico, da ação editorial no sentido conceitual de ser editor diante desse novo papel e abordagem: o da autopublicação. Importante esclarecer que autopublicar não se refere, necessariamente, publicar a si mesmo, mas o autor que, enquanto escritor, ilustrador, designer, artista ou o profissional com formação em outras áreas do conhecimento, assume a autoridade de publicar algo, inscrevendo-se no universo que passou a ser chamado de “independente”.

De acordo com o sociólogo José de Souza Muniz Jr. (2016), publicar, ou seja, tornar público, é uma ação política, é um ato de assumir posição no campo das ideologias. A ação editorial envolve um poder que alcança desde a disseminação e preservação de conteúdos até a restrição e exclusão dos mesmos. Esse ponto pode remeter aos dispositivos de poder sugeridos por Michel Foucault (2009) e ampliados por Giorgio Agamben (2004), considerando-se que essas instituições editoriais influenciam no que sabemos ou podemos saber, formando nossa opinião. Muniz Jr. (2016) observa que nas últimas três décadas estes “produtores simbólicos” têm surgido e se qualificado como “independentes”. Esse adjetivo se tornou recorrente no debate sobre arte e cultura, definindo grupos e produtos em diversas áreas, como música, cinema, artes visuais, teatro e edições de livros.

Em termos gerais a produção cultural independente será concebida como aquela que está fora – ora por escolha, ora por condição – dos circuitos e mercados massivos; que não adotam as lógicas dos grandes conglomerados de cultura e mídia; que se identifica com os métodos artesanais de produção, com o experimentalismo estético e/ou com discursividades dissonantes, alternativas, contra hegemônicas. Ao mesmo tempo que se opõe implicitamente ao dependente (ou seja, aos agentes e às práticas culturais subordinados a tais lógicas), esse produto se definirá a contrapelo de certos

carrascos da dependência – o mercado, o *mainstream*, as empresas privadas, os grandes conglomerados, as instâncias públicas etc. que controlam a produção, a circulação e a consagração dos bens simbólicos (MUNIZ Jr., 2016, p.16)

O autor não estabelece, necessariamente, a palavra “oposição” com o caráter de “resistência”, mas como uma das moralidades desse meio, um posicionamento perante algo, nesse caso, aos “grandes”. Esta pesquisa utiliza a conotação de “resistência”, mediante outros referenciais, como uma prática contemporânea, implícita ou não, nas atuações dos agentes. À vista disso, pode haver nessas ações dos criadores uma resistência e uma autorreflexão. Contudo, sabe-se que não há só isso, entende-se que a atividade editorial, portanto, apresenta faces contraditórias quando inserida em uma sociedade cujos valores democráticos estão em constante conflito.

Figura 14: Printa Feira 2019, a feira de publicações independentes do SESC 24 de Maio, São Paulo, SP.



Fonte: Elaborada pelo autor, 2019.

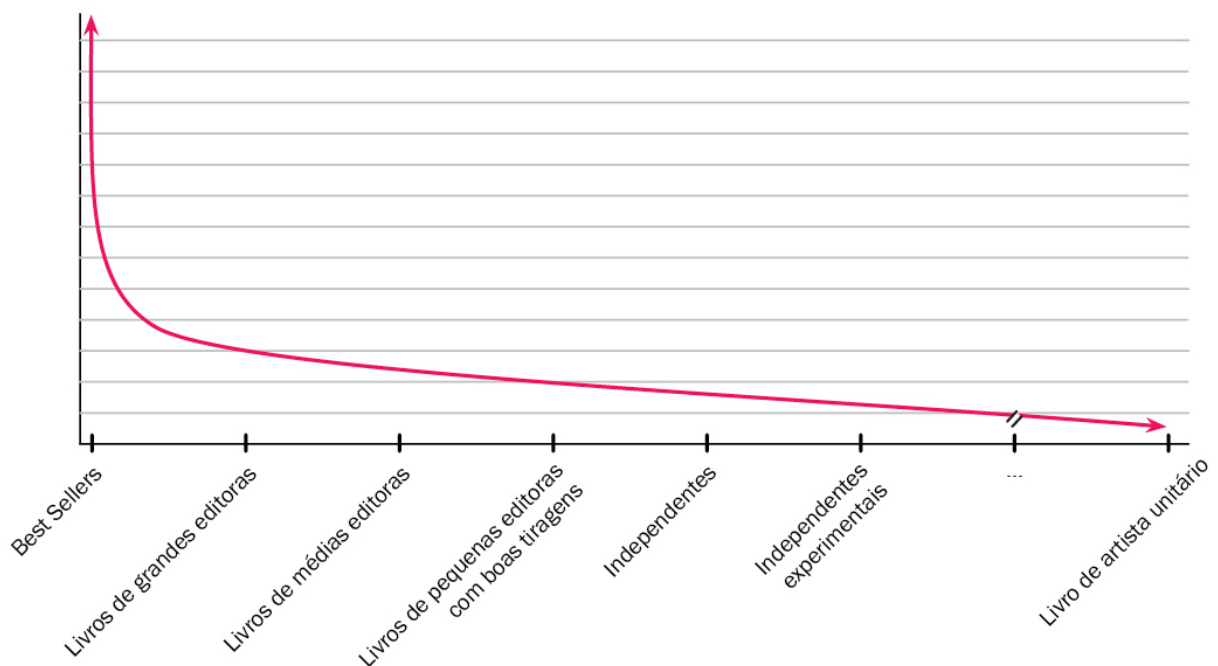
Ainda segundo Muniz Jr. (2016), nota-se que “independente” pode ser sinônimo de ser autônomo ou livre. Essas características acarretam, também, a responsabilidade de assumir os riscos derivados das próprias escolhas. Tais contradições, que permeiam seu caminho cultural, não enfraquecem a palavra, mas contribuem para a multiplicação de seus usos. Em alguns

momentos, o termo “independente” é empregado como equivalente a “experimental” ou “autoral”. Porém, uso de “independente” parece ser a escolha mais adequada ao condensar todos esses sentidos.

Contudo, a presente investigação utiliza também em seu nome a palavra “experimental”. Como visto, iniciou-se esta dissertação aclarando que seria tratado questões conceituais que transpassam o ato de publicar. Logo, usa-se a expressão “independente” para reforçar as reflexões identitárias dos designers produtores em questão e se adota o “experimental” na relação específica desses personagens com seus procedimentos técnicos, aplicação de características híbridas e afetivas do design contemporâneo e práticas transdisciplinares e coletivas.

Além da relação causa/consequência que as características citadas constroem, não se pode negar que a proliferação de pequenos produtores acontece em diversos segmentos comerciais, econômicos e culturais. A “teoria da cauda longa” proposta por Chris Anderson, editor-chefe da revista Wired, em 2004, é constantemente aproveitada por vários campos profissionais para explicar uma organização de “pequenos” em detrimento de “grandes”, e volta a ser mencionada por Ellen Lupton ao tratar dos livros independentes (2011).

Gráfico 03: Teoria da “Cauda Longa”.



Fonte: Elaborado pelo autor, adaptado de Lupton (2011).

No mercado editorial os livros de vendas elevadas ocupam o ponto mais alto do gráfico. Quanto mais se deslocam para o lado longo e estreito, mais se encontram obras com tiragens regulares ou poucas cópias. As publicações independentes, mesmo que no seu sentido

mais amplo, pertencem a essa “cauda longa”, visível no gráfico acima. A área ocupada pela somatória dos produtos da “cauda longa”, derivada das pequenas e médias iniciativas editoriais, representa uma parcela mais ampla do mercado, quando comparada ao exclusivo trecho dos “best-sellers”. Individualmente, tais criadores são inexpressivos, mas o gráfico representa bem sua força enquanto coletivo.

A maioria dos que atuam nesse cenário operam informalmente, ou seja, são pessoas físicas, grupos de amigos ou editoras de pequeno porte. Dos formalizados como pessoas jurídicas, normalmente se configuram como Micro ou Pequena Empresa ou Microempreendedor Individual, ou ainda em Associações como ONGs, OSCIPs.

2.3.3 O circuito editorial independente contemporâneo

Para contextualizar o objeto de estudo, faz-se necessário explicar o que seriam e como funcionam as feiras de publicações independentes da última década, sendo esse o cenário e o recorte temporal no qual se coletou as amostras para análise.

Nos últimos anos, tem-se visto surgir locais realmente diferenciados que buscam, cada vez mais, oferecer publicações de uma maneira que as livrarias tradicionais não poderiam oferecer, por diversos motivos, entre eles o fato de apresentarem obras com estruturas e conceitos que se afastam do modelo convencional e estimulam o avanço da produção cultural.

Figura 15: Banca Tijuana e 1ª Feira Tijuana, em 2009, interior da Galeria Vermelho, São Paulo, SP.



Fonte: Tijuana. <<https://cargocollective.com/tijuana>>.

A realização de feiras nesse formato traçou alguns primeiros esboços a partir de 2004, mas tem como marco inicial o ano de 2007 quando foi inaugurada a Banca Tijuana, situada no pátio de entrada da Galeria Vermelho, São Paulo. De acordo com o texto informado no site oficial da galeria, essa banca foi criada para ser “um espaço expositivo apto a mostrar obras de formato incompatível com o espaço expositivo tradicional, especialmente livros de artista.”³ Ou seja, as fases iniciais da banca em 2007 e da Feira Tijuana, em 2009, são marcadas pelo livro de artista, como exemplar único.

Entendemos que essa feira iniciou um primeiro olhar que permitiu a entrada de novas ideias, materiais e livros de artistas que começaram gradativamente a tomar distância do *status* da obra de arte, fecundando o embrião da cena atual das publicações independentes.

A Feira Tijuana de Arte Impressa é a primeira feira de publicações e livros de artista organizada no Brasil. Idealizada pela Galeria Vermelho, a Feira Tijuana, foi inaugurada em 2009, a partir de uma parceria com o Centre National de L'Édition et de L'Art Imprimé (CNEAI, França). Trata-se de um espaço de apresentação, distribuição e comercialização de publicações, livros de artista, gravuras, pôsteres. Ao longo da última década, a Tijuana se especializou em conectar editoras da América Latina. Além disso, desde 2016 a feira se tornou itinerante e, além de São Paulo, realiza edições no Rio de Janeiro, em Lima e Buenos Aires. Hoje trabalha com uma rede de editoras que abrange Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, México, Peru, Uruguai e Venezuela. (TIJUANA, 2020)⁴

Aparentemente, a Tijuana figurou sozinha, focada em livros de artista, durante dois anos, 2009 e 2010. De acordo com uma relação apresentada por Muniz Jr. (2017), em 2011 surgem, também em São Paulo, a primeira Ugra Zine Fest e, em 2012, a primeira feira produzida pelo Serviço Social do Comércio (SESC), SP.

A Feira Plana, de março de 2013, realizada no Museu de Imagem e Som (MIS), também na cidade de São Paulo, por outro lado, parece ser a eclosão de fato de um cenário editorial que busca uma profissionalização e sequencialidade nos títulos. Como já dito, a produção de livros independentes não era inédita até a criação desses eventos, tampouco cessou em algum determinado momento da história do livro, talvez esse segmento não tenha sido tão divulgado, publicitado e distribuído, em outrora, quanto agora. Portanto, o seu retorno aponta outro *modus operandi*. Houve épocas de maior ou menor evidência dessas obras, variando sua importância simbólica nas representações ou consequências das

³ Banca Tijuana: <https://cargocollective.com/tijuana/sobre-about>. Acesso em 31 jan. 2020.

⁴ Feira Tijuana: <https://cargocollective.com/tijuana/feira-tijuana-fair>. Acesso em 31 jan. 2020.

transformações, do mesmo modo como o mercado *mainstream* tradicional também teve suas flutuações na história do livro.

Sempre houve publicações independentes. Mas teve o momento que isso [ficou em evidência]. Acho que foi a Feira Plana que apareceu num momento específico e funcionou como uma espécie de catalisador. Por mais que sempre tenha existido a produção de livro de artista, ela funcionou como uma espécie de ponto de inflexão... Teve um momento em que se dizia que o livro digital ia matar o livro físico, aí de repente o livro físico desmentiu essa afirmação. Desmentiu reforçando seus aspectos físicos. A parte visual ganhou um protagonismo. Teve um fluxo muito grande de designers nisso. Porque, basicamente, eu acho que esse movimento é um movimento que tem muito do design, muita gente que trabalha com linguagem visual, mas não é das artes visuais, não é da literatura, aquela literatura, sabe? (...) Então, teve uma confluência de coisas que deu essa explosão. Juntou a coisa de chegar a Risografia, que também é uma coisa que foi um catalisador um pouco, quase um sinônimo dessa produção. Juntou na mesma época (PIQUEIRA, 2019).

A partir da Feira Plana, portanto, vê-se um despertar de outros eventos e objetos que vislumbram planejamento e tiragem maior que o exemplar único, preocupações mais efetivas com design na composição e no uso das tecnologias de impressão e acabamento, além da maior organização dos coletivos ou pequenas editoras e, conseqüentemente, maior elaboração do trabalho de conteúdo editorial das publicações.

Figura 16: Edições 1 e 2 da Feira Plana, em 2013 e 2014, no MIS, em São Paulo, SP

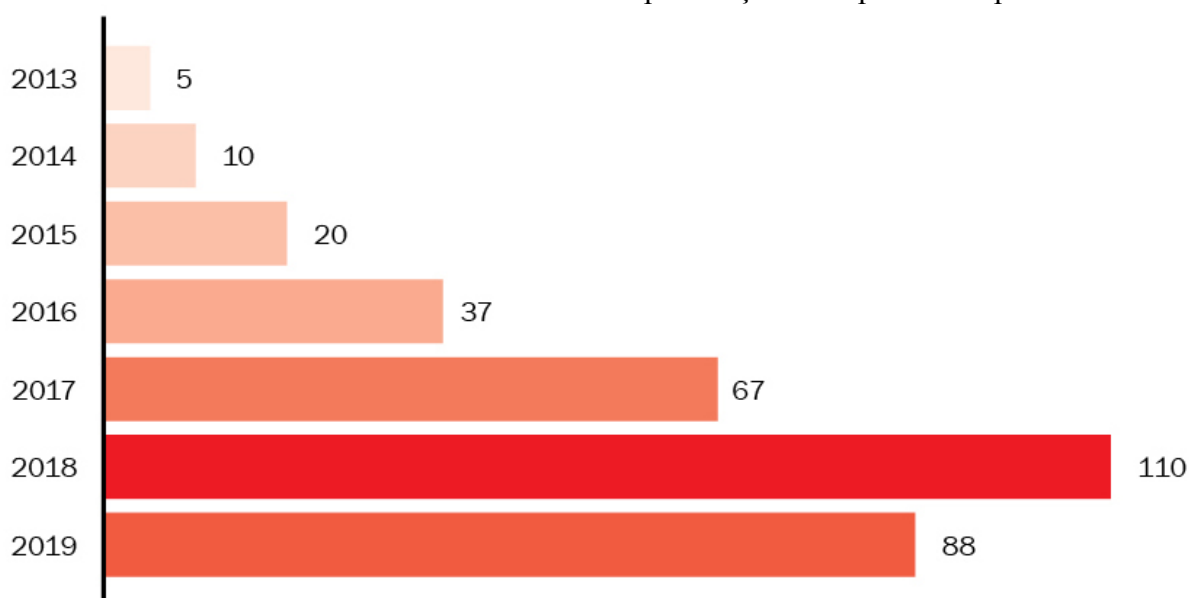


Fonte: Feira Plana <<http://www.feiraplana.org>>

No ano de 2019, só no Brasil, foram divulgadas 88 feiras dedicadas especificamente à arte impressa e à publicação independente, sejam eles de pequeno, médio ou grande porte. Tal número foi obtido por uma lista online, um calendário de feiras de publicações independentes, aberto ao público, disponibilizado e atualizado pelos principais realizadores de eventos do país. Do mesmo modo, consultou-se os canais de divulgação dos próprios eventos e outras mídias.⁵ Utiliza-se a ferramenta que os próprios articuladores da cena estão se valendo no exato momento em que se escreve esta dissertação, com a ressalva de que tais dados online podem sofrer alterações.

Em 2018, a lista revela a divulgação de um número muito maior, 110 encontros; em 2017 foram relatadas ali 67 feiras; e em 2016, registrou-se 37 feiras no país. Essa lista contém dados somente até 2016.

Gráfico 04: Número estimado de feiras de publicações independentes por ano.



Fonte: Dados compilados e estimados pelo autor baseado em pesquisa documental e entrevistas (2020).

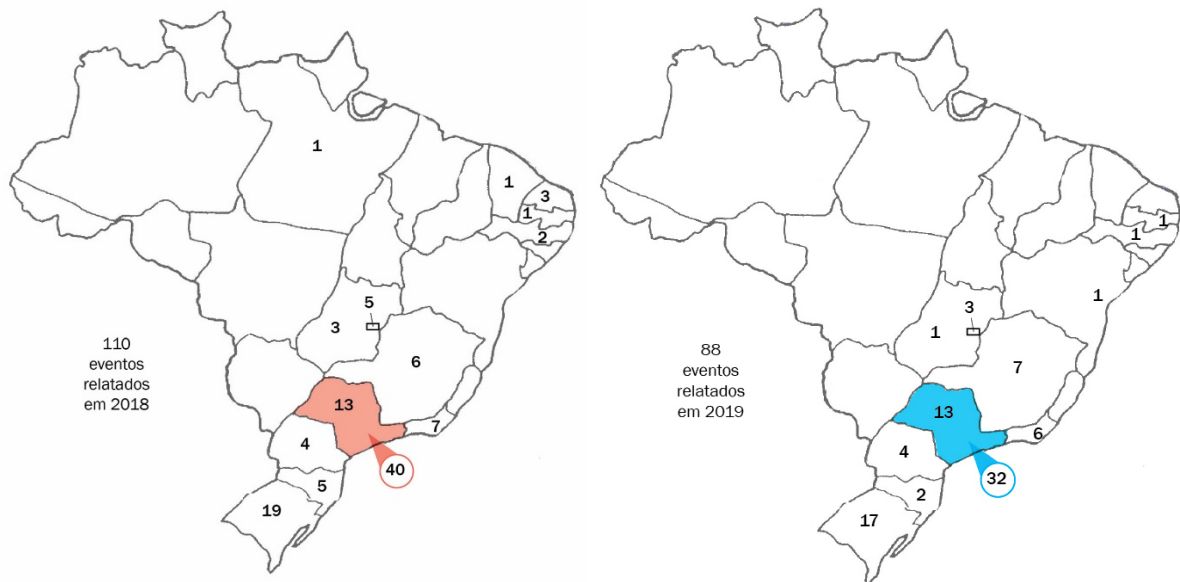
Mesmo com a coleta de dados partindo de lista online, reportagens publicadas na mídia, vídeos divulgados por pessoas atuantes na área, bem como números obtidos por meio das entrevistas desenvolvidas permite estimar e visualizar como se comportou o crescimento do circuito,⁶ mas admite-se que o gráfico acima pode apresentar inconsistências.

Outra relação interessante que os dados permitem estipular é a concentração de eventos no Sudeste, principalmente na cidade de São Paulo.

⁵ Lista pública de feiras: <https://goo.gl/hN2ymK>

⁶ FFW: <https://tinyurl.com/y4oq8nfd> e Fala! Universidades: <https://tinyurl.com/y4uyd5bh> e Cafeína Zine: <https://tinyurl.com/y4auw43u>

Gráfico 05: Quantidade estimada de feiras de publicações independentes em 2018 e 2019 no estado de SP.



Fonte: Dados compilados e estimados pelo autor baseado em pesquisa documental e entrevistas (2020).

Em trabalho derivado desta pesquisa e publicado anteriormente, aprofundou-se em alguns dados da Feira Plana, como dito, um dos eventos de maior destaque do circuito. Fato que pode ser comprovado a partir do crescimento do número de expositores e de visitantes a cada edição daquela feira. Apenas como exemplo, os levantamentos mostraram que de 90 expositores no ano de 2013, chegaram a 300 expositores em 2017, auge do evento. Do mesmo modo, a edição 2013 acolheu 4 mil visitantes no Museu de Imagem e Som de São Paulo, enquanto a de 2017 contabilizou 18 mil pessoas, no prédio da Bienal de São Paulo.

Figura 17: Imagens da edição de 2017 da Plana Festival, Pavilhão da Bienal de SP.



Fonte: Feira Plana <<http://www.feiraplana.org>>

No site da Feira Plana, a descrição do programa da edição de 2018, destaca além da produção e venda de produtos, a oferta de serviços e experiências em formato de debates e palestras:

Após catalisar um importante movimento de popularização da autopublicação e das editoras de pequeno porte no Brasil, a Plana chega à sua sexta edição anual. Passamos por diversos espaços e centros culturais como a Bienal de São Paulo e fizemos pequenas versões em outros estados e cidades. (...) O Festival se propõe a fomentar projetos não só no âmbito da cultura gráfica, mas também inspirando ideias políticas e sociais por meio de debates, conversas e encontros. Para a edição do Nada [2018], foram convidadas 20 editoras, artistas e produtores culturais que desenharam coletivamente a programação de palestras, exposições e atividades paralelas à feira. (PLANA, 2020)⁷

Mesmo que não se declare, acredita-se que essa postura transparece um elemento coletivo e transdisciplinar ao redor das publicações e pode mostrar, talvez, que não se trata apenas de um mercado, mas uma práxis cultural, um fazer conectado à reflexão, conectado à questão da cultura e consumo na contemporaneidade exemplificado anteriormente.

É possível notar que a maioria dos eventos mencionados, presentes na lista, foram criados para serem edições únicas, sem continuidade. De acordo com o documentário *Impressão Minha*, produzido pela Peripécia Filmes, de todos os eventos até 2018 que ocorreram no Brasil, apenas 25 são regulares.⁸ Ou seja, já tiveram mais de uma edição e/ou estão organizados de forma a terem continuidade com a realização de mais edições. O jornalista Ronaldo Bressane, no artigo publicado no MECA Journal #18, em março de 2018, atualiza e cita no seu texto 13 feiras regulares em São Paulo, mais 27 espalhadas pelo país, somando, portanto, 40 eventos que acontecem anualmente com regularidade, pelo menos observados até aquele momento.⁹

Os criadores de cada evento parecem frequentar os eventos um dos outros e boa parte deles percorrem praticamente toda a cena, embora o sudeste seja o circuito mais curto, mais requisitado e de respostas mais rápidas. Conquanto, cada um dos eventos preserva características próprias, de acordo com seus criadores e afinados às instituições em que se instalam, apoiam ou financiam, é possível olhar o cenário como um conjunto coeso.

A parte de tudo o que já foi mencionado, o que motiva todos esses designers a escolherem essa atividade complexa como sua principal fonte de renda, ou em outros casos,

⁷ Plana Festival. <<http://www.feiraplana.org/plana>>. Acesso em: 31 jan. 2020.

⁸ Documentário: <<http://impressaominha.com.br/>> Acesso em: 31 jan. 2020.

⁹ Meca Journal #18, 2018. <<http://meca.love/midia-mecajournal-018/>> Acesso em: 31 jan. 2020.

como sua atividade paralela de grande importância, tendo em vista todo o dispêndio de tempo e dinheiro que tais práticas exigem?

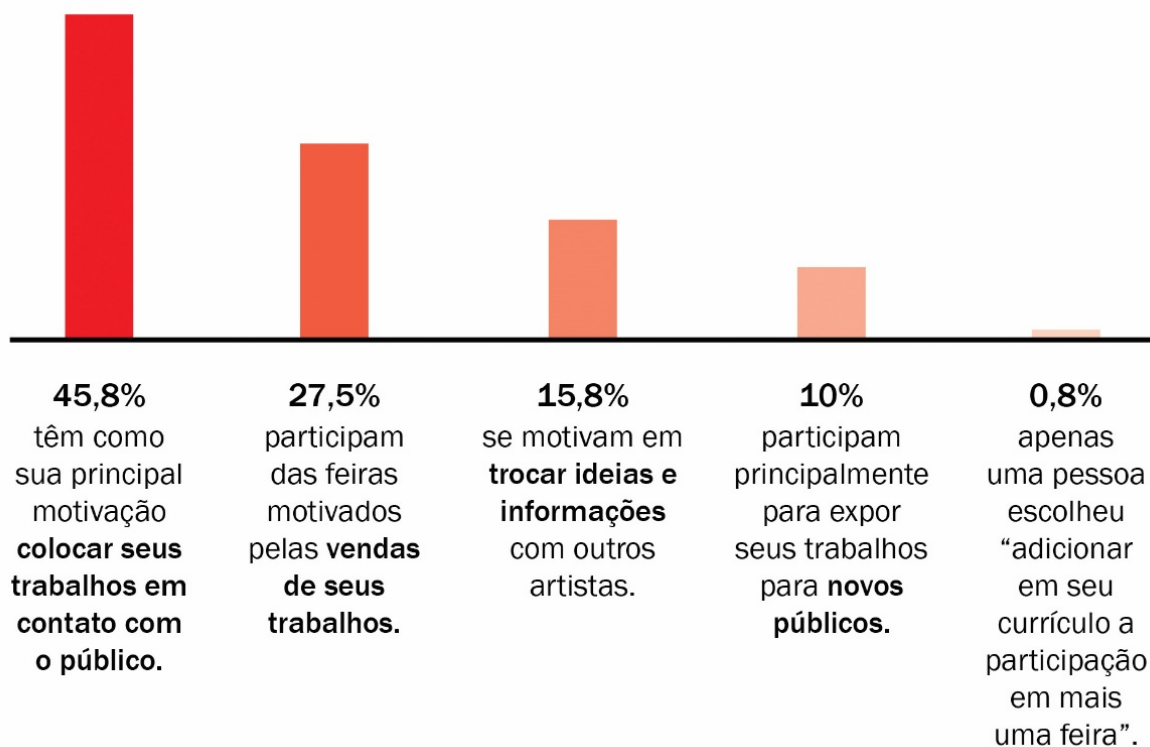
A gente acha muito legal a feira como espaço de encontro e como espaço de comunhão entre autor e leitor. Os editores aprendem muito nas feiras com seus pares. Os leitores também aprendem muito nesse convívio. Que é um ambiente inspirador, embora hoje tenha tantas. Mas, ainda assim, para muita gente ainda é uma surpresa! É a primeira vez que vão e tal. É também o espaço que a editora pequena tem para mostrar o trabalho. Não só vender, mas também mostrar. Para muita gente é importante chegar a mais gente, só mostrar está válido, e a feira é o lugar pra isso. E atividades de formação de público, é aquilo que já comentei, bem importante. Além de organizar, aliás, a gente participa muito, onde tiver, do jeito que a gente pode. Fomos criando o que chamamos de “*rede afetiva de distribuição*”. Por exemplo, em BH, temos um amigo com um pequeno estoque dos nossos livros. Quando tem feira em BH, ele que vai. E tem um autor nosso que está em Natal, foi a mesma coisa. Foi uma rede que foi se formando e nos permite estar em muitas feiras (ARBOLAVE, 2019).

A produtora cultural Ana Paula Francotti realizou uma pesquisa com os expositores da Feira Miolo[s] 2019, que aconteceu nos dias 2 e 3 de novembro, questionando “quais as nossas principais motivações para participar das feiras de publicações independentes.”¹⁰ Dos 180 participantes, ela reservou especificamente os expositores autores, que segundo ela, são considerados como os que se autopublicam, fechando a amostra em 120 entrevistados.

Desse conjunto, 50% dizem ser assíduos, ou seja, participam de muitas feiras e 40% apontam que já participaram de outras feiras, mas que não são assíduos. Apenas 10% dizem se tratar da primeira feira. Posteriormente, ela questiona a todos a motivação específica de estarem ali, o gráfico abaixo indica os resultados do questionário desenvolvido por Francotti (2019) para essa pergunta.

¹⁰ Pesquisa sobre motivações, por Ana Paula Francotti.
<<https://analink.anapaulafrancotti.com/ev/PHKSJ/C7B/754d/JEGxc16bRt6/BMad/>>. Acesso 03 fev. 2020.

Gráfico 06: Respostas únicas dos participantes a respeito da motivação de expor em uma feira de independentes.



Fonte: Elaborado pelo autor, adaptado do gráfico de Francotti, SP, 2020.

Nas conclusões de Francotti, daqueles 120 expositores, 55,8% (45,8% + 10%) participam para colocar os seus trabalhos em contato com as pessoas, seja para um novo público ou para o público habitual. Ou seja, colocam essa questão antes da venda em si. Em segundo lugar nas motivações, com 27,5%, estão aqueles que entendem que a venda é sua principal motivação. Em terceiro lugar, com 15,8%, estaria a troca de ideias com outros artistas.

Compreende-se que apenas um evento específico não seja possível sondar o comportamento de uma cena que envolve todo um país. Mas, levando em conta que se trata da feira mais esperada e concorrida de 2019, situada na cidade que mais movimentava este circuito cultural, pode-se entender que essas respostas são, no mínimo, emblemáticas.

Embora a escolha “trocar ideias com outros artistas” não determine uma falta de profissionalismo do publicador, ao lado das outras duas opções, ela transparece um certo descompromisso com a atividade enquanto profissão. Do mesmo modo, a escolha por “colocar o trabalho em contato com o público” não quer dizer que este publicador renegue a questão das vendas. De certa forma, essas constatações parecem aproximar mais a primeira opção “contato com o público”, da segunda opção “venda de trabalhos”.

Ao comparar a assiduidade dos participantes (50%) com essas motivações (45,8% + 27,5 + 10%), é possível inferir que, nessa feira, pelo menos metade deles estão no evento com uma postura mais séria com relação à atividade, ou no mínimo, com alguma organização editorial mais complexa, que não seja mera diversão.

Desenvolvem-se essas observações para compreender que essas feiras são de fato o local que abriga tal produção de livros experimentais. Os dados apresentados desde o início do tópico sobre a cena de publicações independentes podem sugerir que uma flutuação econômica no sistema macro, por exemplo, uma crise financeira no país, ou simplesmente uma crise no sistema livreiro dos grandes conglomerados, pode vir a estimular a autopublicação independente e demais iniciativas autorais, à primeira vista. Porém, por outro lado, como tudo está conectado, as dificuldades de se obter renda ou créditos podem, também, afetar drasticamente a realização de eventos, e desencadear uma redução de acesso e de frequência às feiras, comprometendo as práticas profissionais de diversos criadores.

Tem-se a impressão que se está, talvez, em um momento de transição. Participantes que estavam “à passeio” pelos eventos, deixam de ir e dão lugar aos agentes mais articulados e organizados. Na melhor das hipóteses, começam a se articular também. Se for este o caso, o grau de profissionalismo ao que se pode chegar, em contraste com a crise econômica que se anuncia, exige inovações para além das feiras, das lojas físicas e virtuais, demandando práticas mais críticas e reflexivas semelhantes às descritas nas características do design contemporâneo, valendo-se de coletividade, empatia e preocupações sociais.

3. RESULTADOS DA PESQUISA

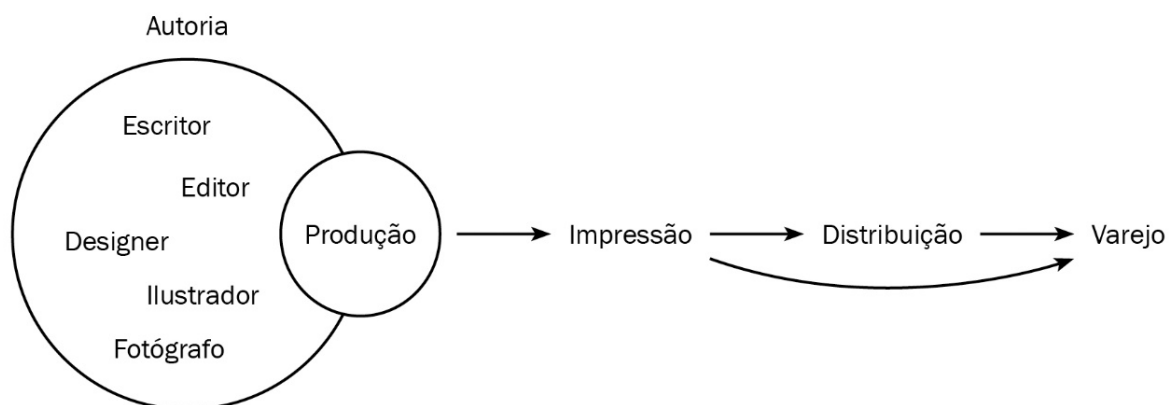
Nos capítulos de desenvolvimento desta pesquisa, apresentou-se algumas considerações a respeito da constituição e definição de um livro, sua configuração enquanto objeto, assim como quais costumam ser os profissionais envolvidos nas etapas de sua confecção e comercialização.

Ao inserir essas condições dentro das especificidades das práticas chamadas independentes, notou-se que tais livros e seu entorno passaram a emanar certas características conceituais pertinentes ao design contemporâneo. Tais tópicos, também foram desenvolvidos no decorrer desta dissertação, reafirmando o design como um importante elemento de elaboração e reflexão sobre as experimentações em livros independentes hoje.

Quando se alinham os saberes distribuídos no processo de criação tradicional de livros, demonstrado na relação estabelecida por Haslam (2010) no gráfico 02, elucidou-se que da diagramação em diante, passando pela impressão e distribuição, até chegar à venda, os processos são basicamente iguais, mesmo que a iniciativa parta de diferentes agentes. Tal estrutura, como visto, parece respeitar um sistema estabelecido e funcional na área editorial.

Contudo, a partir das informações levantadas no decorrer desta investigação, pode-se averiguar que na atuação dentro do circuito de publicações independentes a ponta inicial da cadeia de produção passa a apresentar um novo comportamento e uma conjunção de saberes. O que permite uma expansão do esquema anterior, como se sugere abaixo.

Gráfico 07: Um possível modelo de desenvolvimento de livro.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Nessa perspectiva, considera-se a concentração de profissionais na iniciativa, advindos de distintas formações e conhecimentos, ou ainda, uma confluência de saberes organizados na ação de uma mesma pessoa, em alguns casos. Algo conectado com a ideia de design difuso, como já explicado, mas nesse caso, melhor entendido como design colaborativo. Nesse esquema, colocou-se “impressão” fora do círculo, por seu forte teor tecnológico, mas, em alguns dos estudos de casos apresentados nesta dissertação, essa etapa poderia estar ainda mais próxima da autoria, ou ainda, dentro do círculo da autoria na figura de um “impressor”. Justamente, porque nos processos artesanais é recorrente que os editores façam suas próprias impressões e esses processos inferem nos resultados. Essa percepção, representada em gráfico, evidencia a autoria coletiva e as possibilidades transdisciplinares.

Outra característica observada nessa forma de visualizar a linha de produção do livro independente é o desvio realizado no ponto ao qual se refere à distribuição. Quanto mais aspectos formais e convencionais a obra assumir, mais provável será que ela dependa, em algum momento, de livrarias e, conseqüentemente, de distribuição para escoar seu estoque. Porém, as tiragens modestas praticadas pelos livros experimentais, além de não terem número suficiente para justificarem uma distribuição em larga escala, optam e se definem por uma conexão direta com o varejo em feiras de publicações independentes. Sendo essa, aliás, uma das melhores qualidades desse segmento, como mencionado pelos entrevistados.

3.1. Método e Processo Adotados

Após todos os aportes teóricos necessários à compressão e fundamentação desta dissertação, encaminha-se para a apresentação dos designers de livros escolhidos dentro do recorte estabelecido. Vale lembrar que tais indivíduos, editoras ou coletivos foram selecionados após grande pesquisa de campo, visitas a feiras e aquisição de publicações, constatando suas participações ativas nesses eventos. O parâmetro de escolha da amostra, dentre tantas obras, é baseado no potencial de análises que esses escolhidos permitem de acordo com as teorias levantadas até aqui, ao mesmo tempo em que respeitam uma distribuição geográfica nacional. Dos dez indivíduos/editoras/coletivos selecionados, alguns iniciaram suas atividades bem antes do recorte proposto, como o Coletivo Charivari cuja primeira obra data de 2005. Eles continuam em atividade até o presente, produzindo material expressivo para esta pesquisa e por isso estão nas entrevistas. Porém, as cinco obras selecionadas para análise formal estão contidas no espaço temporal de 2013 a 2019. Ou seja, mesmo que o movimento tenha se embrionado antes disso, considera-se mais significativo

para a análise produtos feitos a partir do surgimento da Feira Plana (2013), como catalisador de diferentes motivações e inteligível influência do design gráfico.

Assim, acredita-se poder projetar uma espécie de panorama visível e prático de tipos de criadores de livros independentes, determinados pela observação de seus próprios produtos e suas próprias atitudes, com o viés científico das teorias em design.

3.1.1 Sobre as análises

Após a conclusão das entrevistas, foram reunidas e observadas várias obras de cada publicador com a intenção de conferir suas interações com os conceitos construídos no decorrer da pesquisa, assim como identificar elementos e práticas que se tornaram conhecidas após as conversas diretas com os agentes.

O critério para a escolha de quais obras analisar de acordo com os fundamentos do design não poderia ser aleatório, assim, para encontrar um método de seleção, optou-se por organizar os dez entrevistados em uma estrutura que sugerisse seu posicionamento dentro do circuito, para então, a partir dessa ferramenta, selecionar um grupo de 5 obras para fazer os aprofundamentos.

Quadro 04: Relação de selecionados para entrevista.

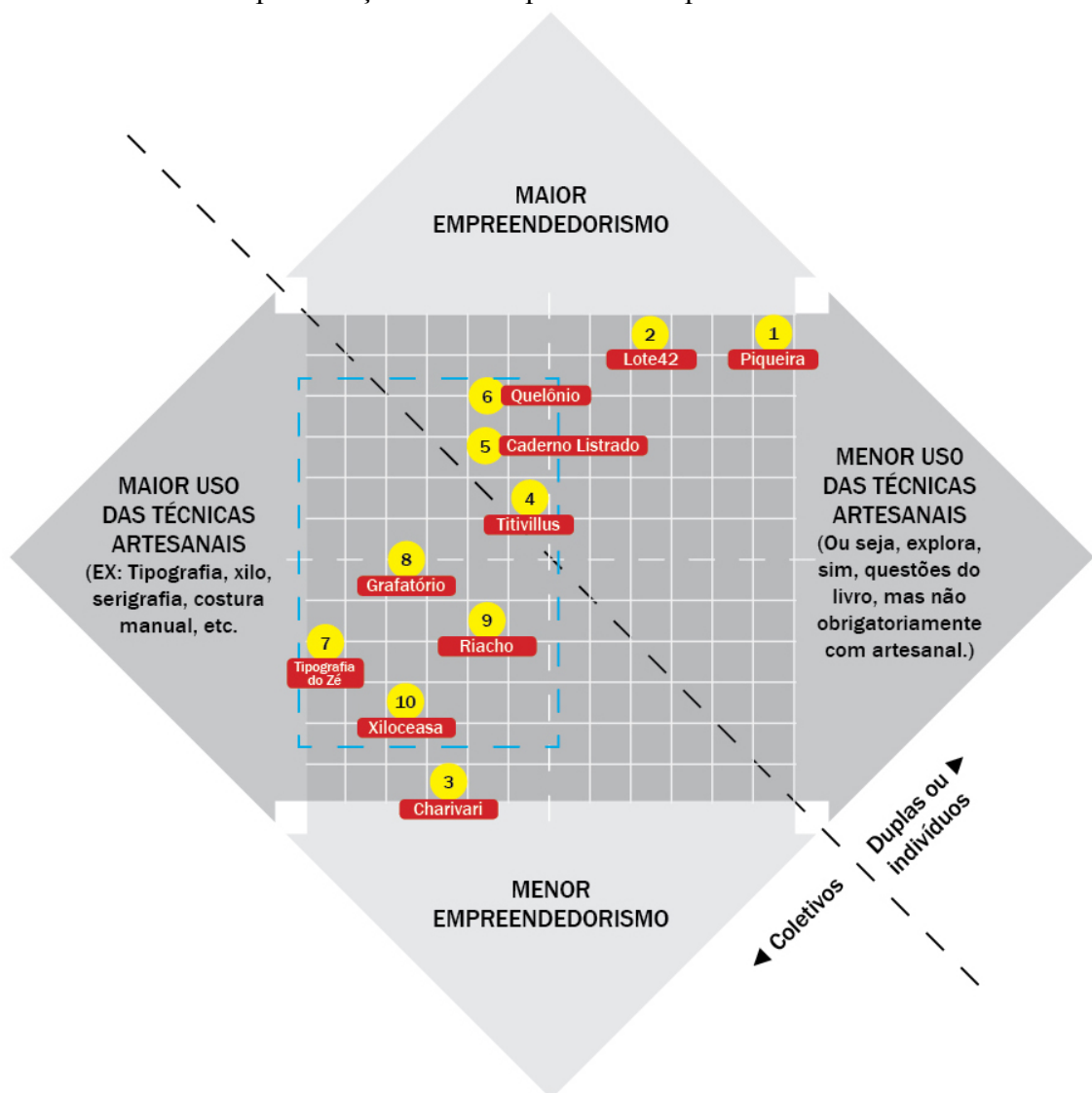
	Nome	Local
1	Gustavo Piqueira	São Paulo – SP
2	Cecilia Arbolave / Lote 42	São Paulo – SP
3	Daniel Bueno / Coletivo Charivari	São Paulo – SP
4	Rodrigo Acioli / Titivillus Editora	Recife – PE
5	Daniel Barbosa / Caderno Listrado	Curitiba – PR
6	Silvia Nastari e Bruno Zeni / Editora Quelônio	São Paulo – SP
7	Flávio Vignoli / Tipografia do Zé	Belo Horizonte - MG
8	Grafatório Edições	Londrina – PR
9	Dani Eizirik / Riacho	Porto Alegre – RS
10	Fabrcio Lopez / Coletivo Xiloceasa	São Paulo – SP

Fonte: Elaborado pelo autor.

O gráfico 1, elaborado por José de Souza Muniz Jr., (2016) é interessante, pois estabelece eixos de relações entre produtos editoriais e projetos expressivos, para tentar encontrar um espectro de posicionamento dos diferentes tipos de feirantes independentes. Considerando, claro, que muitas obras e pessoas mesclam elementos e os cruzamentos apresentados ainda não esgotam os conjuntos de relações que se poderiam fazer com as práticas da publicação independente.

Aquela construção se tornou um ponto de partida na reflexão sobre onde e como recortar o objeto de estudo desta investigação. Contudo, não se mostrou necessário, tampouco correto, utilizar o mesmo esquema já elaborado. Optou-se por desenvolver um novo esquema, inspirado no mencionado, que se dedicasse aqui a ser um instrumento de seleção. Esta elaboração não pretende de forma alguma alterar a reflexão trazida pela anterior, nem mesmo se propõem a estabelecer definições rígidas sobre tais agentes e suas obras. Declara-se como uma ideia em desenvolvimento que só foi possível alcançar graças ao aporte teórico estudado.

Gráfico 08: Representação de como poderiam se posicionar os entrevistados.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Como se pode ver no gráfico acima, utiliza-se a nomenclatura “empreendedorismo”, já utilizada. Mesmo que se tenha grupos bastante despojados, cujas práticas revelam atitudes

muito semelhantes àquela descrita por Muniz Jr. (2016) no gráfico 1, como “faça-você-mesmo/punk/anarquismo/zine”, localizado em uma das extremidades do “eixo das estéticas”, nesse esquema apresentado, preferiu-se aplicar ao eixo os nomes “maior” ou “menor empreendedorismo”. Optou-se, por isso, pela simplificação e redução de julgamento, considerando que todos os entrevistados tem, de alguma forma, algum grau empreendedor. Ou seja, o gráfico não pretende intuir “menor empreendedorismo” como a ausência de profissionalismo ou nenhuma intenção de venda, por exemplo.

Do mesmo modo, no outro eixo, o horizontal, escolheu-se a dualidade mais trabalhada neste texto, que seria o quanto determinado grupo utiliza, dedica-se ou se define pelo uso de técnicas artesanais, consideradas do passado, residuais. Como esse foi um elemento muito presente nas entrevistas, revelou-se como uma condicionante interessante a ser experimentada no esquema, mesmo que seja uma característica orgânica, relativa e cheia de pormenores.

Ao distribuir a amostra no gráfico, foi possível tornar as análises mais específicas, ao mesmo tempo que respeita um panorama diverso de agentes e atividades anteriormente organizados. O gráfico possibilitou também entender melhor o que se está trabalhando durante toda a investigação. Por fim, vale lembrar, que todos os dez selecionados para entrevistas se identificam como independentes, com diferentes graus de empreendedorismo e, todos esses autores, exploram o livro em seu potencial expressivo, uns valorizando mais a qualidade tátil e técnicas de impressão que outros.

Dos criadores inseridos no quadro azul tracejado, portanto, analisou-se os livros da Editora Quelônio (n.6), Tipografia do Zé (n.7), Grafatório Edições (n.8) e Riacho (n.9) e Coletivo Xiloeasa (n.10).

3.1.2 Diretrizes para as análises

Importante reforçar que os livros e os ambientes promovidos, sendo fomentados por designers ou não, são trabalhos que contêm o pensamento do design. Justamente por serem constituídos por fortes cargas simbólicas e subjetivas ao mesmo tempo em que são construídos por estruturas lógicas e objetivas. Seja qual desses for o aspecto a se observar no objeto, ambos são passíveis de análises e a teoria em design já dispõem de amplo repertório com diretrizes e abordagens.

Neste estudo o Design é entendido como uma linguagem, portanto, é possível compreender seu sistema e o sistema dos objetos. Com os instrumentos científicos se pode falar pelos objetos artificiais, descrever como nasceram, que tecnologia se valem em sua

produção, qual contexto cultural procedem, o que é preciso para entender seu usuário e seu estilo de vida e grupo social ao qual pertencem ou evocam. Essas propriedades atribuídas às coisas as elevam a objetos poéticos, ou seja, portadoras de discurso. Isso não compete apenas ao livro mas também a uma série de objetos de consumo, como roupas, comidas e celulares., por exemplo.

As referências que investigam o design contemporâneo apontam para condutas que não são exclusivas deste tempo, mas suas ocorrências frequentes e em conjunto as tornam elementos fundamentais de entendimento dos objetos produzidos na contemporaneidade. São obras e ações que discutem a transdisciplinaridade e o hibridismo em diferentes graus, confluindo ainda com aspectos da memória, do afeto e outras poéticas do sensível.

Aprofundar-se no entendimento desses elementos ao estudar o livro impresso independente, experimental e contemporâneo é essencial, como demonstrado nesta dissertação, inclusive por conta do uso de tais nomenclaturas. Ao mesmo tempo que, estando tais objetos diluídos nos usos e costumes da vida em sociedade, não se pode desconsiderar reflexões filosóficas e sociológicas que desenvolvem pontos críticos a respeito dos modos de ser e de se identificar dos agentes, assim como do fazer e do saber fazer tais objetos, em curso dentro da cena atual.

Portanto, o método de análise das obras experimentais coletadas no circuito de feiras independentes contemporâneas busca associar essas considerações. Para isso, assimilam-se os fundamentos de autores imprescindíveis à área como Burdek (2010); Lobach (2001) e Dondis (2015), no que diz respeito às funções e linguagens dos objetos de design, estruturadas em um percurso para leitura e análise dos produtos em design gráfico, que vem sendo desenvolvido por Braida(2012) e Braida e Nojima (2014, 2015). O quadro abaixo facilita a compreensão de toda a estrutura de análise proposta pelos autores.

Quadro 05: Quadro de correlações entre as teorias do design.

	I	II	III
Tríade dos elementos do design	Forma	Significado	Função
Dimensões semióticas da linguagem do design	Sintática	Semântica	Pragmática
Funções dos produtos	Estética	Simbólica	Prática

Fonte: Elaborado pelo autor, baseado em Braida e Nojima (2015).

Dessa maneira, cada publicação selecionada neste trabalho será descrita de acordo com a diretriz de cada uma das colunas. Portanto, a dissertação busca, também, conectar o estudo a uma rede de pesquisa em desenvolvimento que entende o design contemporâneo como linguagem. Portanto, de maneira sucinta em prol da compreensão, elucida-se que:

- (I)** Nas características estético-formais, descreve-se a organização física e estrutural do produto, o que se vê e suas relações, sem entrar no uso. Por exemplo, formato, material, tecnologia e diagramação, entre outros.
- (II)** Nas características simbólico-semânticas, descreve-se o que o produto pode significar, considerando inclusive quais relações ele estabelece com outros elementos externos.
- (III)** Nas características prático-funcionais, descreve-se a função prática daquele produto, e finalmente, sua usabilidade.

Ao mesmo tempo, serão decupadas as configurações de cada objeto no sentido de levantar os aspectos referentes à contemporaneidade já explicados, mesmo que todos esses aspectos muitas vezes se encontrem em comunhão dentro da constituição e usos de tais objetos. Assim, estabelece-se que, além da tríade acima, serão analisadas as características ou comportamentos com a seguinte conotação:

- [A]** Transdisciplinaridade: evidenciando as relações entre campos de conhecimentos;
- [B]** Hibridismo: considerando diferentes aspectos de complementariedades possíveis;
- [C]** Memória e suas relações na construção de poéticas do sensível presente no discurso;
- [D]** Autoria ou coautoria presente nas camadas de vozes no discurso, assim como a valorização do leitor interator;
- [E]** Capitalismo artista: considerando questões conectadas à cultura de consumo estético, muitas vezes não sentida pelos agentes enquanto atuam no meio.
- [F]** Responsabilidade social: valorizando ações diretas ou indiretas, como atividades desenvolvidas em prol da capacitação de novos agentes, formação de público leitor e democratização do acesso, bem como a preocupação com conteúdos sociais urgentes.

Por fim, com esses critérios desenvolveu-se no ambiente de pesquisa, e em conjunto com a professora orientadora, o quadro de análise abaixo. As informações anotadas que dizem respeito ao capitalismo artista **[E]** e a responsabilidade social **[F]** serão desenvolvidas no momento de síntese das entrevistas e não nos quadros. Tais itens correspondem mais às práticas do publicador que uma característica física da publicação e, dessa forma, esses dados são apresentados com maior clareza no corpo do texto.

Quadro 06: Exemplo do quadro de análise.

Livro	Nome, Editora, Ano			
	Características Estético-formais			
(I)	Sistema produtivo	Materiais empregados	Informações técnicas	Estética
	Características simbólico-semânticas			
(II)				
	Características prático-funcionais			
(III)				
	Questões transdisciplinares			
[A]				
	Questões de hibridismo			
[B]				
	Questões da memória			
[C]				
	Questões da autoria			
[D]				

Fonte: Elaborado pelos autores.

Nesse quadro, é possível observar, portanto, a distribuição das teorias do design aplicadas aos objetos, expressas pelos conjuntos de linhas (I), (II) e (III). Dentro do conjunto referente às características estético-formais, os objetos ainda demandam subdivisões, às quais foram atribuídas os nomes “sistema produtivo”, que se refere a questões tecnológicas mais ligadas aos sistemas de impressão e montagem; “materiais empregados”, associado ao papel ou outro material, bem como o uso de cintas, luvas ou sobrecapas; “informações técnicas”, aqui indicando dados como páginas, dimensões, tiragens e, por fim, “estética”, dedicado a informações formais sobre a diagramação, tipografia, cores, entre outros.

Na parte de baixo, registram-se as questões contemporâneas pertinentes ao objeto analisado. É natural que nem todos os objetos apresentem todos os itens do quadro, assim como alguns dos elementos encontrados nos livros podem transitar entre uma questão e outra. Como dito, optou-se por tratar as práticas referentes à cultura de consumo e responsabilidade social no corpo do texto para melhor descrição e compreensão.

3.2 Sínteses de cinco entrevistas realizadas sem análise de livro

Quadro 7: Dados básicos de Gustavo Piqueira.

Nome	Como se considera	Local de atuação	Ano do 1º livro
Gustavo Piqueira	Autor	São Paulo SP	2004
Formação	Atuação profissional		
Arquiteto	Designer e escritor		

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 18: Exemplos de livros de Gustavo Piqueira.



Fonte: Acervo do autor (2020).

Gustavo Piqueira é um designer com trabalho consolidado à frente de seu escritório Casa Rex, mas nunca deixou de lado as experimentações editoriais, organizando equipe e espaço para viabilização de projetos. Tais experimentos, embora utilizem técnicas artesanais em vários momentos, não são prioridades. Seus projetos estão mais preocupados com a questão da narrativa verbal e visual, mesmo que para isso seja preciso utilizar apenas impressão offset. Piqueira dá atenção aos elementos táteis, dispersos e alheios às regras, mas que dialogam com o texto verbal, influenciando a leitura de uma história ou mesmo construindo um novo enredo. Seu trabalho evidencia o debate sobre o designer autor/produtor.

Em trabalho anterior Zugliani e Moura (2019), analisaram a obra Oito Viagens ao Brasil, no qual concluíram que o designer Gustavo Piqueira se apropria do texto até na sua criação e manipulação do seu conteúdo e não apenas na sua diagramação. Ele conta algo ao público além do texto, associando todos os elementos estruturais. No caso do livro Oito Viagens, mescla a memória do conteúdo histórico das incursões europeias no Brasil, com a memória afetiva dos personagens e, conseqüentemente, a do leitor, gerando uma interação inesperada. Por fim, a maneira como o leitor compreende, envolve-se e aprende o conteúdo

daquela obra se compara à forma com a qual a informação é oferecida na contemporaneidade, fragmentada, com fontes questionáveis e repleta de digressões.

A entrevista aconteceu em meio às aulas que ele ofereceu no SESC, justamente sobre seu processo criativo. A conversa foi bastante elucidativa, não apenas para entender como ele atua nos projetos de seus livros, mas principalmente na forma como ele vê o cenário contemporâneo, incluindo os produtos e os produtores, os locais nos quais circulam, assim como a relatividade das motivações. Alguns desses apontamentos foram úteis para dialogar com as fundamentações a respeito do capitalismo artista e importantíssimo para o desenvolvimento desta dissertação. Todos os livros de Piqueira teriam algo a acrescentar nas análises pelo viés das características contemporâneas. Seu trabalho, sozinho, já seria digno de uma dissertação por conta da velocidade de produção e ininterrupta inventividade e singularidade a cada obra publicada.

Quadro 8: Dados básicos da Editora Lote42.

Nome	Como se considera	Local de atuação	Ano do 1º livro
Lote42	Editora	São Paulo SP	2013
Membros	Formação	Atuação	
Cecilia Arbolave	Jornalismo	Editora e produtora gráfica	Organizadores de eventos e vendedores
João Varella	Jornalismo	Editor e escritor	

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 19: Exemplos de livros da lote42.



Fonte: Acervo do autor (2020).

A entrevista concedida por Cecilia Arbolave aconteceu na Sala Tatuí, apresentada anteriormente na figura 07. Como referido, um espaço criado com a intenção não apenas de ser o local de trabalho da editora, mas também oferecer cursos que cercam o tema do livro independente. Cecília é argentina e na conversa conta sua história, como conheceu João Varella, seu companheiro e sócio, e como funciona toda a dinâmica de não apenas editar livros, mas de promover eventos extremamente relevantes ao circuito, fomentando vendas, capacitação e novos públicos.

Não se pode negar que seu projeto hasteia a bandeira da independência, mesmo que a capacidade de impressão e distribuição de seus livros seja cada vez maior. O que parece garantir isso é justamente a trajetória do casal e as relações que estabelecem no mercado independente. Talvez, o mundo editorial não saiba ainda definir se são uma editora pequena, média, ou caminhando para ser grande, pois é raro na história das edições brasileiras um fenômeno semelhante. Exatamente por esse sucesso e qualidade profissional ser algo novo, de certa forma, tanto eles como as pessoas em geral não sabem ainda como os definir nesse cenário, o que parece permitir ao casal uma certa liberdade para constantes inovações.

Embora muitos de seus livros explorem a materialidade, principalmente os que Gustavo Piqueira está envolvido no projeto gráfico, o uso de técnicas artesanais não é uma prioridade. Mesmo assim, uma das principais características da editora é sair do lugar comum, explorar formatos e criar situações que promovam o livro e a leitura. Como foi o caso da obra *Novos Mafuás*, uma reunião de e sobre Lima Barreto, desenvolvido durante uma residência artística de uma semana, na Flip de 2017. Uniram-se a Piqueira, um ilustrador, um escritor e uma artista plástica que, naquela semana, leram, refletiram, planejaram e produziram em poucos dias algumas tiragens da obra, impressa parte em offset, parte em digital, apresentando certas intervenções manuais e encadernada feita à mão.

Quadro 9: Dados básicos do Coletivo Charivari.

Nome	Como se considera	Local de atuação	Ano do 1º livro
Charivari	Coletivo	São Paulo SP	2005
Membros atuais	Formação	Membros atuais	Formação
Carol Grespan	Arquitetura	Madá Elek	Design
Daniel Bueno	Arquitetura	Marcelo Salum	Arquitetura
Fabio Zimbres	Artes	Marília Scharlach	Cinema
Fernando de Almeida	Arquitetura	Silvia Amstalden	Arquitetura
Luana Geiger	Arquitetura		

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 20: Exemplo de livro do Coletivo Charivari.



Fonte: Acervo do autor (2020).

O Coletivo Charivari já teve algumas mudanças de formação, mas sempre foi composto por profissionais de diversas áreas, entre elas, design, arte, ilustração, cinema e literatura. Mas, o mais interessante é que tudo surgiu no curso de arquitetura, da FAU-USP. A entrevista foi realizada com apenas um dos membros do grupo original, Daniel Bueno.

Desde 2005, criam, experimentam, produzem, ministram oficinas e, acompanhando o crescimento das feiras, vendem nos eventos suas publicações que priorizam técnicas manuais para impressão, como serigrafia, xilo, estêncil e diversos tipos de encadernação. Sem se preocuparem com periodicidade, o grupo se reúne de acordo com seus próprios interesses e experimentam alguma temática, ou mesmo algum exercício criativo estético, para o desenvolvimento de uma nova publicação. Sempre utilizando o nome Charivari, como fosse o título de uma revista seriada, hoje eles já estão na edição de número 13.

O texto, assim como toda a experimentação envolvida, nem sempre é um destaque das publicações, entrando quando é pertinente. Aparentemente, a predominância é de aventuras gráficas individuais que geram novas poéticas no cruzamento dos trabalhos de cada membro. Eles não se veem como precursores de um movimento de publicações, mas valorizam sua presença em praticamente todos os grandes eventos desde 2005.

A palavra “Charivari”, com origem no circo, é o momento em que todos os artistas se apresentam mostrando o que fazem de melhor. Não à toa, esse nome foi título de diversos periódicos de humor e arte, entre eles, o jornal “Le Charivari”, de Paris que, em 1874, acabou por batizar acidentalmente o movimento impressionista.

Além da postura totalmente experimental declarada, demandando ao mesmo tempo uma certa flexibilidade no compromisso comercial das obras produzidas, a entrevista concedida por Daniel Bueno permitiu verificar que a prática coletiva, ao potencializar o conteúdo, parece instigar o grupo a outras ações. Na ocasião dos lançamentos, ou participações em eventos, essa condição de grupo permite ao Charivari organizar exposições e também oferecer oficinas práticas nas quais o público pode experimentar de fato a linguagem. Interações que vão ao encontro da questão social do design, como comentamos anteriormente.

Quadro 10: Dados básicos da Editora Titivillus.

Nome	Como se considera	Local de atuação	Ano do 1º livro
Titivillus	Editora	Recife SP	2017
Membros	Formação	Atuação	
Rodrigo Acioli	História	Editor, escritor, produtor gráfico e pesquisador.	

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 21: Exemplos de livros da Titivillus Editora.



Fonte: Fotos fornecidas por Rodrigo Acioli (2020).

Durante a Idade Média, Titivillus era o nome de um demônio que se acreditava ser o responsável por inserir erros no trabalho dos escribas copistas. Portanto, era a desculpa dada pelos erros de transcrição que poderiam ocorrer nos manuscritos e que se replicavam de uma cópia para outra. Com esse nome o historiador recifense Rodrigo Acioli batizou sua editora.

O grande interesse de Rodrigo pela leitura o direcionou, também, à produção gráfica. Ao adquirir equipamentos de serigrafia e os conhecimentos de encadernação, passou a produzir livros com suas próprias mãos. Além de desenvolver uma linha editorial própria com forte teor histórico e calcado na valorização de minorias sociais, Acioli também presta serviços editoriais a outros autores que querem ter seus textos publicados. E ainda assim,

mesmo quando é um prestador de serviços, as obras que chegam até ele seguem acompanhando as inclinações conceituais e políticas da editora.

Rodrigo prioriza a encadernação manual em todas as suas obras, proporcionando acabamentos primorosos, seja com a costura à mostra e resguardado com uma camada de cola na medida ideal, até capas duras, com lombadas tradicionais e tecido serigrafado revestindo o cartão. As impressões de miolo variam entre offset, digital, tipografia e serigrafia.

Com sua entrevista foi possível comparar algumas informações concedidas por Daniel Barbosa, da Caderno Listrado. Os dois trabalharam juntos em alguns projetos, deslocando-se entre Recife e Curitiba, evidenciando a forte produção e intelectualidade que se desenvolve, tranquilamente, fora dos holofotes paulistanos. Do mesmo modo, Rodrigo relata que organiza e colabora com diversos eventos que estão em crescimento naquela região demonstrando, talvez, o surgimento de um cenário próprio como alternativa aos caros e cansativos deslocamentos ao eixo Rio-São Paulo. Apesar da Titivillus ser recente, Rodrigo Acioli fez parte do coletivo Livrinho de Papel Finíssimo, um grupo pernambucano já conhecido há muitos anos no meio por sua paixão e experimentação pelos fanzines, especificamente.

Quadro 11: Dados básicos do ateliê Caderno Listrado.

Nome	Como se considera	Local de atuação	Ano do 1º livro
Caderno Listrado	ateliê	Curitiba PR / São Paulo SP	2006
Membros	Formação	Atuação	
Daniel Barbosa	Letras	artesão, impressor, encadernador, produtor gráfico	

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 22: Exemplos de livros da editora Caderno Listrado.



Fonte: Acervo do autor (2020).

Uma das motivações para entrevistar Daniel Barbosa foi acompanhar, durante alguns anos caminhando pelo meio das publicações independentes, a atuação desse profissional em várias circunstâncias, com vários grupos e editoras diferentes, sempre promovendo alguma atividade relacionada à impressão e aos livros.

Com a razão social Caderno Lustrado Encadernação Contemporânea Ltda., Daniel Barbosa, o condutor da empresa-ateliê que fica em sua própria casa, presta serviços de impressão, encadernação, acabamentos e produção gráfica para diversos outros editoras e criadores do meio. Com isso, a atuação do artesão, como costuma se chamar, gera, também, ambientes coletivos de produção, mesmo que em alguns momentos ele passe horas sozinho “puxando o rodo” de serigrafia em seu espaço.

Um dos livros citados no desenvolvimento desta dissertação, o Futuro Prístino, foi feito a muitas mãos, entre elas as de Daniel Barbosa e de Rodrigo Acioli, da Titivillus Editora, de Pernambuco. Ou seja, Barbosa organiza sua atividade flutuando justamente no aspecto artesanal que permeia todo o cenário independente. Suas especialidades são a encadernação manual e a serigrafia, seja para a impressão de miolos, capas, ou cartazes. Também produziu alguns em xilogravura.

Sua contribuição em entrevista foi fundamental para entender o que se passa fora de São Paulo, por conta de sua experiência viajando pelo Brasil, principalmente o nordeste, oferecendo oficinas de encadernação para jovens e crianças. No seu discurso há apontamentos pertinentes a respeito da ação de publicar de forma independente como uma postura de “contracultura”.

3.3 Síntese de entrevista e Análise do livro “O Livro dos Jardins”

Quadro 12: Dados básicos da Editora Quelônio.

Nome	Como se considera	Local de atuação	Ano do 1º livro
Quelônio	Editora	São Paulo SP	2013
Membros atuais	Formação	Atuação	
Sílvia Nastari	Letras e Design	Editora, designer, produtora gráfica e pesquisadora.	
Bruno Zeni	Jornalismo e Letras	Editor, escritor e pesquisador.	

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 23: Exemplos de livros da Editora Quelônio.



Fonte: Acervo do autor (2020).

A Editora Quelônio é formada pelo Casal Silvia Nastari e Bruno Zeni. Ela é formada em Letras; ele, Jornalismo. Mesmo que Bruno já trabalhasse com o mercado editorial, como revisor e editor de literatura, foi a entrada de Silvia no mundo do Design que motivou a criação da editora. Silvia cursou a especialização em Design Editorial do SENAC Lapa Scipião e viajou para os EUA estudar produção gráfica na *San Francisco Center for the Book*. Nesse caminho ela se aproximou de pesquisadoras da tipografia como Isabela Aragão e Heloísa Etelvina. Essa confluência de saberes gráficos de Silvia somadas ao conhecimento de literatura brasileira contemporânea de Bruno definiu a linha editorial e toda a proposta visual da editora: trabalhar gêneros como poesia, contos e romances de autores inéditos ou autores contemporâneos em ascensão, utilizando técnicas artesanais de impressão e acabamento.

A seriedade com que conduziram o trabalho desde as primeiras publicações, permitiram-lhes adquirir a gráfica do Brás, da qual eram clientes. Assim, colocaram os equipamentos para dentro da própria editora, cujo local, aliás, era a residência do casal. Eles optaram por sair e deixar a casa apenas como editora. Além de se apropriarem dos equipamentos, a Quelônio também optou por contratar os antigos donos das máquinas como funcionários. Ou seja, além da preocupação técnica e funcional de precisarem de alguém com prática para utilizar as máquinas, a entrevista concedida a esta pesquisa revela um profundo respeito por parte dos editores pelas pessoas detentoras daquele saber tradicional.

O seu interesse nos processos alternativos de impressão e acabamento coincidem com o desenvolvimento das feiras de publicações independentes. À medida em que almejavam inovações em seus experimentos gráficos, surgia uma necessidade de aproveitar os espaços disponíveis para venda de tais tipos de obras. Outro elemento que surgiu na conversa se refere ao público, e de certa forma, ao bom desempenho da editora no mercado. Há uma percepção de que a Quelônio compreende a um misto de clientes em que consumidores de livros experimentais, ao terem contato com suas publicações, adentram ao gênero da poesia que muitas vezes não tinham o hábito de ler. Do mesmo modo, leitores ávidos de poesia se aproximam da editora por conta desse gênero, cuja curadoria de Bruno é bem conceituada, e encontram ali novas soluções gráficas das quais não estavam acostumados, ou não viam há bastante tempo. Cativando-se, dessa forma, os dois públicos.

Figura 24: Oficina Tipográfica da Quelônio Editora.



Fonte: Elaboradas pelo autor (2019).

Figura 25: Capa do livro “O Livro dos Jardins”, de Ana Maria Marques.



Fonte: Acervo do autor (2020).

Figura 26: Detalhe e página dupla do livro “O Livro dos Jardins”.



Fonte: Acervo do autor (2020).

Figura 27: Detalhe do marcador impresso em papel semente, para ser plantado.



Fonte: Acervo do autor (2020).

Quadro 13: Análise do livro “O livro dos Jardins”, Editora Quelônio.

Livro	“O Livro dos Jardins”, Ana Martins Marques, Editora Quelônio, 2019.			
Características Estético-formais				
(I)	Sistema produtivo	Materiais empregados	Informações técnicas	Estética
	Impressão do miolo em Linotipo	Papel do miolo Rives Natural White e Colorplus Santiago	48 páginas 20cm x 11,5cm (fechado)	Mancha gráfica simples, alinhado à esquerda.
	Impressão da capa composta por tipos móveis de metal em prelo manual	Papel de capa Gerais Bambu Verde, artesanal. Marcador de papel semente	Tiragem 1a impressão: 400; 2a impressão: 400; 3a impressão: 800.	Tipografia de miolo serifada. Capitulares do título composto com clichê florido. Nomes não especificados no colofão.
	Encadernação manual, três furos.	Costura com linha de algodão vermelho, com extensão para envolver e fechar a publicação.	Lombada canoa	Texto todo impresso em verde, números de abertura e detalhes em vermelho.
Características simbólico-semânticas				
(II)	Esse aspecto de caderneta proporcionada pelas características mencionadas ampliam a questão do afeto e dialogam com a leveza dos textos de Ana Martins Marques. Os suaves relevos da tipografia e textura rugosa do papel também colaboram nesse sentido de material não necessariamente antigo, mas de “coisa guardada de mãe/avó/família”.		A parte interna da capa, feita com o papel artesanal da Moinho Brasil, apresenta pedaços de vegetais ainda presos às fibras. Esse elemento se relaciona com o título “O Livro dos Jardins” e a toda poesia, nele contido, trata justamente de plantas, flores e outros elementos da natureza. Como se o livro fosse um pedaço de uma planta removida da terra para ser replantada em outro local.	
Características prático-funcionais				
(III)	A lombada canoa, costurada com fio vermelho longo, que permite laçar a obra dá uma configuração de caderneta ao objeto.		O papel artesanal produzido pela empresa Moinho Brasil traz uma textura agradável que reforça o caráter de caderneta e conectando ao simbólico citado acima.	
Questões transdisciplinares				
[A]	-			
Questões de hibridismo				
[B]	Quando lança mão de características simbólicas que remetem à natureza e apresenta estrategicamente um marcador de páginas com semente de camomila, pode-se deduzir que há uma fusão entre elementos da biologia e a prática editorial, literária, artística, tecendo uma fina relação de hibridismo estético.			
Questões da memória				
[C]	Os elementos sensíveis, da caderneta e da folhagem pode conduzir o leitor à recordações. É claro que se lida com jardins também na vida adulta, porém, o jardim, o quintal, a terra e as plantas são lugares recorrentes no imaginário popular quando se busca lembranças da infância, interior ou casa de familiares, por exemplo.			
Questões da autoria				
[D]	A autoria do texto de Ana Martins Marques é indiscutível, porém a obra deixa muito claro como pode atuar o designer de maneira precisa na construção do discurso. Sílvia Nastari não desenvolveu elementos que pudessem trazer a ela os holofotes. Ao contrário, fez um projeto que mesmo não sendo invisível, engrandece a poesia de Ana e potencializa o uso do leitor interator, que provavelmente recorre à memória e ao afeto durante sua leitura na construção do seu entendimento da obra.			

Fonte: Elaborado pelo autor.

Todas as escolhas projetuais da obra “O Livro dos Jardins” conduzem aos elementos técnicos artesanais e simbólicos trazidos da relação com a natureza para expressar delicadeza e feminilidade. Esses aspectos podem ser notados na análise em conjunto com a textura do papel, nas opções tipográficas e amarração, além da própria forma do objeto.

Essa obra poderia ir ao encontro às tentações estéticas de um cenário de hiperconsumo. Mas o conceito é meticulosamente amarrado pela designer e gera uma publicação que talvez não discursasse em tão alto nível se fosse produzida com técnicas tradicionais de fabricação. Um olhar ávido por experimentalismos poderia sentir falta de outras intervenções visuais nas páginas que dialogassem com o texto, mas, após a leitura, nota-se a intenção e eficácia de se trabalhar justamente com algo enxuto. Os demais elementos, como cores, texturas e folhas naturais aparecendo entre as fibras do papel de capa já estabelecem conexões suficientes. Ou seja, as escolhas aqui presentes não são meramente estéticas ou fetichistas.

A linha editorial da editora apresenta preocupações que vão além de simplesmente buscar vendas. É claro que se trata de uma empresa com compromissos financeiros, mas há uma responsabilidade ou cuidado nas escolhas, fazendo com que, por exemplo, a grande maioria do catálogo da editora seja composto por autoras mulheres, ou ainda, obras que demonstram alguma inquietação, mesmo que de forma indireta. Em síntese, não há uma linha editorial estabelecida nesse sentido, afinal, as obras foram selecionadas por suas qualidades literárias, mas parece ser um resultado interessante como consequência de uma postura reflexiva como seres humanos e curadores conscientes.

3.4 Síntese de entrevista e Análise do livro “Improvisação Gráfica”

Quadro 14: Dados básicos da Editora Tipografia do Zé.

Nome	Como se considera	Local de atuação	Ano do 1º livro
Tipografia do Zé	Editora	Belo Horizonte MG	2007
Membros atuais	Formação	Atuação	
Flávio Vignoli	Design	Editor, designer, tipógrafo, pesquisador.	

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 28: Exemplos de livros da Tipografia do Zé.



Fonte: Acervo do autor, 2020.

A Tipografia do Zé, sediada em Belo Horizonte, Minas Gerais, é conduzida exclusivamente por Flávio Vignoli que é designer e pesquisador. A história do seu espaço se inicia quando opta por desenvolver seu convite de casamento com impressão tipográfica, por volta de 2006. Nesse processo, conheceu a Tipografia Matias, importante e antiga oficina local. Flávio passou de cliente a amigo e aprendeu muito com o “Seu Matias”.

Com o tempo, foi adquirindo equipamentos e montando sua gráfica particular, de modo que ao final de 2007, já utilizava o nome de Tipografia do Zé. O nome vem da ideia de uma pessoa comum, de um lugar comum, que justamente por isso está em toda parte, no repertório de nomes e identidades de toda uma nação. Flávio Vignoli também conseguiu reunir durante esse período um vasto acervo de obras clássicas da memória gráfica brasileira.

Apesar de produzir experimentos gráficos desde o início, nunca se preocupou em divulgar amplamente suas obras. Essa movimentação, para ele, surge a partir da proliferação das feiras de publicação independente, quando percebeu que, finalmente, havia um lugar para mostrar seus experimentos. Por mais que seus trabalhos sejam de altíssima qualidade nesse segmento e que os venda a preços consideráveis, Flávio não olha as obras, necessariamente, como produtos. Sua motivação é o fazer por meio da tipografia e reunir pessoas ao redor disso, as vendas parecem ser consequência. Mais recentemente, em 2017, vendo surgir uma nova geração de jovens interessados nas artes gráficas saindo das universidades de Design e Artes, Flávio abriu sua oficina para as atividades de um novo coletivo, o 62 Pontos. Esse coletivo utiliza tanto o espaço da Tipografia do Zé quanto a Tipografia Mathias para trabalhos experimentais que envolvem também xilogravura e se dedicam mais à produção de cartazes que de livros. O artista Luiz Matuto, um dos integrantes, já tem uma carreira consolidada nesse sentido e é um frequente colaborador de Flávio, ilustrando obras literárias.

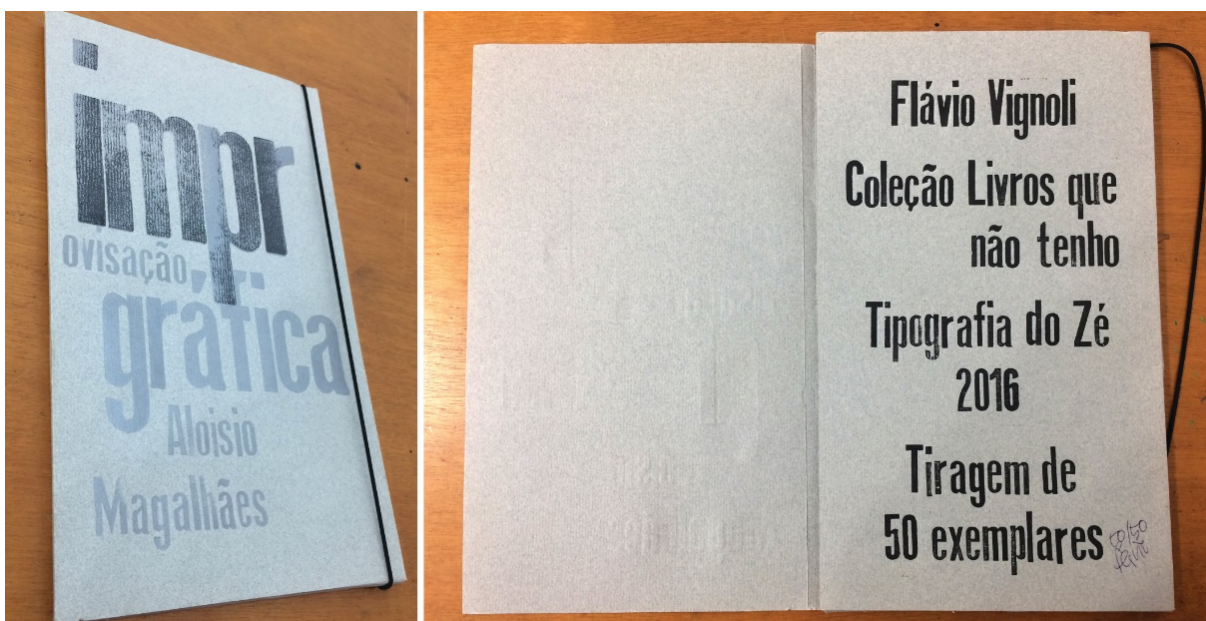
A Tipografia do Zé desenvolve diferentes coleções de publicações, cada uma com um parceiro editor diferente, o que proporcionou uma linha editorial bastante diversificada. No catálogo há coleções que abordam desde poesia contemporânea brasileira a clássicos da literatura em domínio público. Apresenta também obras que compilam trechos de cantigas antigas ou frases conhecidas. Segundo Flávio, todos esses conteúdos são pretextos para o que lhe interessa na verdade, a experimentação gráfica.

Figura 29: Equipamentos da Tipografia do Zé, Belo Horizonte, MG.



Fonte: Elaboradas pelo autor (2019).

Figura 30: “Improvisação Gráfica”, uma releitura da obra original de Aloisio Magalhães.



Fonte: Acervo do autor (2020).

Figura 31: “Improvisação Gráfica”, detalhe.



Fonte: Acervo do autor (2020).

Figura 32: Detalhes do livro “Improvisação Gráfica”.



Fonte: Acervo do autor (2020).

Figura 33: Folhas do livro “Improvisação Gráfica”.



Fonte: Acervo do autor (2020).

Quadro 15: Análise do livro “Improvisação Gráfica”, Tipografia do Zé, 2016.

Livro	“Improvisação gráfica”, Releitura de Flávio Vignoli sobre a obra de Aloisio Magalhães, Tipografia do Zé, 2016.			
Características Estético-formais				
(I)	Sistema produtivo	Materiais empregados	Informações técnicas	Estética
	Composição manual de tipos móveis de metal e madeira, serigrafia e clichês de barbante.	Papel do miolo Colorplus cinza Papel de capa Gaisborough Pewter cinza	10 folhas soltas 29,5cm x 17,5cm (fechado) 0,8cm espessura da pasta	A composição de tipos móveis variados, clichês e blocos sólidos é livre, sem grid estabelecido.
	Folhas soltas. Não há encadernação.	Capa funciona como uma pasta, fechada com um elástico preto.	Tiragem 50 exemplares.	Todas as composições exploram as combinações entre prata, preto e verde.
Características simbólico-semânticas				
(II)	Flavio Vignoli não faz uma releitura literal das experimentações iniciais de Aloisio Magalhães, mais que isso, ele usa o pretexto da releitura para propor suas próprias experimentações poéticas com liberdade, tal qual Aloisio.		A coleção “Livros que eu não tenho” tem justamente essa intenção de, ao reler obras dos grandes editores artesanais brasileiros, manter a chama dessa prática tipográfica artesanal e experimental viva. A entrevista é esclarecedora nesse sentido.	
Características prático-funcionais				
(III)	A ideia de compilados de folhas soltas enquanto publicação, apesar de transgredir algumas das definições formais do que seria um livro, nunca impediu que se publicasse e se autodenominasse livro.		A leitura dos pequenos trechos de texto poético em cada página dialoga esteticamente com as composições tipográficas em maior escala, que acabam figurando como ilustração. O que não impede que tenham narrativa própria.	
Questões transdisciplinares				
[A]	Trata-se de uma correlação um pouco mais limitada de saberes, ainda que muito relevante, como o design - no qual Flavio é formado - e a arte. Além, evidentemente, da literatura expressa pelos pequenos poemas impressos nas pranchas, acompanhando a experimentação gráfica total.			
Questões de hibridismo				
[B]	Uma questão sutil. Vê-se a prática de imprimir folhas soltas mantendo uma lógica narrativa. Em exemplos assim, é possível trabalhar com duas mídias diferentes, o livro e o cartaz.			
Questões da memória				
[C]	Esse é um nítido caso de preservação da memória gráfica. Ao tornar pública sua releitura, mesmo que em pequena tiragem, existe uma valorização e perpetuidade de um saber antigo. Um saber, aliás, que faz parte da construção da história visual brasileira, tendo em vista que se está falando de Aloisio Magalhães.			
Questões da autoria				
[D]	Estabelecendo um caso de metalinguagem em que uma obra experimental fala sobre uma obra experimental, tem-se um ótimo exemplo de coautoria. Quem seria o autor dessa obra? Aloisio, que primeiro teve a ideia? Vignoli que desenvolveu a releitura? O “Seu Matias”, que provavelmente auxiliou ou instruiu Flávio, como se soube pela entrevista? O leitor, que embaralha as páginas ao seu gosto e lê na sequência que desejar? Mais uma vez a colcha de retalhos do discurso se costura.			

Fonte: Elaborado pelo autor.

Em uma observação inicial, esse trabalho seria mais um exemplo de livro que iria ao encontro às tentações estéticas de uma cena de publicações independentes. Porém, como percebido por entrevista, as motivações de Flávio Vignoli são outras e suas práticas partem de antes das grandes feiras se consolidarem. Além disso, nota-se o alto grau de sofisticação do estudo tipográfico proporcionado por sua impressão, afastando suspeitas de modismo.

O livro apresenta um dinamismo na composição visual, variedade de planos e espaços com as sobreposições e justaposições. As cores são harmônicas e o verde vibrante equilibra com grandes áreas de tinta preta. Sua configuração em plaquetas tipográficas sugere diversas direções de leituras e manuseios por parte do usuário. Também torna evidente a pressão das ferramentas, sem receio de revelar as mordidas dos tipos móveis e clichês sobre a folha, gerando texturas e evidenciando o processo.

Toda essa explosão gráfica contrasta com a seriedade da pasta/capa da obra. Durante a entrevista concedida, Flávio explica essa característica de seu trabalho como uma escolha, em que prioriza a experimentação interna, dedicando o externo mais a função primordial de resguardar ou reunir o conteúdo de forma serena, sem interferência. Mas não é uma constante de seu trabalho. Há outros em que explora facas e vasados diferentes. Esse permaneceu assim talvez para ampliar sua referência interna ao livro original de Aloísio Magalhães.

As questões sociais relacionadas ao trabalho de Flávio podem estar evidentes em dois pontos. Por um lado, a prática artesanal com linha editorial extremamente pessoal fala mais de uma postura de mercado assumidamente anticapitalista do que uma falta de profissionalismo.

O editor abriu, no Mercado Novo de Belo Horizonte, a loja Papelaria Mercado Novo, onde organiza para venda seus trabalhos e, também, do Coletivo 62 Pontos. Desse modo, ao chefiar todas as frentes de produção do seu trabalho, tipografia, papelaria, parcerias, serviços editoriais e aulas em universidade, Flávio parece ter controle financeiro para não precisar se exceder nos recursos e práticas nocivas tentadoras de mercado, como forte publicidade ou desgastante frequência em feiras. Essa tranquilidade permite ao editor fazer o que realmente acredita ser importante, explorar e valorizar a memória gráfica. Essa, por sua vez, pode ser entendida como uma outra questão social urgente. Como qualquer outro aspecto da memória na sociedade, sem a sua devida valorização e conhecimento, as perspectivas de futuro ficam inviáveis.

3.5 Síntese de entrevista e Análise do livro “O fim da infância”

Quadro 16: Dados básicos da Grafatório Edições.

Nome	Como se considera	Local de atuação	Ano do 1º livro
Grafatório	Editadora, coletivo, associação	Paraná PR	2012
Membros atuais	Formação	Membros atuais	Formação
Edson Luiz da Silva Vieira	Artes	Carolina F. A. Sanches	Design
Felipe Melhado	Jornalismo	Diogo Blanco	Design
Pablo Henrique Blanco	Design	Thayara C. do Amaral Costa	Artes

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 34: Exemplos de livros da Grafatório Edições.



Fonte: Acervo do autor (2020).

A Grafatório Edições tem sua origem vinculada a projetos de iniciação científica desenvolvidos dentro das universidades UEL e Unopar, em Londrina, Paraná. O grupo, desde o início, também é transdisciplinar envolvendo não apenas artes e design, mas jornalismo e Letras. Por esse motivo, suas atividades sempre exploraram a relação texto e imagem em suportes impressos. Suas primeiras obras eram derivadas de performances desenvolvendo experimentos gráficos ao vivo e não, necessariamente, frutos do planejamento de uma tiragem ou acervo editorial.

O amadurecimento do grupo foi concomitante ao aumento de sua participação em feiras, ao mesmo tempo em que se organizaram como uma associação sem fins lucrativos para pleitear verba cultural da Prefeitura de Londrina. Ao serem selecionados no projeto Vilas

Culturais, o Grafatório surgia como uma casa com estrutura para eventos, exposições, oficinas e, claro, produção. Eles desenvolveram uma grande pesquisa gráfica na região, conhecendo impressores e adquirindo equipamentos. Dispõem não apenas de uma oficina tipográfica, mas todo um laboratório que contém fotografia analógica, serigrafia, prelo offset manual, vasto acervo de tipos móveis para composição manual e uma série de outros apetrechos, como máquina de xerox para todo tipo de experimentação possível.

Segundo o grupo, a linha editorial que inicialmente era, também, apenas pretexto para as experiências, hoje é identificável, com obras de conteúdos fortes ou que tenham autores de personalidade marcante e provocadora, como Paulo Leminsky, Arrigo Barnabé, Rogério Sganzerla, entre outros.

Figura 35: Equipamentos da Grafatório Edições, Londrina, PR.



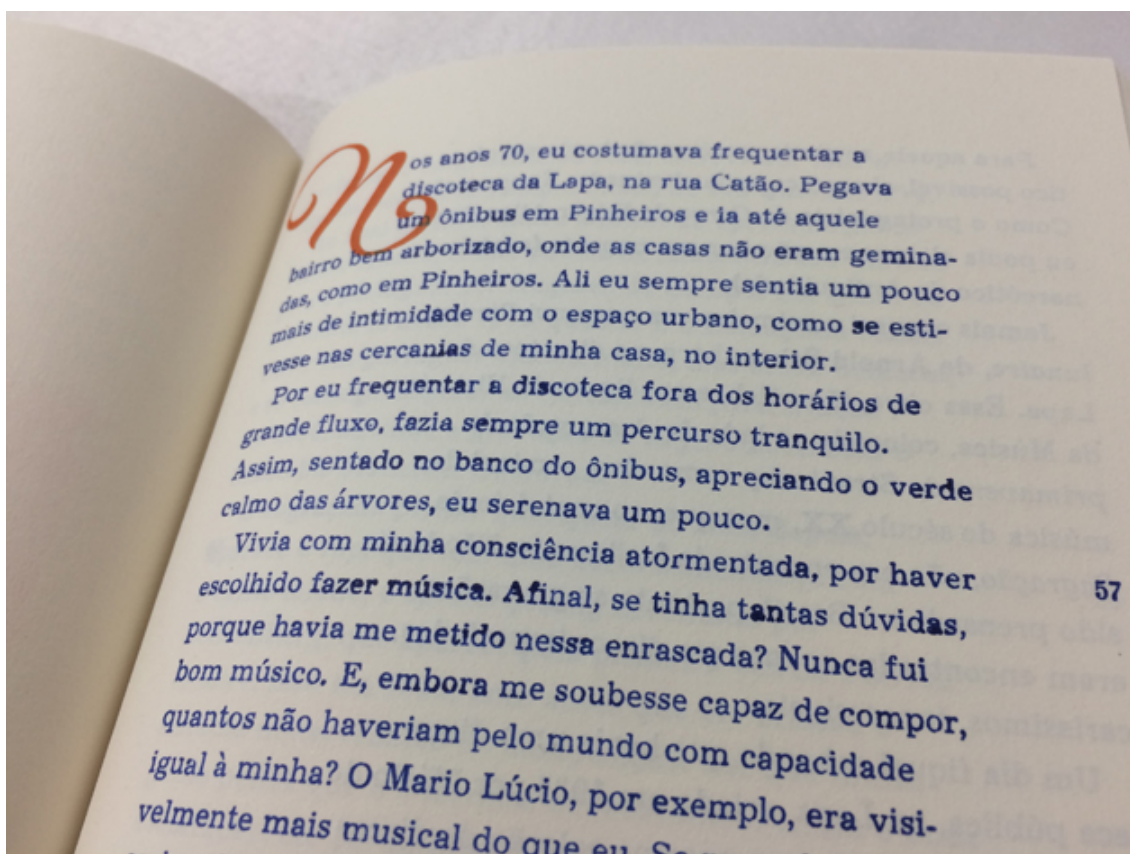
Fonte: Elaboradas pelo autor (2019).

Figura 36: Clichê tipográfico (à esquerda), feito especialmente para a capa do livro “O fim da infância” (à direita) de Arrigo Barnabé, editado pela Grafatório Edições.



Fonte: Acervo do autor (2020).

Figura 37: Detalhes do livro “O fim da infância” de Arrigo Barnabé, Grafatório Edições.



Fonte: Acervo do autor (2020).

Figura 38: Detalhes do livro “O fim da infância” de Arrigo Barnabé, Grafatório Edições.



Fonte: Acervo do autor (2020).

Figura 39: Detalhes do livro “O fim da infância” de Arrigo Barnabé, Grafatório Edições.



Fonte: Acervo do autor (2020).

Quadro 17: Análise do livro “O fim da infância”, 2019.

Livro	“No fim da infância”, texto de Arrigo Barnabé, Grafatório Edições, 2019.			
Características Estético-formais				
(I)	Sistema produtivo	Materiais empregados	Informações técnicas	Estética
	Impressão de miolo com composição manual de tipos móveis de metal.	Papel do miolo Papel Book Millennium	98 páginas 21,5cm x 14 cm x 0,9cm (fechado)	Diagramação segue uma mancha gráfica uniforme, respeitando o aspecto da rama de tipos móveis, famílias Excelsior, Grottesca Reforma e Eldorado.
	Impressão de capa com tipos móveis e clichê com imagem de Arrigo Barnabé, exclusivamente feito para a edição.	Papel de capa Color Plus preto e laranja.	Tiragem 500 exemplares.	Capitulares não entraram nas ramas, foram impressas posteriormente sobre a mancha gráfica. Há irregularidades dos tipos móveis e falhas sutis de impressão.
	Ilustrações internas impressas em prelo offset manual.	Papel das ilustrações Flor Post (translúcido).	Encadernação colada	Texto do miolo todo azul. Capitulares laranjas. Ilustrações mesclam azul e laranja.
Características simbólico-semânticas				
(II)	Como se trata (o livro) das memórias de Arrigo Barnabé, as imagens originais em preto e branco funcionaram bem quando impressas cada uma em azul ou laranja sobre o papel translúcido, essa escolha formal elevou o aspecto nebuloso das recordações que se mesclam.		Percebe-se que a ilustração da capa está em negativo e de ponta cabeça, o que permite relacionar mais uma vez com questões de memória e recordações, coisas fora de lugar, controversas. O que condiz com a imagem que se tem de Arrigo.	
Características prático-funcionais				
(III)	O livro é uma compilação de textos autobiográficos escrito por Arrigo Barnabé e publicado originalmente em vários jornais e revistas. As ilustrações em papel Flor Post, com folhas translúcidas faz com que as imagens se misturem.		Apesar das irregularidades tipográficas, a leitura transcorre bem, cumprindo-se a função prática de leitura. Tais falhas de impressão tipográfica se relacionam visualmente bem com memórias vindas dos anos 50, 60 e 70.	
Questões transdisciplinares				
[A]	O trabalho de organizar os textos reunidos nessa obra provavelmente levou o jornalista Felipe Melhado a lidar com questões não apenas editoriais, mas também com o mundo da música, do teatro e do cinema.			
Questões de hibridismo				
[B]	-			
Questões da memória				
[C]	O livro é todo calcado na questão da memória. São fragmentos publicados em épocas diferentes e locais diferentes. Compilados, formam aquela colcha de retalhos. Inteira, porém disforme, confusa. Esse elemento da memória está bastante expresso pelas características simbólicas levantadas acima.			
Questões da autoria				
[D]	É claro que os textos, sendo de Arrigo, pode-se atribuir a ele a autoria. Porém, fica evidente que a construção do projeto gráfico desse livro proporciona uma costura do todo e completa as informações. A seleção de texto, a diagramação, sobreposição e justaposição de imagens proporcionada pelo coletivo ampliam a mensagem.			

Fonte: Elaborado pelo autor.

Dos aspectos estéticos-formais mencionados, destaca-se o contraste de cores complementares, azul e laranja, e a tipografia, com a presença de capitulares. Esse recurso das capitulares, geralmente utilizado para direcionar o olhar e estabelecer uma hierarquia de informação, vem de uma tradição decorativa medieval, também ecoando em obras barrocas, góticas e, posteriormente, no movimento “Arts & Crafts”. Nesses primeiros períodos, seu emprego na página elevava de alguma forma a notoriedade ou seriedade do texto. Ao utilizar tal elemento no livro contemporâneo, surge um humor sutil, tendo em vista que se está tratando da vida de Arrigo Barnabé, praticamente um personagem da contracultura brasileira.

Chama a atenção, igualmente, o diálogo entre elementos figurativos como as fotos de época, com os elementos abstratos, garranchos e garatujas infantis presentes nas imagens. Essas figuras e texturas sobrepostas ao virar das páginas interferem umas nas outras por conta das folhas translúcidas, o que geram sequências e torna rica e interativa a leitura da obra.

Ainda a respeito dos tipos, nota-se nesse trabalho o mesmo fenômeno que ocorreu em outros livros do Grafatório, que são pequenas falhas e irregularidades nos tipos móveis, demonstrada por impressões com leves manchas, corte de hastes ou serifas, assim como miolos preenchidos ao invés de vazios. Tais acontecimentos não são vistos como problemas. Nesse cenário, é providencial e louvável que ocorram certos acidentes que tornem a manufatura evidente. O imprevisto e a honestidade em relação a isso é parte do conceito.

Poderia esta obra ser entendida como um produto do capitalismo artista explicado no desenvolvimento deste trabalho? Considerando que o cenário independente aprecia obras com estes experimentalismos, gerando uma demanda, pode-se pensar que sim.

Por outro lado, Arrigo Barnabé é um artista que explodiu nos anos 70 como figura dissonante, de vanguarda. Se naquela ocasião já buscava a inovação, por que sua reunião de memórias deveria negar o que se faz de inventivo no dias atuais? Um livro, para ser lançado hoje, feito com técnicas residuais e carregado de suas provocações, literais e visuais, está perfeitamente de acordo com o seu perfil.

3.6 Síntese de entrevista e Análise do livro “El tiempo en las raíces”

Quadro 18: Dados básicos da plataforma de criação Riacho.

Nome	Como se considera	Local de atuação	Ano do 1º livro		
Riacho	Plataforma	Porto Alegre RS	2016		
Membros atuais	Formação	Atuação	Membros atuais	Formação	Atuação
Dani Eizirik	Artes e Cinema	Editor, designer, ilustrador e escritor.	Tuane Eggers	Artes e Jornalismo	Fotógrafa e escritora
Bobby Baq	Literatura e Teatro	Escritor e ilustrador	Chana de Moura	Artes	ilustradora e escritora

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 40: Exemplos de livros da plataforma Riacho.



Fonte: Acervo do autor (2020).

Uma surpresa interessante ao entrevistar Dani Eizirik foi que, entre as opções de classificação como editora ou coletivo, o artista tranquilamente respondeu “plataforma”. Por plataforma entende-se, com o decorrer da entrevista, que as diferenças com relação a ser editora e a ser coletivo partem de princípios bastante flexíveis e plurais que qualquer outra estrutura ou comprometimento não viabilizariam as ideias criativas dessas pessoas envolvidas. Ou seja, a plataforma pareceu ser, para eles, uma configuração mais abrangente para captar as ideias de cada um e realizar com a colaboração de todos, ou em duplas, ou individuais, sob um só nome e canal.

Mesmo tomando decisões em conjunto, a personalidade de cada um é evidente. O grupo não está presente no mesmo espaço físico, por conta de suas atividades profissionais como artistas, mas isso não infere que os projetos desenvolvidos pela plataforma Riacho

sejam algo secundário. Por meio dessa plataforma que eles exploram o mesmo potencial artístico e expressivo que empregam, por exemplo, em uma encomenda, ou até mais. Por isso, não parece haver um abismo entre os dois pontos, comercial e autoral.

Um exemplo nítido é o projeto gráfico do CD “Meio que tudo é um” que desenvolveram para o grupo musical independente de destaque na cena nacional, o “Apanhador Só”. Capa de papel cartão impresso em serigrafia e dentro outros apetrechos como livreto, bula e cartaz. É um trabalho, uma encomenda, mas é uma perfeita extensão dos trabalhos da Riacho e, mais precisamente, de Dani Eizirik.

Com essa autonomia, a plataforma desenvolve projetos de cada um, proporcionando belas obras, como as fotográficas de Tuane Eggers, as de ilustrações de Chana de Moura e ou as colagens de Bobby Baq. Como não possuem um ateliê próprio, desenvolvem boas parcerias com profissionais da serigrafia e da tipografia, contatos de “gerações diferentes” como Dani faz questão de citar, ao querer dizer como é importante trabalhar com pessoas mais velhas, idosos. Essas parcerias levam o grupo a explorar outros fomentos para seus trabalhos, como por exemplo, as residências artísticas. Em artigo anterior Zugliani e Moura (2019) analisaram o livro “Mineiros cavam no escuro” deste grupo. Nesta dissertação, apresenta-se o “El tiempo en las raíces”, uma belíssima obra fruto da vivência de Eizirik em Oaxaca, no México, conhecendo a vida e o trabalho dos produtores de papel artesanal com base na planta agave.

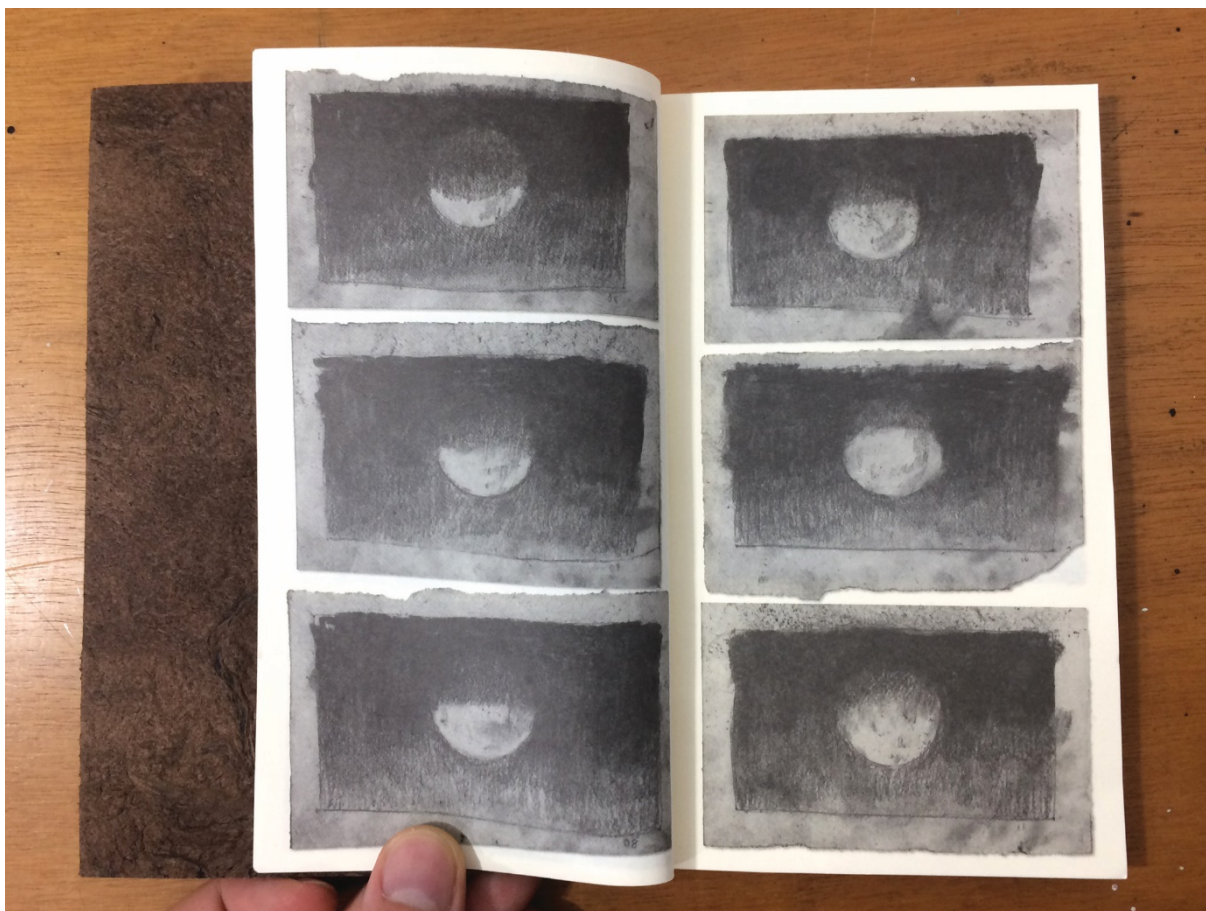
A ida até o México para realizar a obra não tira esses designers do foco dessa pesquisa. Aliás, eles costumam desenvolver projetos em vários países. Foram escolhidos nesta pesquisa para exemplificar uma discussão que já se desenvolve no meio editorial, mas ainda tropeça no campo macro social do continente, o da relação do Brasil com os povos latinos hispano-hablantes. Os membros da Riacho, frequentemente, visitam e participam de inúmeras feiras que acontecem em vários países latino-americanos, bem como recebem muitos criadores desses países em Porto Alegre, RS. A entrevista fornece indícios de que, mesmo que as práticas “de lá” não sejam tão diferentes das práticas “de cá”, ainda existe um enorme muro invisível a ser superado, não apenas pela língua, mas por preconceitos culturais.

Figura 41: Detalhes do livro “El tiempo en las raíces”, da Riacho.



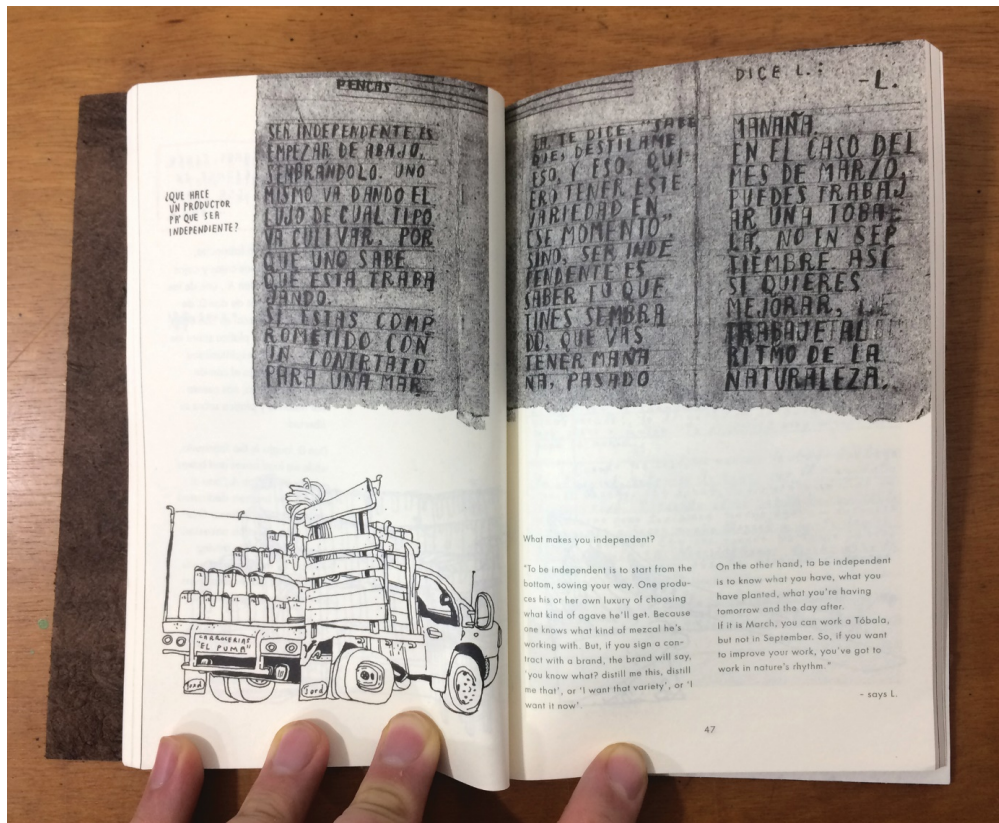
Fonte: Acervo do autor (2020).

Figura 42: Página dupla do livro “El tiempo en las raíces”, da Riacho.



Fonte: Acervo do autor (2020).

Figura 43: Página dupla do livro “El tiempo en las raíces”, da Riacho.



Fonte: Acervo do autor (2020).

Figura 44: Página dupla do livro “El tiempo en las raíces”, da Riacho.



Fonte: Acervo do autor (2020).

Quadro 19: Análise do livro “El tiempo en las raíces”, 2017.

Livro	“El tiempo en las raíces”, vários autores, Riacho, 2019.			
Características Estético-formais				
(I)	Sistema produtivo	Materiais empregados	Informações técnicas	Estética
	Impressão do miolo em Offset	Papel do miolo Pólen	136 páginas 11,5cm x 17,5cm (fechado) Lombada 1 cm	As impressões e os papéis trabalham com as cores preto, verde e marrom.
	Impressão de capa Tipos móveis e clichê, impresso em branco.	Papel de capa Amate, papel vegetal ameríndio mesoamericano.	Tiragem 500 exemplares	Equilíbrio entre partes textuais em <i>grid</i> de duas colunas (espanhol e inglês), com as ilustrações que perpassam o livro sem padrão estabelecido.
	Encadernação colada			
Características simbólico-semânticas				
(II)	O livro deriva de uma residência artística de Dani Eizirik em Oaxaca, México, a partir do seu encontro com cinco famílias produtoras plantadoras de Mezcal, com o qual se faz papel artesanal. O papel da capa foi produzido por essas famílias.		O marrom extremamente rugoso do papel da capa faz uma perfeita harmonia com a suavidade e amarelado do papel pólen. A paleta se completa com o verde e o preto da impressão. Todos esses elementos remetem justamente à planta em questão.	
Características prático-funcionais				
(III)	Como se trata de uma impressão offset para o miolo, o texto é perfeitamente legível. O formato de bolso e o revezamento entre páginas textuais e ilustrações sem diagramas definidos torna a leitura agradável. A técnica de impressão também favoreceu as ilustrações. Originalmente, elas são produzidas à mão, com grafite, tintas meios tons. A tecnologia que melhor favorece a resolução de imagens com essas características é o offset.			
Questões transdisciplinares				
[A]	Percebe-se, aqui, as reflexões de autoria Manzini (2015) sobre Codesign, considerando que na colaboração entre os moradores locais e os designers há uma reunião de saberes distintos dos não especialistas com os especialistas.			
Questões de hibridismo				
[B]	Mais uma vez vemos o fator biológico e vegetal, interferir nas decisões editoriais, mesmo que de forma sutil.			
Questões da memória				
[C]	O texto justamente aborda e valoriza a história de vida dessas famílias, cuja força de trabalho se transforma em outros produtos, que por sua vez, querem lucros para terceiros. Isso leva os moradores locais a estabelecerem oficinas caseiras de produção de papel para complementar a renda. Dessa forma, a planta, o papel e tudo o que se relaciona a isso faz parte da identidade dessas pessoas, conectando os aspectos formais do livro, diretamente, às questões do afeto e da memória.			
Questões da autoria				
[D]	O texto é compartilhado com mais quatro autores que também fizeram a residência. Eizirik faz todos os desenhos, com exceção de um, feito pela artista Chana de Moura. Além disso, o elemento destacado na questão transdisciplinar influencia a autoria, gerando um livro cujo discurso não se constrói sem a coletividade, tanto dos artistas e designers, quanto dos moradores do povoado.			

Fonte: Elaborado pelo autor.

O livro apresenta diversas páginas de anotações registradas durante a viagem. Esse material é distribuído pelo livro contrastando com o texto bilíngue, diagramado em colunas. As anotações apresentadas dessa maneira, ampliam o elemento pessoal da percepção dos

autores e quando o leitor precisa compilar tais fragmentos para ter o entendimento do todo, constrói sua própria poesia e sensibilidade.

Como mencionado no quadro, a impressão em offset respeita a prioridade de se obter imagens bem definidas por conta do acabamento artísticos de finalização dos originais. Ou seja, desenhos produzidos com lápis grafites ou tintas nanquim aguadas, geram escalas de meio tom difíceis de serem reproduzidas em tipografia ou serigrafia, a não ser que se produzisse uma retícula específica para cada um. Desse modo, ao preterirem a qualidade das imagens, utilizou-se uma máquina offset ainda no México e obteve-se uma obra de poética visual extremamente poderosa.

As escolhas da Riacho parecem favorecer técnicas artesanais ou o encontro de técnicas que envolvem reflexões mais profundas no que se refere a métodos alternativos que não reproduzam um discurso imperialista. Ao utilizar na capa da publicação um papel artesanal, produzido justamente pelas famílias que eles visitaram, estabelece-se, logo no início, toda uma conexão. Essa rusticidade, com os tons amarelados, esverdeados e marrons da obra, trazem uma aparência antiga, talvez precária, próxima de um caderno de notas guardado há bastante tempo, protegendo segredos. Quando se lê, entende-se que tal segredo pode ser o tempo que se leva pacientemente, tanto para o brotar da raiz de agave como o tempo referente à vagarosidade da vida naquele local.

Eizirik e os demais, procuram estar sempre envolvidos em temas políticos e sociais. Alguns desses casos são relatados na entrevista. A postura dos membros parece atrair projetos que abordam histórias de vida, assim como, a experiência deles nesses locais. Nesse livro questões sociopolíticas de agricultores, reflexões sobre condições, fatores biológicos e geográficos que influenciam a metodologia da plantação e, depois, a confecção e venda de papéis artesanais, são levados em consideração.

3.7 Síntese de entrevista e Análise do livro “Pyxai”

Quadro 20: Dados básicos do Coletivo Xiloceasa.

Nome	Como se considera	Local de atuação	Ano do 1º livro
Xiloceasa	Coletivo	São Paulo	2004
Membros atuais	Formação	Membros atuais	Formação
Fabrizio Lopez	Artes Visuais	Taís Melo	Artes Visuais
Flávio Castellan	Artes Visuais	Luiz Henrique	Artes Visuais
Denis Araújo	Design	Santino Pereira	Artes Visuais
Beatriz Lira	Estudante	Danilo Juliano	Estudante
Igor Romualdo	Estudante	João Lucas	Estudante
Ramon de Sá	Estudante	Jovana Basílio	Estudante
Gabriel Balbino	Estudante	Matheus Costa	Estudante
João Amorim	Estudante	Fernando Melo	Estudante

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 45: Exemplos de livros do Coletivo Xiloceasa.



Fonte: à esquerda, Instituto Acaia < <http://acaia.org.br/>>; à direita, acervo do autor (2020).

Entre os entrevistados desta pesquisa, o coletivo “Xiloceasa” é um evidente exemplo de ação social promovido por meio da produção de obras impressas. O grupo está inserido nas ações de um instituto maior, o Acaia, que desenvolve práticas educativas como instrumento de promoção social nas comunidades de Cingapura Madeirite, Favela do Nove, Favela da Linha, todo um complexo que fica próximo ao CEAGESP, em São Paulo.

O coordenador pedagógico do grupo, o reconhecido artista plástico Fabrício Lopez, foi o entrevistado e se mostrou bastante discreto, proporcionando o protagonismo aos jovens. Explicou que independente da produção do grupo, seja livro ou cartaz, seja xilogravura ou

tipografia manual, tudo sempre parte de uma prática pedagógica. Conteúdos são trabalhados em grupo, os participantes escrevem, trocam, pesquisam e coletivamente tomam as decisões projetuais e distribuem as funções. Portanto, há um trabalho de criação literária e projetual autoral, que parte dos próprios jovens, resignificando suas realidades. Imprimir e montar os livros com as próprias mãos e vendê-los pessoalmente evidencia o protagonismo dos jovens em todo o processo.

Em alguns casos, textos externos com forte apelo político social são introduzidos para se iniciar um projeto, como foi o caso de parcerias que realizaram com Arnaldo Antunes, Alice Ruiz e o projeto Pyxai, que promoveu a integração e vivência de vários dias entre os jovens do Xiloceasa com os jovens Guaranis do movimento “Tenonderã Ayvu.”

O Coletivo Xiloceasa dispõem de equipamentos para xilogravuras em grandes proporções, tipografias manuais, serigrafia e encadernação. Apesar de trabalharem desde 2004, sempre renovando a formação, o fortalecimento das feiras de publicações independentes têm sido fundamentais a esses jovens. Eles são atuantes no cenário, participando de vários eventos, vendendo os trabalhos, além de serem constantemente chamados a ministrarem palestras e oficinas, contando suas trajetórias. A política de renovar os integrantes do coletivo é derivada da lógica formativa da atividade educacional. Estudantes que entraram ali criança, cresceram no coletivo e hoje são adultos. Alguns jovens estão cursando faculdades de artes e design, entre outros cursos, e outros jovens, já formados, estão atuando profissionalmente como artistas de destaque.

Figura 46: capa e contra capa do livro Pyxai, Coletivo Xiloceasa, 2016.



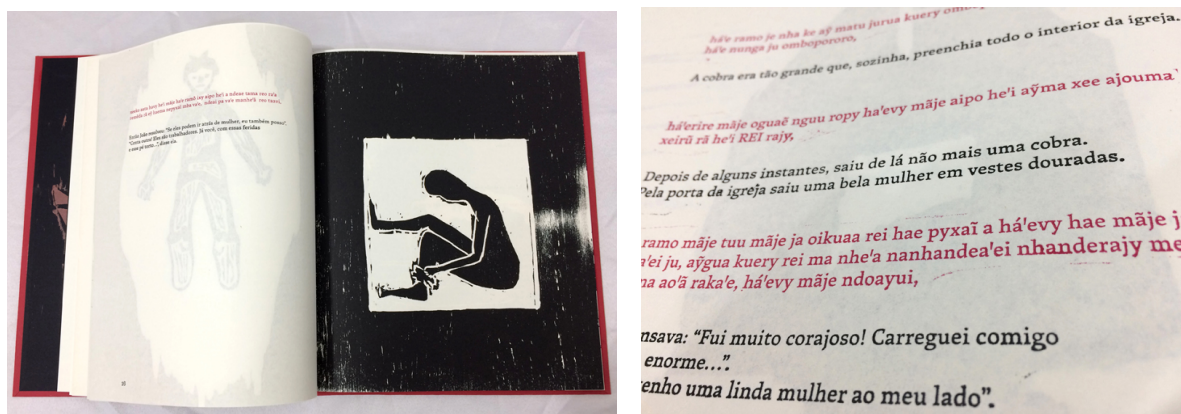
Fonte: Acervo do autor (2020).

Figura 47: folha de guarda final do livro Pyxai, Coletivo Xiloceasa, 2016.



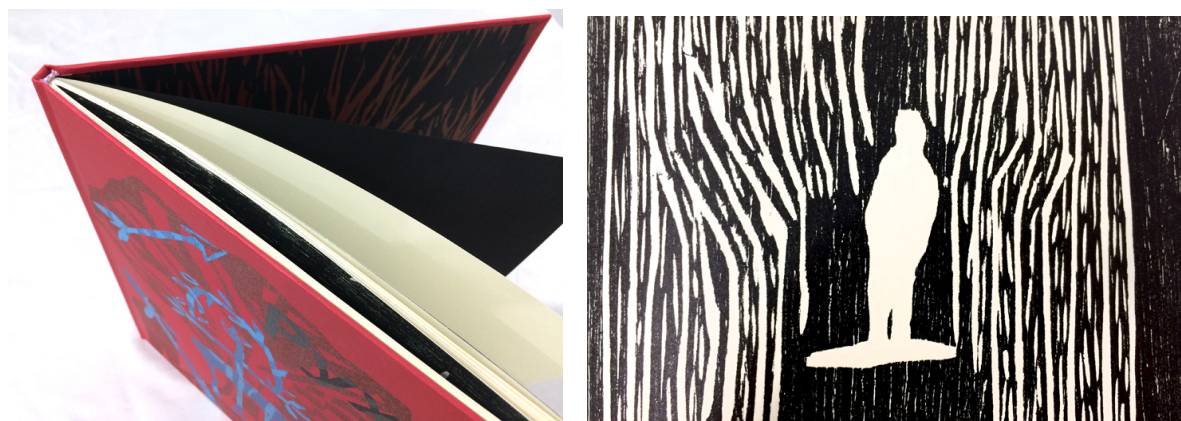
Fonte: Acervo do autor (2020).

Figura 48: detalhes do livro Pyxai, Coletivo Xiloceasa, 2016.



Fonte: Acervo do autor (2020).

Figura 49: Capa dura e xilogravura do livro Pyxai, Coletivo Xiloceasa, 2016.



Fonte: Acervo do autor (2020).

Quadro 21: Análise da obra Pyxai, Xiloceasa.

Livro	"Pyxai", Xeramõi José Fernandes, Xiloceasa, 2016.			
Características Estético-formais				
(I)	Sistema produtivo	Materiais empregados	Informações técnicas	Estética
	Impressão do miolo tipografia de tipos móveis e xilografia	Papel do miolo Pólen Bold 90g/m ²	64 páginas 31cm x 25cm (fechado) Lombada 1 cm	Fonte Brasília, serifada, impressa em preto quando em português e vermelho quando em guarani.
	Impressão de capa tipografia e xilografia	Papel de capa Colorplus vermelho envolvendo a capa dura.	Tiragem 350 exemplares	Diagramação regular, alinhada à esquerda. Ilustrações grandes, sangrando nas páginas.
	Encadernação costura manual		Capa dura, resistente, com seisas bem definidas e cabeceado.	Todo trabalhado nas cores preto e vermelho, com apenas um desenho impresso em azul na capa.
Características simbólico-semânticas				
(II)	As folhas de papel pólen não têm gramatura suficiente para impedir que as ilustrações impressas no verso, ou seja, na página anterior, afetem de alguma forma a página destinada ao texto. Isto faz com que texto e imagem, que teoricamente estão em espaços físicos separados, passem a se relacionar em conjunção. Isso proporciona um ar onírico às duas linguagens, bem como uma linearidade narrativa.		As ilustrações produzidas com xilogravura, ao sangrarem na página, geram um efeito de continuidade que está intrinco à leitura, ou seja, a informação da imagem não está completa, mas permite ao usuário completar mentalmente, como nos fundamentos da Gestalt. Ao mesmo tempo, a rusticidade da técnica estabelece perfeita conexão com o imaginário dos artefatos e outras materialidades indígenas.	
Características prático-funcionais				
(III)	Como mencionado nas características simbólico-semânticas, os textos estão na página da esquerda e as ilustrações ocupam toda a página da direita, estabelecendo entre si, na página dupla, uma relação de complementaridade disjuntiva. Ou seja, se complementam, mas seu envolvimento é visual e não físico no sentido de um não interferir no outro plasticamente. Os pequenos defeitos e efeitos da tipografia de composição manual estão em harmonia com o acabamento grosseiro e natural da xilogravura e não comprometem a legibilidade.			
Questões transdisciplinares				
[A]	Além da clara conexão entre arte e literatura, está presente no livro uma confluência de saberes. Os mais evidentes seriam o repertório cultural indígena, dos jovens da aldeia, com a prática em produção gráfica dominada pelos jovens participantes do Xiloceasa. Desse encontro, levanta-se, também, de maneira indireta, outras reflexões, como política, sociedade e educação.			
Questões de hibridismo				
[B]	-			
Questões da memória				
[C]	O texto traduz para o português uma história contada em guarani pelo Xeramõi José Fernandes, o líder social e espiritual da aldeia Tekóá, do Jaraguá, em São Paulo. Não se trata de uma história com temática indígena. A trama trabalha elementos contemporâneos da vida no ambiente urbano, como estrada asfaltada, prédios, igrejas, roupas, fogos de artifício e o conceito atual de trabalho, mesclando com os saberes tradicionais e uma construção de ficção fantástica bastante comum na mitologia indígena. Isso leva a pensar naquela questão limitada e reducionista, de que as minorias sociais só podem falar de si, impedindo aí uma expansão do conhecimento. Outra reflexão correspondente à pergunta: qual é a memória do indígena contemporâneo?			
Questões da autoria				
[D]	O história é de autoria do Xeramõi José Fernandes, porém, passou para a versão textual em guarani e então foi traduzido para o português. Como se sabe, a tradução pode ser uma traição e, muitas vezes, influência o entendimento do resultado final. Na página de informações técnicas há uma explicação de que todos esses passos foram cuidadosamente observado. Isso não muda a percepção de uma autoria coletiva presente no livro, composto não apenas pelas pessoas que se envolveram com a construção do texto, mas por todos os ilustradores de xilogravura, impressores tipográficos e encadernadores que naturalmente delegaram exemplares que diferem sutilmente uns dos outros.			

Fonte: Elaborado pelo autor.

O livro Pxi consegue condensar em seu aspecto formal a essência do intercâmbio cultural entre duas comunidades, representantes de realidades sociais maiores. De um lado, os jovens do povo guarani Mbya, representando todo um ideário indígena, são perfeitos exemplos de povos originais vivendo em ambiente urbano, tendo em vista que vivem em uma unidade Tekoá, parte de uma rede de comunidades, do Jaraguá, em São Paulo, protegendo um local de passagem ancestral e sagrado, hoje cercado pela cidade. Do outro lado, os jovens do coletivo Xiloceasa, que moram nas imediações do CEAGESP, comunidades igualmente asfixiadas pelo desenvolvimento urbano. Ambas figuram, aqui, como exemplos de um problema social de grandes proporções.

Essas condições estão expressas no livro ao apresentarem suas realidades de forma implícita na narrativa textual e visual, (a trama do livro não trata necessariamente dessa condição), resultando em uma obra de qualidade técnica impecável. Ou seja, nos detalhes da impressão, o olhar apurado encontra as rusticidades autênticas do processo manual elaborado por um jovem, ao mesmo tempo em que sente certa simplicidade honesta na linguagem escrita. A conjunção desses elementos está tão bem colocada em termos técnicos (composição na página, refiles, costuras, colagens de guardas, domínio dos acidentes como a translucidez das folhas, entre outros) que organiza e eleva o discurso, superando qualquer tipo de preconceito que se possa estabelecer.

O senso comum, baseado em preconceitos e estereótipos, poderia esperar desses autores obras irregulares, ou seja, com acabamentos cujas falhas seriam notadas e relevadas por suas condições. Porém, o que se vê é de extrema qualidade, levando a reflexões que quebram paradigmas estabelecidos. Por mais que seja recorrente na produção do Xiloceasa obras que denunciam a realidade problemática nas quais vivem as famílias daqueles jovens, essa obra, especificamente, segue por um caminho editorial próprio, carregando toda a problemática de forma subjetiva. Boa parte dessa potencialidade se deve ao planejamento gráfico do livro, a dizer, ao design, enquanto pensamento visual, permeando questões técnicas e lidando com temas sociais e sensíveis.

Fica evidente a eficiência do resultado educacional por meio da prática de produção gráfica. Jovens que, se não tivessem acompanhamento, poderiam estar sujeitos a todo tipo de atalhos oferecidos no ambiente em que vivem. Porém, com uma atividade planejada, duradoura e com resultados concretos, novos horizontes são impressos.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação, além de seu objeto de estudo já detalhado, trata também, em segundo plano, de processos de aprendizagem e autoconhecimento. Em cada linha escrita da pesquisa vejo desenhado grandes momentos, alegres e tristes, complexos e triviais. São memórias e afetos que constituem o corpo do discurso. Cada livro lido, aula assistida, locais visitados, escritos próprios, entrevistas colhidas, amigos e professores consultados, interagem e compõem os apontamentos deste texto.

Quando a investigação foi iniciada, eu acreditava que conhecia bem meu objeto de estudo, porém, o método científico proporcionou uma perspectiva um pouco diferente. Trabalhar com algo tão pessoal envolve o risco de tentar conduzir os resultados de maneira emotiva e uma pesquisa acadêmica exige distanciamento para olhar os fenômenos de maneira crítica. Conforme as leituras eram feitas, as orientações eram recebidas e as análises desenvolvidas, acredito ter tido a oportunidade de equilibrar os dois aspectos. Nada se faz com sinceridade e honestidade se o coração também não estiver presente. Há um personagem de José Saramago em “O Conto da Ilha Desconhecida”, que diz algo como, chegar, sempre se chega, não seria quem és se não o soubesses já.

A pesquisa, portanto, partiu de algo que com o qual me identifico muito: o livro, e se desenvolveu até chegar nos objetos específicos que necessitavam uma atenção maior, o livro independente e experimental, cujas características formais e simbólicas dialogam com as práticas contemporâneas em design editorial.

Recorreu-se a autores do design, da sociologia, filosofia, história e artes, para a fundamentação das características do que vem a ser contemporâneo. Explicou-se de que maneira os comportamentos transdisciplinares tornam as atividades deste tempo mais ricas e dinâmicas e como elementos híbridos, da menor ou maior densidade, revelam-se em quase tudo o que consumimos, inclusive na constituição dos livros. Clarificou-se como o uso consciente das memórias é determinante na ação projetual, bem como as questões do afeto e outros saberes do sensível. Estabeleceu-se, ainda, a relação de todos esses pontos na revelação da autoria coletiva e do designer enquanto produtor, aquele que organiza os itens do discurso.

Do mesmo modo, atentou-se para questões morais ao pensar os objetos pelo viés da cultura de consumo, buscando observar com distância as reais motivações que instigam os designers realizadores de tais obras. Valorizando e trazendo à discussão, evidentemente, todos

os pontos de lucidez ou mínima preocupação com a sociedade que compete a essas obras ou que transpassam de alguma maneira sua existência e confecção.

Dessarte, foi possível selecionar do cenário mencionado uma amostra de dez editoras, coletivos ou profissionais, dos mais diversos em suas práticas, que permitissem visualizar um panorama de escolhas e ações dentro desse circuito. Com esses agentes, experimentou-se esboçar um gráfico que permitiu posicioná-los, um em relação ao outro, dentro das características definidas durante a pesquisa no que se refere ao nível empreendedor, assim como a inclinação para o uso de recursos técnicos artesanais. Assim, chegou-se a cinco designers autores, ou cinco obras de cinco criadores diferentes, que foram submetidas à análise.

Com a observação do projeto gráfico editorial, constatou-se o uso ressignificado das técnicas de impressão na manufatura de livros na contemporaneidade. A opção de trabalhar com técnicas que não correspondem ao seu tempo se mostrou ir além, nestes casos, de uma simples atmosfera *vintage*, ou necessidade fetichista. Além desse inegável fator que permeia o estilo de vida da sociedade atual, existe, na mesma proporção, outros pontos que estimulam os grupos estudados a dedicarem tanto esforço, tempo e dinheiro para se estabelecerem. Quando se submetem a utilizar tais procedimentos artesanais, não há razão para não explorarem práticas híbridas com outras técnicas industriais ou elementos e conceitos de campos diferentes. A própria liberdade de escolha e facilidade de trânsito entre repertórios canônicos e não-canônicos do qual se dispõem hoje, já é, por si só, justificativa suficiente para explorar novas soluções. E por que não?

Se em algum momento de suas origens, as técnicas artesanais, residuais, ou do passado, tenham obedecido regras clássicas da composição de texto, com grades e hierarquias de informação bem planejadas, hoje, a escolha dessas técnicas na contemporaneidade parecem trazer consigo uma forte subversão de padrões. A tipografia manual ou em linotipo, por exemplo, quando colocadas em paralelo a outros processos, como serigrafia, impressão offset, xerox, carimbos, interferências manuais, ou a própria impressão digital, tem potencializado suas características, suas capacidades expressivas e aumentado os recursos do criador quando utilizadas com sabedoria e planejamento.

As análises dessas amostras revelaram algumas questões que permitiram alinhar às hipóteses iniciais. Com todos os pontos levantados, tanto pelos entrevistados, como nas observações por meio das funções em design, identificou-se tópicos pertinentes às problemáticas do design contemporâneo presentes nas configurações das publicações

independentes experimentais, bem como na metodologia de projeto de seus criadores e nos encontros e espaços proporcionados por essas obras.

Com esta pesquisa, acredita-se ter demonstrado a articulação do design contemporâneo na atual cena de publicações independentes. Ele não só está presente, como sua popularização nas últimas décadas parece ter influenciado de modo prático e conceitual as escolhas, as configurações das obras, as ações e os eventos. Naturalmente, entende-se que não há só o design como referencial, mas é perceptível sua importante regência nesse campo.

Outra questão que se refere a uma das hipóteses levantadas é que, mesmo entendendo que esse circuito está inserido em uma grande sociedade e que, portanto, está sujeito a reproduzir suas atitudes, inclusive as nocivas e excludentes, a observação dos entrevistados e as análises de livros fizeram notar, sobretudo, que a prática da autopublicação, associada ao design, demonstra potencial social relevante, considerando os temas complexos que podem ser elaborados em seus conteúdos; grupos coletivos focados na capacitação de jovens de baixa renda; o crescente acesso facilitado aos meios de produção, divulgação e consumo; a reinserção no mercado de trabalho de profissionais das técnicas do passado; além do resgate do conhecimento dessas técnicas manuais contribuindo para a memória gráfica.

Em outras palavras, mesmo que aproximadamente metade dos criadores estejam realmente focados nas vendas e no sucesso de seu negócio, os processos e experimentações desenvolvidos nesse ambiente podem vir a ter ambições melhores que simplesmente as preocupações e estratégias capitalistas.

Compreende-se, portanto, que a questão é complexa e que há, sim, elementos nobres praticados na área a serem valorizados, como todos os mencionados acima, somando às ações coletivas que estimulam a empatia e a colaboração em que se utiliza, também, os elementos da memória como fomento de escolhas e atitudes mais humanas e igualitárias; reflexões acerca do aproveitamento de material e desaceleração do consumo desenfreado em grandes escalas, de forma concomitante à reconfiguração do consumo estético, em que deixaria de ser uma cultura de consumo supérfluo e se deslocaria em direção a uma cultura de consumo consciente. Ou seja, valores a se considerar, em meio à réplica de vícios do grande mercado, como um possível desfecho para as reflexões iniciadas nesta investigação.

Por fim, surge uma nova questão. Seria possível utilizar as ferramentas e práticas metodológicas das quais dispõem o design gráfico contemporâneo por meio dos saberes envolvidos em produção gráfica, derivados de resgates estéticos e experimentações, para desenvolver, afinal, projetos sociais de instrução, capacitação e inclusão social?

Ao mesmo tempo em que se vê o sistema escolar particular investir em projetos para atrair alunos, como robótica, a cultura do “movimento maker”, entre outros, parece haver uma carência no ensino público, e na sociedade em geral, por métodos alternativos que promovam situações de aprendizados para ampliar e diversificar os conteúdos escolares, no intuito de reestabelecer o interesse pelo estudo e reduzir evasões escolares, por exemplo. Não apenas no sistema educacional, mas também em várias outras esferas sociais em que o convívio está carente de alguma catarse.

Nesse sentido, pode-se pensar em um desdobramento desta pesquisa em doutorado, refletindo uma ação que envolva práticas contemporâneas em design gráfico editorial, expressas nas publicações independentes experimentais, como um instrumento de transformação social, caso aplicado em determinados contextos. Foi possível ver, por exemplo, os ótimos resultados de ações como as do grupo Xiloceasa e Grafatório, que estabelecem novas relações com a comunidade e com o poder público, respectivamente.

Tal direcionamento, além de estar de acordo com abordagens progressistas e humanistas de ensino, apresenta-se como um meio hábil para a manutenção e à perpetuação da memória gráfica, envolvendo o conhecimento histórico a respeito da comunicação em nossa sociedade, executando ações que enalteçam o trabalho colaborativo e publicando, finalmente, obras que estimulam a leitura e propagam os mais diversos saberes e culturas dos próprios agentes protagonistas. Sem esquecer, claro, do encaminhamento profissional de jovens ao universo gráfico e editorial.

Todos esses pensamentos estão de acordo com uma postura em design que atua de forma crítica, seja na sua atuação perante o mercado ou no seu agir no mundo enquanto cidadão. Uma atitude responsável, do ponto de vista profissional, cultural e social, diante do impacto de sua produção em meio ao mundo.

Chega-se ao fim, portanto, com alguns pontos compreendidos e novos pontos fomentados. Como comentou Michel Melot, o livro é capaz de sobreviver a quem o escreveu, portanto, espera-se que o leitor também não termine com a leitura, mas que vá além dela. Em vista disso, almejo que as ideias aqui iniciadas estimulem novos pesquisadores e promovam o virar de novas páginas.

REFERÊNCIAS

- ACIOLI, Rodrigo. **Entrevista concedida a Jorge Otávio Zugliani**. São Paulo, 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice desta dissertação.
- AGAMBEN, G. **O que é o Contemporâneo? e outros ensaios**. Santa Catarina: Editora Argos, 2009.
- ARBOLAVE, Cecilia. **Entrevista concedida a Jorge Otávio Zugliani**. São Paulo, 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice desta dissertação.
- BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOMFIM, Gustavo Amarante. A Morfologia dos Objetos de uso: Uma contribuição para o desenvolvimento de uma teoria do Design. **P&D Estudos em Design**. Rio de Janeiro, v.1, Aend-RJ, 1996, Teoria & Design, p. 9-18. Anais.
- BOMFIM, Gustavo Amarante. Fundamentos de uma Teoria Transdisciplinar do Design: morfologia dos objetos de uso e sistemas de comunicação. **Estudos em Design**. Rio de Janeiro, n.2, v.5, Aend-BR, 1997, pp. 27-41.
- BOMFIM, Gustavo Amarante. As possibilidades do design – entre utopias e realidades. **Anais do Simpósio do LARS [Laboratório de Representação Sensível]**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2003.
- BONSIEPE, Gui. **Design, Cultura e Sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011.
- BRAIDA, Frederico. **A linguagem híbrida do design: um estudo sobre as manifestações contemporâneas**. 2012. 297 f. Tese (Doutorado em Design). Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2012.
- BRAIDA, Frederico; NOJIMA, Vera Lúcia. **Roteiro para leitura e análise semiótica**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2014. Notas de aula.
- BRAIDA, Frederico; NOJIMA, Vera Lúcia Moreira dos Santos. Um percurso semiótico para leitura e análise dos produtos do design gráfico. **Revista Educação Gráfica – Vol. 19, N.1, 2015**.
- BRESSANE, Ronaldo. Multiplicar e dividir. **Meca Journal**. São Paulo, p.10-13, mar. 2018. Disponível em: <<http://http://meca.love/midia-mecajournal-018/>> Acesso em: 31 jan. 2020.
- BUENO, Daniel. **Entrevista concedida a Jorge Otávio Zugliani**. São Paulo, 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice desta dissertação.
- BURDEK, Bernhard E. **Design: história, teoria e prática do design de produtos**. São Paulo: Editora Blucher, 2010.

CALDWELL, Cath; ZAPATERRA, Yolanda. **Design Editorial**. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

CALENDÁRIOS DE FEIRAS DE PUBLICAÇÕES INDEPENDENTES. **Lista pública de eventos**. Disponível em: < <https://goo.gl/hN2ymK> > Acesso em 06 fev. 2020.

CAMPOS; Haroldo de; CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950 – 1960**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CANTON, Katia. **Tempo e Memória**. São Paulo: Martins Fontes 2009.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: Ed. da UNESP, 1999.

CLAIR, Kate. **Manual de Tipografia: a história, a técnica e a arte**. - 2ed – Porto Alegre, RS: Bookman, 2009.

COLETIVO CHARIVARI, **Charivari**. nº5, São Paulo, 2011. Publicação independente.

COUTO, Rita Maria de Souza; FARBIARZ, Jackeline Lima; NOVAES, Luiza. **Gustavo Amarante Bomfim: uma coletânea**. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2014.

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

DOMICIANO, Cassia Leticia Carrara. Design Gráfico Contemporâneo. Estudo de Caso: produção docente UNESP. In.: **Ensaio em Design: práticas interdisciplinares**. Bauru, SP: Canal 6, 2014.

EIZIRIK, Dani. **Entrevista concedida a Jorge Otávio Zugliani**. São Paulo, 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice desta dissertação.

SCOREL, Ana Luísa. **O efeito multiplicador do design**. São Paulo: Senac, 2000.

FARIAS, Priscila; BRAGA, Marcos da Costa. (org.) **Dez ensaios sobre memória gráfica**. São Paulo: Blucher, 2018.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de Consumo e Pós-Modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FONSECA, Daniel Barbosa da. **Entrevista concedida a Jorge Otávio Zugliani**. São Paulo, 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice desta dissertação.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: **Ditos & Escritos III**. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

FRANCOTTI, Ana Paula. **Pesquisa de opinião**. Disponível em: <https://analink.anapaulafrancotti.com/ev/PHKSJ/C7B/754d/JEGxc16bRt6/BMad/>. Acesso em: 05 fev. 2020.

GIL, A. **Como elaborar projetos de pesquisa**. Atlas: São Paulo, 2007.

GRAFATÓRIO Edições. **Entrevista concedida a Jorge Otávio Zugliani**. São Paulo, 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice desta dissertação.

GRUSZYNSKI, Ana Claudia. **Design Gráfico: do invisível ao ilegível**. São Paulo: Edições Rosari, 2008.

HENRIQUES, Fernanda et al. Analógicos x Digitais: Uma batalha sem vencedores. In.: **Ensaio em Design: práticas interdisciplinares**. Bauru, SP: Canal 6, 2014.

IMPRESSÃO MINHA. Direção: Daniel Salaroli, Gabriela Leite e João Victor Rabello. **Impressão Minha**. São Paulo: Peripécia Filmes, 2018. Disponível em: <http://imprensaominha.com.br>. Acesso em: 05 fev. 2020.

INDEX GRAFIK. **Wolfgang Weingart**. Disponível em: indexgrafik.fr/wolfgang-weingart. Acesso em: 05 fev. 2020.

INSTITUTO ACAIA. **Instituto Acaia: Educação e cultura para a redução da desigualdade social**. Disponível em: <http://acaia.org.br/>. Acesso em: 05 fev. 2020.

KHOURI, Omar. **Revistas na era do pós-verso: revistas experimentais e edições autônomas de poemas no Brasil, dos anos 70 aos 90**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2003.

KRIPPENDORF, Klaus. Design Centrado no Ser Humano. In: **Estudos em Design**. v.3, pp.87-98, Rio de Janeiro: AEND, 2000.

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

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista; tradução Eduardo Brandão**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOBACH, Bernd. **Design Industrial**. São Paulo: Blucher, 2001.

LOPEZ, Fabrício. **Entrevista concedida a Jorge Otávio Zugliani**. São Paulo, 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice desta dissertação.

LOTE 42, homepage. **Lote 42**. Disponível em: <http://www.facebook.com/lote42>. Acesso em: 05 fev. 2020.

LUPTON, Ellen. **A produção do Livro Independente: Um guia para autores, artistas e designers**. São Paulo: Edições Rosari, 2011.

LUPTON, Ellen; MILLER, Abbott. [org.] **ABC da Bauhaus**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LUPTON, Ellen; MILLER, Abbott. **Design, Escrita, Pesquisa: A escrita no design gráfico**. PortoAlegre: Bookman, 2011.

MANZINI, E. Design, **When everybody designs: An introduction to design for social innovation**. Londres: The MIT Press, 2015.

MCLUHAN, Herbert Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. 5a ed. São Paulo: Cultrix, 1979.

MELOT, Michel. **Livro**. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2012.

MOLES, A. Abraham. **Teoria dos Objetos**. RJ, Tempo Brasileiro, 1981.

MOURA, Mônica. Design de Hipermídia: relações entre cultura, linguagem, transdisciplinaridade e informação In: **I Congresso Internacional de Design da Informação**, 2003, Recife, PE. Anais do I Congresso Internacional de Design da Informação. Recife.: editora da UFPE, 2003

MOURA, Mônica. Poéticas do Design Contemporâneo: a reinvenção do objeto. **III Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual**, 2010, Goiânia. Anais do III Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual. Goiânia: Editora da UFG, 2010.

MOURA, Mônica. (org.). **Design Brasileiro Contemporâneo: Reflexões**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

MOURA, Mônica. Design contemporâneo: poéticas da diversidade no cotidiano. In: **Arte-ciência: processos criativos** [recurso eletrônico]. FIORIN, Evandro; LANDIM, Paula da Cruz; LEOTE, Rosangela da Silva (org.) – 1 ed. – São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

MOURA, Mônica.. Singularidade e Diversidade no Design Contemporâneo Brasileiro. In: **Anais EAD**. Paris. Sorbonne: 2015.

MOURA, Mônica. Design e Arte no contemporâneo: sentidos, estéticas e poéticas. In: **Arte na atualidade**. DA CUNHA, Daiane Solange Stoeberl et al. - 1ed. – Jundiaí/SP: Paco Editorial, 2016. e-book.

MOURA, Mônica. Design para o sensível: contemporaneidade, diversidade e ampliação da realidade. In: **Ensaio em design - saberes e processos**. 1ed. Bauru: canal 6, 2017, v. 1, p. 202-219.

MOURA, Mônica. Design para o sensível: políticas e ação social na contemporaneidade (inclusão e inovação social). In: **Revista de ensino em artes, moda e design**. v.1, p.44 - 67, 2018.

MOURA, Mônica. ANDRADE, Ana Beatriz. O Papel das Memórias no Design Contemporâneo. In: **Ensaio em Design: ações inovadoras**. CARRARA, C. et all. Bauru: Canal 6, 2016.

MOURA, Mônica; CASTILHO, Kathia. Moda e Design: linguagens contemporâneas na construção teórica e crítica. In: **Revista Contemporânea**. Rio de Janeiro. 22. ed., v.11, n.2, 2013.

MUNIZ Jr., José de Souza. **O grito dos pequenos**: independência editorial e bibliodiversidade no Brasil e na Argentina. São Paulo: Balão Editorial, 2010.

MUNIZ Jr., José de Souza. **Girafas e bonsais**: “Independentes” na Argentina e no Brasil (1991 - 2015) Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2016.

MUNIZ Jr., José de Souza. É dia de feira: a cena dos micro editores na cidade de São Paulo. In: **40º Congresso brasileiro de Ciências da Comunicação**. Curitiba, PR. Intercon, 2017.

MUNIZ Jr., José de Souza. Desempenhar um papel, causar uma impressão: vetores sociotécnicos no espaço ampliado da publicação independente. In: **Revista Sociedade e Estado**. Brasília, v. 34, n.1, Janeiro/Abril 2019.

MUSEU MOMA. **The museum of Morden Art**. Disponível em: www.moma.org. Acesso em: 05 fev. 2020.

PAIVA, Ana Paula Martins de. **A Aventura do Livro Experimental**. São Paulo: Autêntica, EDUSP, 2010.

PAPANÉK, Victor. **Design for the real world**: human ecology and social change. 2. ed. Chicago: Academy Chicago Publishers, 1971.

PIQUEIRA, Gustavo. **Oito viagens ao Brasil**. WMF Martins Fontes. São Paulo, 2017

PIQUEIRA, Gustavo. **Entrevista concedida a Jorge Otávio Zugliani**. São Paulo, 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice desta dissertação.

POYNOR, Rick. **Abaixo às regras**: design gráfico e pós modernismo. Bookman. São Paulo, 2010.

PLANA, Feira. **Homepage oficial do evento**. Disponível em: < <http://www.feiraplana.org/>>. Acesso em 05 fev. 2020..

PUNTORI, Pedro; TITAN Jr., Samuel. (org) **Klaxon**: mensário de arte moderna – edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014.

TIJUANA, **Feira de Arte Impressa**. Homepage oficial do evento. Disponível em: <<https://cargocollective.com/tijuana/>>. Acesso em 05 fev. 2020..

RIBEIRO, Ana Elisa. **Livro**: edição e tecnologia no século XXI. Belo Horizonte, MG: Moinhos; Contafios, 2018.

SAMARA, Timothy. **Guia de design editorial**. Porto Alegre: Ed Bookman, 2011.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista.** – 2ª Ed. - Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

TSCHICHOLD, Jan. **A forma do livro: ensaios sobre tipografia e estética do livro.** Tradução José Laurênio de Melo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

ULTSCH, Ana (Org.). **Museu Tipografia Pão de Santo Antônio: patrimônio gráfico entre ação e preservação.** Diamantina: Associação do Pão de Santo Antônio, 2015.

VIGNOLI, Flávio. **Entrevista concedida a Jorge Otávio Zugliani.** São Paulo, 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice desta dissertação.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

ZENI, Bruno Gonçalves; NASTARI, Silvia de Moraes. **Entrevista concedida a Jorge Otávio Zugliani.** São Paulo, 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice desta dissertação.

ZUGLIANI, Jorge Otávio; MOURA, Mônica Cristina de. O objeto editorial contemporâneo: transdisciplinaridade, cultura e consumo nas publicações independentes., p. 137-149 . In: **Anais do 9º CIDI | Congresso Internacional de Design da Informação, edição 2019.** São Paulo: Blucher, 2019. ISSN 2318-6968, DOI 10.5151/9cidi-congic-1.0141

APÊNDICES

I - Entrevista concedida por Gustavo Piqueira. [fev. e mar. 2019]. Entrevistador: Jorge Otávio Zugliani. São Paulo, 2019.

Nome utilizado nas feiras: **Gustavo Piqueira**

Membros: membro único.

Como se consideram:

editora

coletivo

outro? Autor.

Formação dos membros:

Design

Artes

Literatura

outro? Arquitetura.

Jorge Zugliani: Como você se considera: designer, artista, editor, ilustrador, escritor, todas as opções ou outro?

Gustavo Piqueira: Quando preciso “me definir” para alguém, quando sai alguma reportagem, por exemplo, pessoalmente, não uso essas definições, mas já exerci todas as opções acima, às vezes ao mesmo tempo, às vezes separadamente.

JZ: Qual foi a sua maior motivação para começar a trabalhar com livros?

GP: Não acho que consiga escolher “a maior”. De certa forma, é o resultado natural da soma de alguns percursos diversos, tanto profissionais quanto pessoais. Trabalho com o universo gráfico, gosto de produzir linguagem visual mas também verbal, gosto de ler tanto texto como imagens.

JZ: E porque de forma independente?

GP: Já publiquei, e ainda público, por editoras de diversos tipos e portes. Nem todas consideradas “independentes”. A definição aliás — resposta seguinte — é um pouco traiçoeira.

JZ: Como define publicação independente? Usa essa designação para seu trabalho?

GP: Não

JZ: Por que?

GP: Primeiro, porque não sou muito fã de designações. Segundo porque o termo, para mim, pode ter várias leituras. A leitura “atual”, ou seja, aquilo que hoje a maioria costuma classificar como “independente”, é que uma publicação independente é aquela que não é editada por grandes editoras e cuja distribuição não se restringe aos canais habituais de venda de livros. Dentro disso, cabe tanto o trabalho de editoras estruturadas, ainda que pequenas, que também podem ser encontradas nas grandes livrarias, como as publicações integralmente feitas e vendidas por seu autor.

JZ: Você explora, ou considera importante explorar, a questão tátil do objeto livro na sua criação? Como faz isso? De que forma? Ou quais formas utiliza para isso?

GP: Depende do projeto. Todo elemento de um livro pode ser, a meu ver, utilizado como elemento narrativo em maior ou menor proporção. A decisão de fazê-lo vai depender de cada livro, de cada

narrativa. Assim como a forma. Idealmente, busco deixar tudo como uma possibilidade. Assim, tenho todas as opções na hora da elaboração de um projeto.

JZ: Quais são os temas, conteúdos, contextos tratados em suas obras? São pessoais, opiniões, memórias, afetividades? São de outra origem ou natureza não pessoais?

GP: Ambos. Em geral busco evitar narrativas 100% autobiográficas. Digamos que sempre parto de temas não biográficos. Mas não tem jeito: o que me motiva sempre é autobiográfico. Então sempre caio em algo que contempla ambas as dimensões.

JZ: Como estas questões se manifestam nas suas obras? De forma textual, icônica, tátil?

GP: De novo, vale a resposta das perguntas anteriores. O processo de escolha é o mesmo.

JZ: Quais materiais e técnicas de impressão que você costuma utilizar? Por que estas escolhas?

GP: Normalmente misturo técnicas de produção industrial (offset) com artesanais, serigrafia, letterpress, carimbos, entre outras. Assim acredito aliar as virtudes do processo industrial, notadamente custo e rapidez, à personalização que as técnicas artesanais possibilitam.

JZ: Qual seu processo de criação para uma publicação independente com as características acima citadas?

GP: Meu processo de criação varia de projeto para projeto — e não há um processo específico para “publicações independentes”. Normalmente, gosto de misturar os papeis, o que é conteúdo o que é para texto, por exemplo, e as etapas tradicionais: primeiro o texto, depois a imagem, depois projeto gráfico, etc.

JZ: Você atua nesta área informalmente ou tem empresa constituída com CNPJ (editora, estúdio, etc.)?

GP: Eu tenho uma empresa, a Casa Rex.

JZ: Costuma participar de feiras e eventos relacionados a publicações independentes? Com qual frequência?

GP: Não muito, na verdade. Frequento mais quando tenho algum envolvimento direto, lançamento ou palestra.

JZ: Vemos surgir locais realmente diferenciados, que buscam cada vez mais oferecer publicações de uma maneira que a livraria tradicional não poderia oferecer, assim como, apresentar obras com estruturas ou conceitos que se afastam do modelo convencional e, conseqüentemente, estimulam o avanço da produção cultural. Onde ou como se iniciou esse movimento atual, na sua opinião?

GP: Sempre houve publicações independentes. Mas teve o momento que isso [ficou em evidência]. Acho que foi a *Feira Plana* apareceu num momento específico e funcionou como uma espécie de catalizador. Por mais que sempre tenha existido a produção de livro de artista, ela funcionou como uma espécie de ponto de inflexão... teve um momento em que se dizia que o livro digital ia matar o livro físico, aí de repente o livro físico desmentiu essa afirmação. Desmentiu reforçando seus aspectos físicos.

A parte visual ganhou um protagonismo. Teve um fluxo muito grande de designers nisso. Porque, basicamente, eu acho que esse movimento é um movimento que tem muito do design, muita gente que trabalha com linguagem visual, mas não é das artes visuais, não é da literatura, ‘aquela’ literatura, sabe? É um pessoal que estava um pouco sem direção... enfim, tem gente que trabalha com a linguagem visual como um meio de se expressar, mas vivendo uma vida no mercado que esta cada vez mais corporativo, vamos dizer assim. Então, teve uma confluência de coisas que deu essa explosão.

Juntou a coisa de chegar a Risografia, que também é uma coisa que foi um catalisador um pouco, quase um sinônimo dessa produção. Juntou na mesma época, né? 2012, 2013, mais ou menos, por mais que já existisse a Feira Tijuana. O livro de artista sempre existiu, não é uma coisa que inventaram agora, a autopublicação também sempre existiu, tudo isso sempre existiu, só que eu acho que esse encaixe atual das feiras, foi um momento específico que deu essa disparada. E aí foi natural, quanto mais a coisa vai enchendo, mais as pessoas vão indo.

JZ: Então, olhando a cena de maneira geral, a diversidade de soluções que vemos na elaboração destes objetos editoriais respeitam somente uma lógica de mercado, oferecer opções de compra, ou uma necessidade de expressão autoral desses criadores?

GP: Eu acho que tem de tudo. Tem coisas boas e coisas que não vejo tão bem. Existe uma demanda primeiro do designer, que tenho a sensação de que ele quer ter uma voz própria, mas não pode ter isso no dia a dia. Uma frustração, cuja legitimidade é variável. Tanto pode ser legítimo, como pode ser uma postura infantil. Tem de tudo. E entre estes extremos tem vários graus... ao mesmo tempo tem a volta dos processos artesanais, junto com a volta de outras coisas, né? Da comida, de tudo, sabe? Esse movimento que, pejorativamente, vou chamar de *hipster*. Mas no fundo é como se fosse uma reação ao mundo ultra tecnológico que a gente vive, esse mundo super virtual. Então acho que tem de tudo. Tem desde gente que está nisso pra valer e gente que tá só meio de férias.

JZ: O que quer dizer estar nisso pra valer? Quem quer somente se expressar?

GP: Gente que está querendo viver fisicamente e espiritualmente disso, está querendo tornar isso uma atividade mais sólida em vários sentidos. Se expressar, em tese, todo mundo quer. O problema é que se expressar pode ter um nível superficial. Acho que é um grande mal dos dias de hoje, todo mundo quer se expressar. Mas ninguém quer ficar triste. E acho muito curioso isso, porque o processo é um processo que envolve angústia. Os processos envolvem angústia, envolvem dúvida. Se envolver não tem só prazer, né? Tem outras coisas. O que você recebe ao se envolver não é só prazer momentâneo.

JZ: Mas quando você pega um livro como o seu, você entende como um designer colocando opinião própria?

GP: Não, entendo como eu, Gustavo, colocando opinião própria, não necessariamente o designer. Eu, como autor e ponto. Eu separo o autor e o designer, porque pra mim o design é um diálogo que eu estou conversando com alguém para transformar algo em linguagem visual... em que eu posso colocar opiniões minhas em graus variados, tanto opiniões objetivas clássicas, como opiniões “ah, eu acho mais bonito laranja”, que não deixa de ser uma opinião, um direcionamento. Mas não entro naquilo falando “vou me expressar”. Eu vou participar de um processo que vai resultar [em algo].

JZ: E a ferramenta que você utilizou pra participar foi o design...

GP: É! Por isso que eu separo quando eu sou um designer e quando eu sou um autor. Quando eu sou um autor, eu uso a linguagem visual, processos de design, quer dizer, eu também atuo com todas as coisas que eu [disponho] num processo de design, mas aqui eu defino o que vai ser dito. Eu, como autor, sozinho, defino o que vai ser dito. A diferença principal é essa. Não quer dizer que quando eu sou designer eu não palpito. Eu palpito, mas como designer eu não defino sozinho o que vai ser dito, é como se fosse uma grande assembleia que vai discutir o que vai ser dito. Neste sentido, eu me expressei em ambos, mas eu acho que me expressei plenamente quando eu sou um autor e eu uso o design como um elemento que articula isso. [...]

Com o tempo eu fui amadurecendo uma coisa que eu acho que é: ser designer é exatamente não se reduzir a uma coisa específica.

JZ: Essa é uma característica contemporânea?

GP: Acho que outros autores trabalharam desta forma, mas normalmente eles vinham ou da literatura, ou das artes visuais. O fato do design gráfico ter tomado esse corpo agora, é [o que torna] diferente. Acho que saem coisas diferentes. Já me compararam bastante com o pessoal do *Oulipo* que tem princípios parecidos mesmo, a ideia de projeto, a ideia de um livro como projeto. Mas o fato de hoje [ter envolvimento do] design, gera resultados diferentes. Lógico que já existiram outras misturas, mas elas como começam de jeitos diferentes e os resultados não saem exatamente iguais. É como a poesia visual, é uma coisa que opera com as duas dimensões, mas essencialmente, o pessoal vem da poesia. Eu gosto muito da poesia visual quando ela é feita por poetas. Os concretos, eu gosto, acho bom. Quando vem do outro lado, do designer, acho chato. Já não sei muito boa a poesia. Porque, sabe, deságua em outro lugar. A poesia concreta, por exemplo, tem a linguagem visual, mas ela é essencialmente uma operação verbal. Ela tem a dimensão visual, tem, assim...tanto que tem uns, alguns poemas dos irmãos Campos e tal, que você olha assim e são feinhos se examinados apenas como execução plástica, a excelência está na concepção geral, no manejo da palavra em todas as suas dimensões... assim, eles precisam ser perfeitos no manejo verbal. Mesmo que a execução visual não seja tão refinada. O vice e versa não funciona tanto.

JZ: Agora especificamente a respeito do público, como você define ou descreve as pessoas que se interessam pelo tema, frequentam as lojas e feiras e consomem o material?

GP: Ainda que o público seja variado, tanto em faixas etárias quanto perfis de interesse/formação, creio que é possível apontar uma predominância de jovens interessados pelo universo visual/gráfico.

JZ: Já que, com os processos artesanais, estamos nos afastamos do circuito tradicional de mercado, os produtos não deveriam ser baratos e acessíveis? O resgate artesanal, ao encarecer o produto, não corre o risco de levar à uma elitização?

GP: O artesanal não barateia, o artesanal encarece. Quanto mais tecnológico, mais barato fica. Então eu acho que existe aí uma questão importante e que não vem sendo acessada. Existem vários modelos de tiragem, de ‘o que é aquilo?’, né? Aquilo é o que, uma obra de arte? Uma gravura com tiragem limitada, ou é um livro que tem uma tiragem industrial? Qual que é a proposta daquilo? Às vezes, as pessoas colocam tudo num saco e falam “livro”, “isso é uma publicação”, “ah, é publicação que tem tiragem”. Quando a proposta é [que aquilo existe] como se fosse uma gravura e não uma publicação. Então eu acho que, não se aprofundou a discussão nesse sentido, sabe? Tem que entrar o custo. O custo é uma coisa que eu vejo como um problema ou uma característica. Bem ou mal, muita gente que produz isso é gente de classe média, classe média alta... tem que entender que um ponto de partida é custo. Um dos pontos de partida meu é quanto eu quero gastar naquilo. Não tem projeto que eu não comece com isso.

JZ: Pergunto por conta de uma impressão. Talvez exista, sim, neste movimento a preocupação em desenvolver a capacitação de pessoas, com essas ferramentas, para democratizar o acesso e todos passarem a ter voz própria. Mas, por outro lado, quando estes jovens, que produziram seus materiais, se apresentam em um mesmo espaço expositivo, encontram ao lado outros expositores com produtos feitos nas mesmas técnicas, cobrando um valor bem mais elevado, um valor de arte agregado, pode haver um conflito de interesses ou cultural, não?

GP: Isso é um reflexo. Mais do que uma questão a ser resolvida, é uma questão a ser elaborada. A se refletir sobre. Porque é uma questão que não se tem refletido. Ou entra nessa polarização, de que tem que ser isso ou aquilo e não se elabora. Tem uma frase que eu adoto sempre e aprendi lendo na minha vida de ‘ex-empresário de sucesso’ que é uma frase do John Locke, que é “quem define o valor de uma mercadoria é quem compra e não quem vende”. No fundo, é isso. Se tem gente que compra, vale. Se não tem gente que compra, não vale. Essa questão do acesso democrático tem que ser refletida e tem que ser trazida à tona. Eu tenho minhas opiniões sobre coisas que eu acho muito caras, eu tenho minhas opiniões sobre essa ideia do livro elitista, ou de não ser, ou ter que ser uma coisa só e não poder ser várias coisas.

Isso é uma coisa que o designer não tem, né? Quanto vale meu trabalho? Vale o que pagarem. Já perguntaram pra mim, na Rex, quanto eu cobro. Quanto passo de proposta pra ele? Cobre o máximo que você achar que ele paga sem perder o bom humor...

II - Entrevista concedida por Cecilia Arbolave. [set. 2019]. Entrevistador: Jorge Otávio Zugliani. São Paulo, 2019.

Nome utilizado nas feiras: **Lote42**

Membros: Cecilia Arbolave e João Varella.

Como se consideram:

editora

coletivo

outro?

Formação dos membros:

Design

Artes

Literatura

outro? Jornalismo.

Jorge Zugliani: Bom, Cecilia! Então, começando, a **Lote42** se desdobra em várias coisas, mas começou com vocês dois mesmo, você e o João?

Cecilia Arbolave: Na verdade, quem fundou a **Lote** foi o João e o Thiago Blumenthal. A ideia de ter a editora é antiga, um sonho do João, mas foi no final de 2012 que eles sentaram e falaram: *vamos fazer!* Curioso que, a gente se pergunta: *quando começa uma editora?* Na sua fundação formal ou quando sai de fato o seu primeiro livro, né? Para gente é desde esse encontro entre os dois. Eu acompanhava muito de perto, desde a criação da marca, da logo, organizei os livros, os lançamentos e no começo o Thiago falou: *“olha, eu ajudo a criar, estou aqui no começo, mas depois não vou poder estar 100% aqui, pois vou estudar fora.”* Ele é da academia. Então, desde o começo o João sempre soube. Quando o Thiago estava se preparando para estudar fora, ele percebeu que iria precisar de alguém. Ele tinha outro emprego, dois empregos, aliás. Eu também já estava insatisfeita onde eu estava e ele propôs: *“Não quer se juntar oficialmente? O que você já faz de madrugada agora você passaria a trabalhar na **Lote** mesmo...”*. Afinal, eu já estava envolvida, mas mexia quando eu chegava em casa. Eu trabalhava na Abril, sou jornalista, como o João. Aí, pensei: *“vou virar freela”*. Isso foi até o final daquele ano, e depois fiquei só na **Lote**. Então, desde 2013 eu já estava integralmente na editora. Em 2015, o João saiu do emprego fixo e se dedicou exclusivamente à editora. O Thiago ficava indo e voltando, ele ainda era sócio, todos os livros ele era consultado, se envolvia nos livros uns mais que outros e tal. Só que em 2017 ele decidiu sair da sociedade. Já estava no doutorado. Aí, ficamos o João e eu.

JZ: Hoje quantas pessoas participam como funcionários e em todos os desdobramentos da **Lote**?

CA: Então, essa questão... O João e eu somos os sócios agora... Engraçado, só falo sócio em entrevistas, no dia a dia, somos casados, tá? (risos) A gente que fica na cabeça, coordenando as coisas e temos seis pessoas trabalhando com a gente. Essas seis pessoas não são todas da editora **Lote42**. Temos a livraria que é a Banca Tatuí, ali do outro lado da rua, duas pessoas ficam ali. Uma está na Sala Tatuí, que é esse espaço nosso aqui de cursos e atividades. Duas na área comercial, livrarias e feiras, e uma designer que está em tudo. Tem dia que ela faz catálogo para área comercial, tem dia que ela faz uma arte para o festival, para o estante. Você é designer, sabe como é. E eu e João transitamos em tudo isso. Mas não temos ninguém de fato da área editorial.

JZ: Você diz alguém de Letras?

CA: Não temos um editor aqui. Somos nós dois! Os livros sempre andam em um ritmo bem devagar, isso desde o começo. Queríamos editar de uma forma lenta. A equipe foi crescendo, e poderíamos colocar alguém da área editorial, mas essas outras funções foram mais prioritárias.

JZ: Você acha que isso enriquece o trabalho de vocês de alguma forma?

CA: Não! Acho que seria ótimo ter um editor, até! (risos) Verdade! Adoraria poder dividir mais algumas funções. Acho que mesmo tendo alguém na área de edição, não abriríamos mão de fazer isso, porque é a parte que a gente mais gosta, óbvio. Mas um assistente editorial, sabe? Com coisas de orçamento em gráficas, ISBN, receber revisão de livro, bater emendas... mas, na verdade, tem até outras áreas que precisaríamos mais! Área financeira, área de comunicação, várias... Ah, um passo de cada vez. Nasceu em 2012, na sala de casa. Foi crescendo, tivemos um assistente, depois abrimos a banca, foi aos pouquinhos...

JZ: A ordem foi primeiro a editora, depois a banca, depois as feiras e depois a sala?

CA: Sim, primeiro a editora... o primeiro livro saiu duas semanas depois da primeira Feira Plana. A Plana que é o ponto de virada, né? Existiam outras feiras, a Tijuana, UgraFest. Só que a Plana que pegou muito um público de design. Por exemplo, os zines que se vê hoje, não são mais os “toscões” que se viam... embora ainda se faça, mas hoje tem zine com capa de acetato e tudo mais. Pegou muito público de design, ilustração e começou a participar das feiras. A gente não participou da primeira porque a gente não sabia disso tudo, né? A gente foi como público. E duas semanas depois, já estava previsto o lançamento do nosso primeiro livro. Então a **Lote**, com esse movimento de feiras, foi andando junto. A primeira feira que a gente organizou mesmo foi a Miolo[s] de 2014. Foi um ano de virada na nossa história. Engraçado, que... Me dá muita vontade de voltar a esse dia para lembrar como começou exatamente, por que as minhas lembranças das feiras se misturam muito... Lembro de coisas específicas dessa primeira edição, mas queria muito voltar e falar para aquela Cecília: “*Olha, isso vai ser legal...*” (risos) Enfim, a gente realizou a primeira em 2014 e aí, depois foi repetindo, e surgindo outras oportunidades de organização de eventos. Por exemplo, a Tinta Fresca foi em 2016, se não me engano, no Espaço Cultural Porto Seguro, teve uma Unibes Cultural, chamada Pátio 42, que havia feira e conversa. Quatro palestrantes e dois temas. Aconteceu isso, por causa da Miolos, começaram a nos chamar para organizar eventos e a gente olhava o lugar e falava: “*Cara, vamos fazer!*”. Para nós não era só um espaço de comércio, sabe? Embora se vendam livros e para muitas pessoas seja o único lugar pra se vender e continuar publicando. Mas para gente, é bem importante essas outras ações de formação de público. A do Espaço Cultural Porto Seguro, quando nos chamaram para organizar uma feira, a gente olhou e eles tinham acabado de criar aquele espaço, era novo, havia o lugar para a feira e uns ateliês. Pensamos: “*por que não fazer um evento que tenha a feira, mas que tenha também experiências gráficas simultâneas?*”. Então, a pessoa chega, experimenta uma serigrafia, olha para o lado, tem um impressor que já trabalha com isso, já domina a linguagem e conversa!

JZ: Isso não só cativa o visitante para se tornar público consumidor mas também capacita para...

CA: Sim! Capacita eles, para eles fazerem se quiserem! Mas ao mesmo tempo, para eles poderem discernir quando virem uma mesa de um expositor montada. Então, muitas vezes, me aconteceu de eu ter um print digital e me perguntarem: “*isso é uma gravura?*” ou, “*isso aqui é uma serigrafia?*”. E eu: “*não, a gravura e serigrafia tem outros processos...*”. Quem está do outro lado da mesa tem essa missão e função de explicar. Talvez seja essa a força das feiras. Mas essas atividades paralelas também ajudam a ele experimentar e entender como funcionam essas técnicas. Dá a ferramenta para ele, a hora que ele for na feira ele vai entender. “*Nossa, uma serigrafia com três cores! Deve ter demorado pra caramba, uma cor de cada vez...*” porque ele viu e experimentou.

JZ: Ressignificou...

CA: E dá valor! Porque, às vezes, ele vê um livrinho fininho e fala: “putz, cinquenta reais?!”. Para o editor que costurou cada um receber esse comentário é um pouco frustrante! Não só valoriza o trabalho do editor, como também é uma formação pra vida, né? Enriquecer a formação das pessoas, em geral...

JZ: Então, anotei aqui, a formação sua e do João, como jornalistas. E os demais da equipe? design, arte, administração?

CA: Não necessariamente, a Fernanda e o Caique são biólogos marinhos! (risos)

JZ: Nossa! Que legal! Como...? [*inaudível, provavelmente eu perguntei como eles foram parar em uma editora de livros*].

CA: Não sei...

JZ: Bom, e com tantos caminhos que você e o João poderiam escolher, por que decidiram trabalhar com livros?

CA: Eu acho que... a gente pode ir para o momento da fundação, ou alguns anos atrás, ou vários anos atrás. Vou começar do meu começo. Eu, desde criança fazia livros, escrevia, “*diagramava*”, não sei se o seu gravador pegou as minhas aspás (risos), com meus grandes layouts, imprimia na papelaria do bairro, grampeava como dava, ou com espiral, e distribuía para família e amigos e tal. Lembro que quando eu tinha 9 ou 10 anos, eu adorava isso! De criar. O livro era um veículo pra botar minhas histórias. Eu escrevia muito. Escrevia no computador ou a mão e fazia esses livros para espalhar minhas histórias. Isso eu era pequena, depois vem a adolescência, e então estudei comunicação. Fui para o jornalismo. Nesses anos, eu estava bem mais para os meios de comunicação e não tanto na literatura, livro. Mas, em 2005 o João e eu nos conhecemos na Argentina, na faculdade e a gente se deu muito bem para trabalhar juntos também. Tínhamos projetos. Escrevemos um ensaio acadêmico e ganhamos um primeiro prêmio num concurso. Falamos: “*nossa! A gente dá certo, né? Além de se gostar, namorar, a gente trabalha bem juntos!*”. E aí, dois anos depois, fui fazer um intercâmbio em Curitiba. Comentei com o João: “*vamos inventar algum projeto pro tempo que eu estiver ali?*”. Aí, o João... ele já morava em Curitiba. Ele é gaúcho, mas estava morando em Curitiba. Eu sou argentina. Nos conhecemos em Buenos Aires e em 2007, fui pra esse intercâmbio em Curitiba. Então, o João me fala que Curitiba tinha essa característica de ser uma cidade grande, com espírito de cidade pequena, tinha muitos personagens que todo mundo conhecia, o artesão todo domingo na feira, a vendedora de bilhete de loteria que canta de um jeito específico. E falei: “*nossa, vamos entrevistar eles!*” e o João: “*Ah, entrevistar por entrevistar? Vamos transformar isso em alguma coisa...*”. Aí, surgiu a ideia de fazer um livro. Entrevistamos 17 pessoas. O livro se chama “*Curitibocas - Diálogos Urbanos*”. Tínhamos uns 20 anos, íamos de bike entrevistar as pessoas. Era fofo. Só que depois a hora de publicar foi difícil, as editoras não estavam abertas ao nosso livro. Hoje em dia sei que as abordagens que eu fiz não eram corretas, fui até uma editora de didáticos para tentar um livro de ficção/não ficção. Enfim, eram entrevistas reais, mas tinha uma história de ficção que entrelaçava tudo. Mas foi bem difícil. No fim, saiu. Uma editora pequena topou. A gente havia escrito também num edital de público de livros, ali do Estado [do Paraná]. E acabou tendo duas edições, porque a gente publicou ele e depois ficamos sabendo que tínhamos passado no edital. E o João, nessa época, falava que um dia a gente teria uma editora. Não queria deixar passar projetos que parecem legais, frescos, feitos dessa maneira. Ele falava, mas pra mim parecia algo tão distante, tão de gente grande. Coisa de outro universo, fora de alcance. Mas ele falava sempre, volta e meia essa ideia voltava.

JZ: Ou seja, não havia essa cena, essa forma de pensar a publicação independente que temos hoje...

CA: Não! Isso era 2007! E também, esse movimento todo, a gente tem que enxergar ele, olhando os meios de produção, né? Nos últimos anos, a impressão digital, até a offset, virou mais acessível para artistas que querem imprimir um livro, mas não tem CNPJ. Eles podem imprimir um livro com tiragem de 500 e não mais de 1500 como era antes... enfim, essa ideia ficou na cabeça, até chegar em

2012, que deu esse *start*. (...) E por que escolhemos livros? Bom, é a vida! O que me motivou? Será que foi eu criança, lá atrás, que deixei abandonado e retomei? Ou essa experiência de aprender realmente o que é se autopublicar, o que é o mundo das editoras, como o *Curitiba*, e chega no mundo, no contexto atual? Enfim. Uma vez que tudo começou, o que nos fez continuar trabalhando com livros? Acho que o livro tem um potencial muito rico. As possibilidades são inesperadas. Você pode criar coisas realmente diferentes. É um veículo de expressão que não se esgota. Essa possibilidade de explorar tanto a materialidade, como o conteúdo. Nós, e o Piqueira, nos destacamos por causa dos projetos gráficos e tudo, mas todos [esses projetos] têm conteúdos. A edição começou, no nosso caso, muito a partir dos textos, a partir dos desenhos. No caso do Gustavo [Piqueira], como ele cria tudo, enfim... não sei como é a mente do Gustavo, eu adoraria entrar na mente dele pra tentar entender como funciona. (risos) Mas, ele consegue criar as coisas completamente embaralhadas. Processos gráficos, ilustração, texto, vem tudo... bem, não sei como vem, mas ele cria tudo junto. No nosso caso, tem vezes que partimos do texto, e aí sai a ideia do projeto gráfico. Enfim, mas o conteúdo tá lá. Não é pura experimentação.

JZ: E por que de forma independente?

CA: (...) Tem uma questão aí com o independente que é: isso é única opção ou é escolha? É dependente por que não tem dinheiro para fazer ou é independente por que você escolhe não aderir às outras empresas, não se juntar às outras empresas? Assim, aqui a gente é editor, né? Talvez, no caso de autor, isso sim. Se autopublicar, ou mandar para uma editora? No nosso caso, como criamos uma editora, ficaria estranho ir a uma outra editora e falar: “*quero editar de tal maneira*”, de forma que eu nunca tive essas portas abertas; nem fui bater nas portas. Não tem esse espaço. Sendo autor, sim. Você é publicado. Mas, sendo editor, acho difícil uma editora falar: “*venha aqui com suas ideias e vamos fazer juntos*”. (...) Veja, a palavra independente é carregada de... me escapa a palavra, contradições. Na **Lote42** a gente já começa como editores. O João publicou pela **Lote**, mas já era o sétimo livro da editora. Não é que ele criou a editora para publicar o livro dele. Falei do *Curitiba* lá atrás, mas foi por outra editora. E foi o que nos motivou, um dia, a criar a editora. E uma coisa que motivou muito, no começo, era justamente fazer diferente do estabelecido. Ser jornalista nos ajudou muito nisso. O jornalista é obrigado a aprender. Você está numa redação, te dão uma matéria. Você não sabe nada daquilo, mas tem que aprender. Tem que virar especialista do assunto. Como editores, tivemos que aprender muita coisa do mundo editorial. Mas, como tinha muita coisa que a gente não conhecia, a gente foi fazendo diferente sem saber que estava sendo tão disruptivo ou inovador. Como, por exemplo, ter uma simples loja virtual. Hoje toda editora tem. Mas, na época, não tinham. [As editoras deviam pensar] “*para que brigar com a livraria? Concorrer com a livraria?*” Era um acordo de respeito, implícito, que se tinha que... era esse princípio, que editor não vende o livro, é a livraria. Mas a gente: “*não, olha que legal, a gente faz pré-venda e vende nosso livro de forma direta!*”. Nas redes sociais, as editoras costumavam ser mais sérias, e tudo, a gente já era descontraído... foi uma escolha ir por esse caminho. A gente estabeleceu, no começo da editora, qual era o jeito que a gente queria trabalhar. Não tínhamos trabalhado em editoras de livros grandes, apenas em grandes empresas de comunicação, e a gente via como eram os processos de tomadas de decisão. Vamos fazer uma empresa pequena, que o ritmo de edição seja lento. Tem editora pequena que tem um ritmo de edição louco. A gente, não. Até por conta dos nossos recursos, não tínhamos dinheiro para fazer mil ou [um] monte de livros ao mesmo tempo. Falávamos: “*ao invés de publicar vários, vamos publicar poucos e bons*”. E se dedicar muito neles, fazer muita divulgação... (...)

Eu acho que uma definição aí [para independentes] pode ser apenas editores que não fazem parte de conglomerados. Aqui não é conglomerado, tá? A editora, a banca e a sala são a mesma pequena empresa (risos). Me refiro a, tipo, a Cia. das Letras tem várias representações... acabou de comprar a Zahar, são grupos, Intrínseca, Editora Record, etc.

JZ: Isso no aspecto financeiro, burocrático. Conceitualmente, então, o independente seria...

CA: Na verdade, eu não sei se é necessário definir tanto. Eu acho que, no caso do jeito de trabalhar, são pessoas que tem um ritmo diferente, que escolhem realmente o que publicar, não se guiam por motivações comerciais, tipo escolher um autor porque é o tema da moda. É publicar porque acredita,

tem uma proposta mais artística, mais autoral. Mas, as estruturas das empresas também influenciam. Tem editora que tem investidor, por exemplo. Ele pode não apitar nada, mas é um investidor. Isso dá todo um conforto para aquela editora poder se estruturar, ter equipes grandes e que eles possam publicar o que quiserem... então, não considero isso independente, sabe?

JZ: Hoje, a **Lote42** é a principal atividade de vocês dois?

CA: Sim! O João de vez em quando faz *freela* de jornalismo, mas por prazer, porque assim, ele adora fazer isso. Gosta da adrenalina de fazer matéria e fechar rápido. Do mais, todo mundo que está aqui é contratado, CLT e tal...

JZ: E desde o começo a empresa está constituída com CNPJ? Ou, foi evoluindo do informal?

CA: Começou com uma MEI do João, mesmo... depois passou para Simples. Mas foi questão prática. Ao começar, seria bem mais prático pegar esse CNPJ do que criar outros; a condição de MEI te ajuda nesse primeiro momento.

JZ: Qual a tiragem média dos seus livros?

CA: A gente tem tiragens médias de mil, mil e quinhentos, até dois mil dependendo do livro. Depende das características de produção do livro, quais as expectativas que temos pra esse livro...

JZ: Desde o começo, já saiam com mil?

CA: Sim. Teve aquele livro “*Queria ter ficado mais*”, que já teve várias reimpressões, uma delas 2 mil, a última acho que chegou a 3 mil. Então, é muito do processo de impressão, mesmo. Às vezes é uma coisa bem experimental, que se você fizer mil livros talvez seja difícil de escoar. Outras vezes, vale a pena fazer mais, mil e quinhentos, reduz o preço unitário, aí compensa. Enfim. O livro de menor tiragem que temos foi de 420 exemplares, “*Novos mafuás*”, que foi feito em uma residência artística em Paraty, [durante a Flip], que a gente organizou. E depois alguns do Gustavo, que tiveram 600, 500...

JZ: E o motivo desses terem baixas tiragens, como você falou, é por terem algo de manufaturado?

CA: Também. Tipo o *Lululux*, o Gustavo deve lembrar as quantidades certas, mas tinha não lembro quantas peças... devia ter 32 capítulos, cada um com duas cores de serigrafia, dentro de uma caixa também em serigrafia. Não dava pra fazer uma quantidade eterna. Então, foram, se não me engano, 600. Então, tem essa questão do limite de produção. As formas característica do livro que vão nos falar.

JZ: Vocês consideram sempre essa questão tátil do livro nos trabalhos de vocês?

CA: Sim! A dimensão física do livro, não só tátil, da construção do livro. Mas a gente sempre parte do conteúdo. A gente não vai fazer experimentações loucas se não tiver sentido. Por exemplo, o [livro] “*Inquérito Policial: Família Tobias*” que foi feito como um inquérito. O formato está totalmente relacionado com o conteúdo. Você lê de forma fragmentada porque é uma investigação policial. Agora, um outro livro, “*Na outra margem, o Leviatã*”, que é um livro de contos, não tinha porque interferir na leitura. É um livro tradicional. Teve um projeto gráfico bem legal do Gustavo, na orelha que se desdobra e formam grafismos, mas o interior é preservado. Agora, o “*Queria ter ficado mais*” a gente decidiu fazer o formato de cartas, de envelopes, e então a pessoa ao ler, tem que tirar o envelope, ler... propõem ao leitor uma experiência de leitura diferente. Ele não pode ficar indiferente ao livro. Ele pega e precisa escolher por onde começar, não seguir a ordem que a gente colocou. Pode ir para cidade que ele mais gosta. Então tem uma postura ativa. Aí tem aquele formato. Ele poderia ter sido editado de uma forma tradicional, mas escolhemos essa forma que não prejudica a leitura, é confortável, textos soltos, como cartas, mas tem leituras, legibilidade... e foi porque esse livro

permitiu. Tinha espaço pra brincar com isso. O “*Fachadas*” tem impressão em serigrafia, é um processo artesanal. Mas o próprio manuseio das gráficas industriais também tem algo de artesanal, também tem pessoas manuseando isso. [Os leitores pensam:] *quem colocou os textos dentro dos envelopes?* Foi alguém, sabe? Não é pelo fetiche: “*ai, a gente quer o artesanal...*”, é porque ele contribui para o resultado final, para o livro.

JZ: Quando vocês vão atrás de um texto, ou recebem algum material, vocês dão preferência para que temas? Assuntos pessoais, opiniões, memórias, afetividades? Ou, são outro tipo de temas, ficcionais?

CA: A gente? Ou os autores?

JZ: Vocês e os autores. Imagino que vocês façam uma curadoria do que recebem.

CA: Seria a nossa linha editorial, em outras palavras?

JZ: Sim.

CA: Essa foi boa! Sempre que nos perguntam: “*qual a sua linha editorial?*” a gente fala: “*Pula!*” (risos) É bem difícil definir a nossa linha editorial, porque no fim é um pouco de tudo o que a gente gosta. Temos ficção, não-ficção, quadrinhos, dois de poesia, tem livro ilustrado. Mas o que nos motiva é publicar autores e autoras que apresentam algo novo na linguagem e nos temas. O Piqueira, por exemplo, é um caso, que cada livro é sempre uma surpresa. Que permite várias leituras, te provoca, te faz um leitor ativo. E que é uma busca nossa. A maioria dos autores são contemporâneos e estão produzindo atualmente.

JZ: E para tornar esse leitor ativo, ou simplesmente explorar algo novo da linguagem, às vezes, precisa recorrer à técnicas específicas, ou ...

CA: Você tinha falado das memórias, afetividades, e tal, tem a ver com o uso de técnicas, mas a escolha das tiragens menores, de novo, são escolhas ou são a única opção que a pessoa tem? O uso das técnicas artesanais tem um resultado muito tátil, muito expressivo, e estão sendo usadas de forma diferente, criativa. Mas, às vezes, a pessoa usou essa apenas por que foi o jeito que ela encontrou para fazer justamente uma tiragem pequena. Porque se ela fosse fazer em offset, ela era obrigada a fazer uma tiragem maior. Eu acho que sim, resgatam a memória, a afetividade, sim, mas possibilitam essa impressão em pequenas tiragens de uma forma muito expressiva. Coisa que outras técnicas não permitem. Então, não sei se é só memória. Mas, também, pelo que a técnica permite. No nosso caso, não temos uma única linha. Assim como [temos] o “*Fachadas*”, que vira uma rua de três metros e meio, se desdobra todo em sanfona, a gente tem livros mais tradicionais. Por exemplo o “*Manual de sobrevivência dos tímidos*”, com ilustrações, sobre timidez, mas de uma ironia engraçadíssima, Bruno Maron tem um humor super... aguçado, que se diz? Afiado! A gente gosta de livros que provocam. O Troche, que são desenhos sem fala. Se você conversa com ele, esses desenhos tem muito da infância dele, da vida pessoal dele, de muito tempo atrás. Tem essa questão de memória. Mas não tem essa de todos os nossos livros seguirem uma coisa... A gente tem agora uma coleção que o Gustavo escreve e faz que é o *Gráfica Particular*, que é uma coleção. Em que ele resgata história de outros editores, outros artistas que a gente não está acostumado, novas referências para os leitores atuais. Então, tem isso. Mas não define nossa linha editorial.

JZ: Quais processos de impressão vocês já utilizaram?

CA: Tem os industriais, como o offset. Já fizemos livros até em impressão digital. Temos bastante coisa com serigrafia. O *Lululux* é todo serigrafia, outros só as capas... é isso, alguns se combinam os processos industriais com os artesanais. Outros é industrial mesmo. (...) [A escolha] tem a ver com o que falamos. O que pauta a linha editorial são obras que provocam, que te tragam uma outra visão do que se está acostumado. Uma vez que a gente escolhe estas obras, vem o processo de edição, e aí que a

gente escolhe os formatos, impressão. Pensar como transformar esse conteúdo em um livro impresso. Ai que entra essa coisa dos processos artesanais ou industriais...

JZ: Interessante o uso da palavra provocação, nesse caso, aplicado como algo que permeia as escolhas. Essa palavra, se não me engano, apareceu também na entrevista que fiz com o Piqueira. É algo que motiva a criação, e o restante é recurso pra se chegar nessa provocação, seja o humor, seja o artesanal...

CA: Eu acho que sim! No caso do Gustavo, os livros que fazemos juntos, essa questão está bem presente! Você viu o “*Valfrido*”, né? A gente enviava para as residências das pessoas essas histórias que as pessoas não pediram e elas recebiam toda semana uma história de ficção sem saber que era uma ficção. Assim, acho que provoca, né? O “*Inquerito*”, também... você fica [se perguntando]: “*mas isso aqui é real, ou não é real?*” Tem o nome dos editores aqui na primeira página. “*Eles denunciaram o autor ou não?*”. O “*Queria ter ficado mais*”, as pessoas pegam e falam: “*mas, isso é livro? Pode?*”. Então, assim, a gente busca sair um pouco do lugar de conforto, ou talvez o nosso lugar de conforto seja esse. De não ficar com a primeira ideia, não ficar com a primeira solução. Eu reforço muito que não são todos os nossos livros que tem esses formatos loucos assim. Porque o processo de edição que não dá para ver, de sugerir mudanças no texto, trabalhar junto com o autor o texto, isso os leitores não veem. Os leitores veem muito nesses livros performáticos. Mas ainda assim, no nosso caso, temos um trabalho muito próximo. Se tudo der certo, logo eu acabo um livro que eu estou desde 2018 conversando com o autor e tentando encontrar um formato gráfico para ele, vendo materiais, testando, vendo gramatura, encadernação... meses! Depois o resultado fica legal, mas é por isso, porque a gente trabalhou por muito tempo!

JZ: Você comentou sobre isso no início. Acha que esse estopim de feiras de publicações independentes contemporâneas se dá, entre outros motivos, pelo desenvolvimento do design no campo editorial? Ou até a popularização do design como um todo?

CA: Acho que o design tem...enquanto profissão, e também os cursos, essa parte acadêmica, tem uma importância no desenvolvimento dos editores e autores, porque... Sim, a gente vê umas publicações com um apuro estético considerável. E, realmente, grande parte desse movimento atual tem um pé muito forte na materialidade. Mas, acredito que nesse universo de feiras, existem pessoas de várias áreas. Você tem sim, designers, ilustradores e pessoas que fazem umas publicações gráficas maravilhosas. Ou que estão em editoras que trazem um olhar... não sou designer, mas nossos livros trazem uma proposta visual legal. Algumas ideias, por exemplo, vieram de uma noite de insônia do João. Ele não é designer. Acho que essa é a questão do editor contemporâneo, não dá pra ficar em caixinhas: “*sou editor, logo, sou do texto, não vou mexer no formato porque isso é o designer que faz*”, não, acho que a parte mais legal, e por isso a **Lote** meio que se destaca, a gente mesmo não sendo da área visual, tentamos pensar e encontrar caminhos diferentes para as publicações. E nesse universo de feiras, estão também os escritores, os poetas, os quadrinistas, que embora tenham a coisa do desenho, trabalham com as mesmas linguagens. Nem todo quadrinho tem a parte da materialidade tão pronunciada! Existem as pessoas que fazem artes gráficas, experimentam bem com a impressão, mas não são designers. Não se identificam como designers. Acho que não apontaria uma única influência, fator, mas sim, a presença do design está ali, muito forte... Existem muitos cursos de design que estão estudando essas cenas. Cujos projetos de TCCs são publicações. Que tem feiras, como a Ebac. Outro dia mesmo, vieram os alunos da Anhembí Morumbi fazer pesquisa de campo. O professor mandou eles pra cá. Já fui membro de banca de TCC de projeto que está nesse universo das publicações independentes. Não sei dizer se na literatura se está estudando tanto esse universo das feiras, jornalismo e outras áreas, sei lá, biologia (risos), se nas outras áreas de formação estão estudando tanto as publicações. É um palpite, falo porque tive contato com faculdade de design que, sim, estão estudando.

JZ: Cheguei a ver artigo a respeito das feiras não só de arte e design mas também em sociologia, jornalismo, letras, e até publicidade.

CA: Olha que interessante! Ah, tem também alguém na antropologia! Na Unicamp tem. Na sociologia tem, né?

JZ: O José Muniz Junior! Ele esteve na minha banca de qualificação.

CA: Ai, que legal! Faz tempo que não falo com ele, queria sentar pra tomar um café com ele! Tem o Natanael Araújo, a Samara Coutinho...

JZ: Agora uma questão mais conceitual, como vocês enxergam a questão da autoria em uma obra com tantas vozes e camadas de informações? Sabemos que tem o autor do texto, o autor do projeto, o editor... falamos disso, mas me refiro à quando se olha o discurso do produto final.

CA: A **Lote** é uma editora que, por um lado, tem uma voz forte para dar ideias, pitacos, sugerir coisas... mas fica bem claro que o autor do livro é quem está com o nome na capa. Talvez, nesse sentido, a gente seja tradicional. Estou pensando em voz alta aqui, mas... para gente a noção de editora é isso; tentar achar a melhor forma pra esse conteúdo. A melhor forma pra chegar. Se é códex, ótimo, se é envelope solto, perfeito. Não tem uma única maneira, e também não tem que ser sempre diferente. Mas sim, para a gente, a função de uma editora é realmente chegar na melhor versão desse livro. E a forma que a gente faz isso é junto com os autores, muito próximo. Qualquer sugestão, mudança, a gente avisa. E é sugestão, não imposição. Projeto gráfico a gente faz junto com alguns designers, muitos com o Gustavo, ele tem uma sintonia muito boa com o nosso catálogo. Ele é muito perceptivo, ele entende a linha dos nossos autores, o que esperam e o que não. Ou seja, sim, tem um trabalho muito coletivo. Tem o autor e a autoria, né? Mas, nada que a gente reivindique...

JZ: Você concorda que o projeto gráfico, a forma planejada para aquela materialidade, está ajudando a narrar a história que foi escrita?

CA: Sim, sim, sim! Tem autores nossos que são quadrinistas e também designers, e já vêm com a proposta visual pronta. Mas, nos casos que não são, a gente faz propostas de projeto gráfico; “*o que que você acha?*”. Se a pessoa não gostou, não é que a gente vai [ter problema]. É de forma coletiva mesmo que vai se construindo.

JZ: Legal! Voltando rapidamente para as feiras, você já falou um pouco, mas, para fechar aquela ideia: qual a importância [para vocês] de promoverem eventos de publicações independentes e não só editar livros?

CA: Bom, a gente organiza a Miolo[s], anualmente, a Printa Feira desde 2018, junto com o Sesc 24 de maio. A Tinta Fresca, no Centro Cultural Porto Seguro e agora tem também a Compasso, com o IAB, na Bienal de Arquitetura. Então, porque fazemos isso? A gente acha muito legal a feira como espaço de encontro e como espaço de comunhão entre autor e leitor. Os editores aprendem muito nas feiras com seus pares. Os leitores também aprendem muito nesse convívio. Que é um ambiente inspirador, embora hoje tenha tantas. Mas, ainda assim, para muita gente ainda é uma surpresa! É a primeira vez que vão e tal. É também o espaço que a editora pequena tem para mostrar o trabalho. Não só vender mas também mostrar. Para muita gente é importante chegar a mais gente, só mostrar está válido, e a feira é o lugar pra isso. E atividades de formação de público, é aquilo que já comentei, bem importante. Além de organizar, aliás, a gente participa muito, onde tiver, do jeito que a gente pode. Fomos criando o que chamamos de “*rede afetiva de distribuição*”. Por exemplo, em BH, temos um amigo com um pequeno estoque dos nossos livros. Quando tem feira em BH, ele que vai. E tem um autor nosso que está em Natal, foi a mesma coisa. Foi uma rede que foi se formando e nos permite estar em muitas feiras.

JZ: Fizemos algo assim em entre 2007 e 2010, com quadrinhos independentes. Tínhamos um coletivo chamado Quarto Mundo em que fazíamos bem isso.

CA: É muito legal, né?

JZ: Muito! E emendando essas questões todas que falamos, você vê, então, uma função social nesta atividade?

CA: A gente não atua de forma direta em nenhum [projeto social], mas a gente sabe que os eventos que a gente faz tem um impacto na comunidade, né? Dias atrás, eu estava procurando uma coisa antiga da Miolo[s], “googleando” o evento mesmo, e vi um link com o título: “visitando a feira Mioslos”. Falei: “o que é isso?”. E era um vídeo de um venezuelano, um menininho de 10 anos, ele que postou. Esse vídeo mexeu muito comigo! O João repostou depois: “Olha, aí! Para quem precisa de uma injeção de ânimo!” (risos). Para mim foi muito significativo, porque depois eu consegui o contato do pai e trocamos ideia por telefone. Eles eram imigrantes, vieram da Venezuela por meio da ACNUR, [a Agência da ONU para Refugiados]. Estavam morando num abrigo, perto do Anhangabaú e estavam passando quando viram a feira. Decidiram entrar e fazer um vídeo. É muito lindo o vídeo da criança falando: “Vem! Vem visitar! Tá muito legal!”. Ele caminhando, aí ele imprime em serigrafia, ele conversa com uma editora que mostra os livros! Eu demorei um ano para ver esse vídeo! Eu deveria fazer buscas mais frequentes com a palavra-chave “Mioslos”! (risos) Pensei: “Nossa! Que legal!” Sabe? Chegaram a feira, fizeram um vídeo, divulgaram, não por divulgar, assim, acharam o evento legal! Fez sentido para eles! Aí, conversando com o pai, falei sobre o menino ter feito serigrafia, e ele disse: “pois é, eu sou designer, eu fazia isso lá na Venezuela.” Então, penso que foi uma chance que o pai teve para conversar com o filho sobre o que ele fazia... sabe? A gente não sabe o alcance das coisas. Vai saber se teve outros casos... Já teve uma professora, que me contou uma vez, que foi à Mioslos e estava falando como aquilo a inspirou demais! Tem gente que visita e logo depois está publicando... enfim. Em 2018, nós participamos do Circuito SESC, aquela atividade que visita as cidades do interior. Fomos com Gilberto Tomé e a Heloísa Etelvina, fazendo uma atividade com tipografia. As pessoas tinham que criar uma palavra, uma frase, e imprimir. Tinha uma menina que queria escrever o nome, mas ela não sabia as letras. Ela pegou quatro letras aleatórias e falou “Sara”. E a gente foi junto; “então, olha só, esse aqui é o “s”, e esse é o “a”...” Então, todas essas atividades reverberam. [Há] O fato de serem atividades gratuitas e para o público.

JZ: Dito isso, como vocês descreveriam o público das feiras, que frequentam e consomem publicações independentes?

CA: Acho que são pessoas que se interessam por leitura, livros, literatura, enfim, foram fisgados por alguma das feiras e depois tentam acompanhar essa produção nesses espaços especializados. O que acontece na Banca Tatuí é que ela foi a primeira banca de rua de publicações independentes. De rua foi a primeira. Muita gente vinha especialmente pelo que ela é, mas pega muita gente da rua, que está caminhando, e que: “putz, faz tempo que não vou numa livraria” e como a Banca está aberta ao público, totalmente aberta, as pessoas entram para dar uma fuçada. E surge o contato.

JZ: Você vê diferença entre os públicos das várias feiras?

CA: Acho que o lugar da feira influencia muito o tipo de público! O fato da Mioslos ser na Mário de Andrade, ao lado do Metrô Anhangabaú, e ser um espaço que já tem seu próprio público... eu fui [fora do evento] e estava cheio de gente! Já tem público. As pessoas usam a Biblioteca! Isso define bastante o público [da feira], né? O SESC, eu acho uma instituição muito aberta, importantíssima para cultura, para sociedade, mas já convidei pessoas para irem e disseram: “mas quanto é? Ah! Não tem que pagar pra entrar?” [Me refiro a pessoas que] acham que o SESC é pra outro tipo de público, ou que é um clube. Sendo que SESC trabalha forte para mostrar que: “não, isso é pra vocês!”. Sabe, definir o público não é tão simples. Às vezes, a feira tem esse público por que foi o público que ela conseguiu alcançar, mas não porque ela quer “gourmetizar”, ou porque ela quer um público seletivo, nem um público de um certo ambiente, ou profissão. Talvez, seja por conta da dificuldade de chegar num público maior. Não é uma coisa intencional, mas só uma consequência de, não sei, de uma divulgação que poderia ser maior.

JZ: Quando faço essa pergunta não estou julgando nem as feiras, nem o público das feiras. Como entrevistador, estou levantando essa questão e queria saber o que você acha. Talvez, as feiras, [seja ela qual for], tenham públicos diferentes. E dentro de cada uma, ainda mais diversidade. A Plana, por exemplo, que migrou do MIS, pra Bienal depois pra Cinemateca, tenho a impressão de ser bem diferente da Miolos, da Printa, etc. Os locais estão abertos, qualquer um pode entrar, mas, parece, dependendo do lugar, se tem *foodtruck* ou não, se tem preços excessivos ou não, não é tudo mundo que entra. Não sei. Será que em alguns lugares os criadores estão falando consigo mesmo? Será que, em alguns lugares, estão falando só com brancos, de determinada idade e renda? Eu não sei. É por isso que estou perguntando...

CA: Claro! Claro! E acho que é necessário também! Eu lembro que há alguns anos, eu estava na Feira Kraft, em uma mesa e tinha uma menina que estava falando... não me lembro bem como foi, acho que disse algo como: *“hoje em dia há uma acessibilidade muito maior à técnicas de impressão”*, tipo, se você quer você pode, óbvio que tem uma certa verba para isso. Você pode ir imprimir zine na impressão digital, as gráficas offset estão hoje muito mais abertas hoje a você ir, bater na porta e fazer um orçamento, do que antes. Aí, ela me respondeu: *“espera, e as pessoas que estão na periferia, elas não têm acesso as mesmas coisas”*. E também algo como: *“E aqui? Aqui, por exemplo, é um lugar que nem todo mundo se sente convidado”*. Mas, poxa, a gente estava em uma universidade pública, UNESP e para ela era um lugar que estava fechado, ela achava que... não lembro direito realmente, tá? Mas achei estranho ela achar que era um lugar que não estava aberto, sendo que era uma universidade, ao lado do metrô Barra Funda. Gratuito. Mas, sim, essas barreiras existem. Para ela existiam barreiras que eu não estava vendo! Eu fiquei pensando muito nisso... entende? Não estou criticando a visão dela. Estou pensando a respeito sobre como cada um olha. Uma coisa que eu falo para você, que eu percebi muito na inscrição da última Miolos, muita gente, quando a gente pergunta: *“qual é a sua proposta?”* começava a resposta falando de onde era, quem era... ao invés de falar: *“temos o projeto editorial de publicar fanzines de tais coisas, com tais temáticas...”*

JZ: A pessoa contava a história dela, não da linha editorial?

CA: A pessoa deixava claro mais o lugar de fala dela, do que o projeto de publicação que ela fazia. É importante, claro, cutucar as pessoas que realizam feiras, para que sejam feiras muito mais diversas, inclusivas, representativas. Sinto isso bem forte hoje. Vi pelas inscrições.

JZ: Isso é bom, vocês estão notando... as feiras estão notando...

CA: Existe a preocupação! Acho que a Tijuana, por exemplo, tem uma preocupação bem grande quanto a isso. Eu lembro que o Muniz, por exemplo, na pesquisa que ele fez, ele estudou a Miolos. Ele falava, existe um equilíbrio de gênero. Estava igual, mulheres e homens, mas, na questão de raça, não estava. (...) Na Miolos, nas palestras, eu tenho muito essa preocupação, tento equilibrar. Nos expositores, eu não olhei tanto isso, então, se o Muniz diz que está igual o número de homens e mulheres, é bom, quer dizer que as mulheres estão produzindo muito e muito bem, assim. No mundo editorial, e no mundo das artes gráficas.

JZ: De modo geral, Cecília, onde você acha que começou a cena contemporânea, se precisasse colocar uma data, um evento?

CA: Acho que a Plana foi uma virada, mas antes tinha a Tijuana, tinha a UgraFest, então não é que começou ali, mas o holofote sobre as publicações independentes foi ali. Surpreendeu. Havia mais matérias a respeito, conseqüentemente, mais editores. A questão da risografia ajudou, muita gente conseguia fazer mais experimentações e começou a usar naquele período. Não só no Brasil, como muitos lugares do mundo, Holanda... Na feira de Frankfurt de 2015 ou 2016, a Holanda foi o país convidado, e no pavilhão tinha lá uma área de artistas de risografia, fazendo fanzines diários... estava até o rei da Holanda ali no estande (risos). Mas, enfim, a Riso, a serigrafia também ajudou.

JZ: Quais obras da sua produção você considera mais interessante dentro desses assuntos todos que abordamos?

CA: Bom, do Gustavo você já conhece tudo! O “*Valfrido*” não foi um projeto, foi um delírio coletivo, a gente falava (risos), era um projeto bem louco. A gente se questionava muito: “*o que é ser um editor?*”. De repente, a gente está, nós mesmos, entregando mala diretas, tentando ver como driblar a máfia dos porteiros, nos colocou em lugares que são muito curiosos, bem distantes de estar editando um texto no computador. Foi bem divertido. E emblemático nisso, de apagar os limites de até onde um editor pode ir. Tem um mini documentário na internet sobre tudo isso. Depois tem o “*Fachadas*” do Rafael Sica, que são desenhos de casas antigas que a gente propôs pra ele fazer uma grande sanfona. Eu pessoalmente aprendi muito de produção gráfica com esse livro. Para viabilizar, em termos custos, eu tive que encontrar muitas soluções. O livro “*Eu queria ter ficado mais*” é um livro que continua chamando muito a atenção das pessoas. E o “*Inquérito Policial*” também! Esse formato foi uma ideia que o João deu pro Ricardo Lísias, que então escreveu uma obra muito boa com essa ideia e o Gustavo depois fez um projeto gráfico maravilhoso. A gente tinha recebido os contos originais, as narrativas, do Ricardo todos fragmentados e a gente adorou, mas pensamos em como editar tudo aquilo que já é fragmentado? Aí o João pensou: “*e se fosse uma investigação que o Ricardo estivesse fazendo sobre a Família Tobias, esses personagens dele?*”. E o Ricardo, ao invés disso, falou: “*não, é uma investigação do autor, Ricardo, contra a editora, dizendo que a editora prejudicou ele na vida real, denunciando ele.*”. É que, na vida real, ele sofreu mesmo uma denúncia...

JZ: E outros editores que você conhece que tem trabalhos interessantes nesse sentido?

CA: Ah, são os que você falou, a Quêlônio, a Polvilho, a Experimentos Impressos, a Nano Editora que te falei, nossa, tem muitos! Vários aí, que você listou, são legais e estão na Miolo[s]! (risos)

JZ: Perfeito! Obrigado, Cecilia!

CA: Beleza!

III - Entrevista concedida por Daniel Bueno. [dez. 2019]. Entrevistador: Jorge Otávio Zugliani. São Paulo, 2019.

Nome utilizado nas feiras: **Charivari**

Membros:

Andrés Sandoval, Daniel Bueno, Fabio Zimbres, Fernando Almeida, Fernando Vilela, José Silveira, Laura Teixeira, Luana Geiger, Madalena Elek, Marcelo Salum, Bel Falleiros, Mariana Zanetti e Silvia Amstalden (fundadores).

Carol Grespan, Daniel Bueno, Fabio Zimbres, Fernando de Almeida, Luana Geiger, Madá Elek, Marcelo Salum, Marília Scharlach e Silvia Amstalden (atuais).

Como se consideram:

- editora
- coletivo
- outro?

Formação dos membros:

- Design
- Artes
- Literatura
- outro? Arquitetura e cinema.

Jorge Zugliani: Daniel, interessante isso, do grupo original vir todo da arquitetura e acabar trabalhando com publicações.

Daniel Bueno: É, hoje em dia tá muito variado, né? O pessoal vem de tudo quanto é lugar. Mas é legal esse grupo formado por arquitetos, porque hoje são ilustradores, na verdade, e tem uma visão específica... geralmente, acho, ilustrador e arquiteto estão um pouco mais atentos ao livro, ao formato do livro. Não só a expressão do desenho, mas como ele vai cair na página, sabe? Como ele interage com o contexto. A gente tende a pensar nisso.

JZ: Tem alguma coisa na FAU. É uma característica de lá, parece...

DB: Exatamente. Eu mesmo fiz FAU por que não sabia o que eu queria. Pelo menos sabia que ia ver um monte de coisas diferentes dentro do curso.

JZ: O Luiz Gê fez FAU, o Odilon Moraes...

DB: O Piqueira, o Paulo Caruso..

JZ: O Gil Tokio...

DB: Vish, desses mais recentes tem o Kitagawa, o Leo Gibran, o San Hart, o Zimbres...

JZ: O trabalho de conclusão do Gil, em arquitetura, foi um robô de sucata, com uma história em quadrinhos! TFG de Arquitetura!

DB: Isso que é legal, você chega no fim e ainda não sabe o que vai fazer. Aí, faz uma coisa louca. Mas, acho que, disso [pra chegar na formação] do **Coletivo Charivari**, coincidiu um pouco, eu estava saindo da FAU e já estava ilustrando pra Folha e para Caros Amigos, e outras pessoas estavam em uma circulação semelhante, como o Andrés Sandoval. A gente era do mesmo ano, se falava, mas não era amigo próximo. Mas passamos a nos encontrar bastante por ter essa afinidade pela ilustração, isso juntando uma galera que não necessariamente eram amigos ao longo do curso.

JZ: Ainda assim, fica a pergunta, por que a escolha de trabalhar com publicações e materiais impressos?

DB: Bom, posso falar por mim, é uma coisa que *tá* comigo desde pequeno. Gibi, revista, livro... Virando ilustrador, naturalmente é o suporte especial, né? Até comecei mais em revista, e depois fui pros livros. Lá por 2004, quando o **Charivari** começou de verdade, eu estava começando a ilustrar para livro. Estreei na Cosac Naify com "*O pequeno fascista*". Indicação do Andrés, mesmo que a gente ainda não se conhecesse direito. Ele sabia quem era o ilustrador Bueno, mas ele não sabia que era eu. (risos)

JZ: Em 2004 você já tava bem no mundo editorial das revistas, não? Eu lembro que eu estudei na Quanta [Academia de Artes] em 2003 e 2004, e você já aparecia em tudo quanto era revista.

DB: É, 2004 aconteceu bastante coisa! Eu fiz até animação *Two Pieces*, com o Guilherme Marcondes, começou abrir o leque...

JZ: Tinha a revista *Front!* Lembra?

DB: Sim, exatamente! A *Front* era do comezinho até, quando eu saí da FAU. Quando eu fiz o Curso Abril [de Jornalismo], imediatamente após a faculdade, eu tava já envolvido na *Front*.

JZ: Mas, na **Charivari**, mesmo, quando vocês se juntaram, poderiam fazer qualquer coisa em arte, foi para as publicações por quê?

DB: Então, falei de mim, mas as outras pessoas, o Andrés, e tal, também estavam entrando nessa. Não aconteceu porque fui atrás, simplesmente aconteceu. E acredito que com outras pessoas do grupo isso também deve ter rolado. Então, fomos tomando um gosto pelo livro, em si. Eu lembro que havia essa vontade, assim que começamos a fazer zines, de focar em livros, publicações, mesmo. Por que às vezes aparece uma ideia diferente, né? Sei lá, vamos fazer um objeto, uma outra coisa? Mas não, a gente queria isso. Vamos fazer livro, revistas, publicações. Queríamos lidar com esse elemento. Tanto é que nas oficinas, apesar das experiências com máscaras, que por si só já é legal, a gente sempre queria que isso virasse uma revista no final. Os alunos mesmos, ajudando a editar e etc. Então, é um gosto por esse suporte que envolve essa inter-relação de imagens, essa coisa da página virando, a surpresa, a relação desses fragmentos que geram um todo, um conjunto. Naquele momento, a gente estava se intitulando “somos ilustradores”, entendeu? Queremos fazer pesquisa e experimentações no âmbito da ilustração. Quando pediam definição, era nesse sentido. Por exemplo, quando veio o número 2, pela FUNART Petrobrás, a gente conseguiu esse apoio, eu até fui proponente, e nas descrições a gente já se definia como grupo. Talvez não usasse o termo “Coletivo”, acho que ainda não era muito usado isso, não tinha nada disso de feira, éramos um grupo que estava se reunindo para fazer coisas juntos. Juntos mesmo. A capa do número 1 é um desenho coletivo, todo mundo sentou no chão e misturou os traços, gerou uma coisa que virou uma integração de estilos variados. Isso é legal, também, atividades, intervenções no desenho do outros, assim...

JZ: E entre as opções de viabilizar isso, tendo contato com tantas editoras consolidadas, por que escolheram de forma independente?

DB: Acho que é pra ter uma autonomia total, liberdade total. A primeira edição foi totalmente bancada por nós, com o Sidão, na Gráfica da FAU. Já o segundo foi muito especial e até hoje é um dos que a gente mais gosta. Teve um apoio muito bom e tivemos condição de fazer em serigrafia. Mas não foi nós quem imprimimos. Mandamos os arquivos para um lugar e eles que imprimiram, uma tiragem alta, até. Não podia ser vendido, foi distribuído gratuitamente, teve um lançamento no SESC Pompéia. Fizemos uma raspadinha, para não ficar uma coisa assim, de só ir pegando. Era pra ter algum controle, um ritmo....

JZ: Raspadinha? Como funcionava?

DB: Tinha um desenho que a Luana criou, um formato horizontal, você raspava, como raspadinha mesmo e aparecia! O que era não lembro bem, mas dependendo do que aparecia, você tinha direito ao **Charivari**, ou não. (risos) Enfim, o lançamento foi na choperia do SESC, demos oficinas, várias, lá foi a minha primeira oficina de máscaras, com o Andrés Sandoval. Assim, foi além, não só a publicação.

JZ: E o que tinha cor na publicação era só o papel, né? As impressões eram apenas em preto e branco. Pelo que vi.

DB: Exatamente! Isso foi a parte mais divertida mesmo, o pessoal ficou pesquisando papel, pelo Bom Retiro e outros bairros. Tentando achar um papel inusitado. Eu até nem inventei muito, queria o vermelho mesmo. Eu e o Zimbres. De um lado era um e no outro lado era outro artista. Então, era eu com o Zimbres. Tinha uns papéis... A Laura, por exemplo, de um lado a cor se apresenta de um jeito e do outro se apresenta diferente... o Sandoval também fez isso.

JZ: Então, com apoio ou não, vocês se consideram independente?

DB: Sim! Acho que em algum momento, até, alguém sugeriu alguma coisa de que tal editora demonstrou interesse. Coisas que ficaram no ar. Mas não rolou e a gente nem fez questão, talvez...

JZ: Mesmo que fosse... se circulasse com uma tiragem de 500 exemplares nesse circuito, nada impediria de continuar a se considerar independente, não?

DB: É, ainda assim, é verdade, tem razão... mas a gente é um grupo que não tinha hierarquia nenhuma, por princípio, e não teria que lidar com alguém de fora. E também não tinha que ter ritmo de produção, nem nada. A gente nunca planejou isso. Foi acontecendo. Teve ano que saiu três, quatro edições, e depois tem um buraco de três anos... é totalmente irregular o ritmo. Assim, nós consideramos a **Charivari** um espaço para realmente fazer algo diferente daquilo que a gente faz para o mercado. Não que o mercado seja um problema, é normal, natural. As pessoas querem aquilo que deu certo. Veem seu estilo ali em outro trabalho e querem que você siga aquela linha. Natural. Querem a garantia de uma coisa com qualidade. Mas nesse [caso da **Charivari**] a experimentação é maior, em que você não sabe onde vai dar o trabalho. Você pode errar, tentar acertar de novo. Esse processo criativo que é rico, né, interessante, não linear. Isso o coletivo deu espaço para todos nós. Representa muito isso. De fazer algo novo pra cada um, totalmente diferente.

JZ: Então, para todos os envolvidos é uma atividade paralela ao trabalho comercial?

DB: É paralelo. Acho que a maior parte do grupo, na maior parte do tempo, não tem essa preocupação de ganhar dinheiro com isso, especificamente. A lógica foi sempre de que isso gerasse um retorno pra bancar o próximo. E sempre deu certo. E falo como tesoureiro! (risos) Um tesoureiro eficiente, organizado! Acabei ficando nisso, porque fui proponente do número 2. E realmente isso acontece. Isso é bom. A última edição, a 13, já se bancou. Enfim, e é um grupo grande, né? Pegar uma quantidade ali de grana, e dividir, não dá muita coisa. Melhor juntar tudo e fazer um novo.

JZ: O **Charivari** é informal, mesmo? Não tem empresa constituída, nem nada...

DB: Informalmente. Não temos empresa, e se precisar, cada membro tem sua própria empresa.

JZ: Então, pra fechar isso, as formas de financiamento é do bolso, vendas próprias e editais.

DB: É muito, baseado nisso, muito dos **Charivaris**, aliás, foram feitos com o SESC. O SESC ajudou bastante em várias edições, assim. Inclusive as edições grandes foram feitas com o SESC. O que acontece nesses casos é aquilo, não pode ser vendida, tem que ser gratuito. Teve [também o caso] da gráfica Meli Melo, uma vez, na edição toda em risografia, o SESC pagou a tiragem. Então, é isso, às vezes é uma parceria, que alguém entra com a grana, outras vezes a gente se sustenta com a venda do anterior.

JZ: E qual é a tiragem médias das publicações?

DB: Totalmente variado! Assim como os trabalhos. As técnicas, a proposta, varia muito de edição para edição, a tiragem vai variar muito. O número 5, que foi feito na mão, em uma tarde, foram apenas 50. Um é diferente do outro, bem livro de artista. Não rolou uma tiragem igual, cada um tem um jeitão. Por outro lado, teve o **Charivari** que a gente fez e imprimiu na Folha de São Paulo, edição 6, sobre o massacre de Pinheirinho [São José dos Campos], esse foi impresso 5 mil, tiragem de jornal.

JZ: A Folha pagou? Digo, era parceria com a Folha?

DV: Não, a gente mesmo. Era pra sair como um jornal. A ideia era a tiragem alta, para ser viável. E distribuimos gratuitamente. Era um assunto delicado, de âmbito social e a gente não queria ganhar com isso. Queríamos fazer algo acessível, dar na rua, deixamos nas livrarias, na [loja] HQMIX, em outros lugares, e... enfim, essa, sim, para o pessoal pegar.

JZ: Legal isso! Tem muito a ver com o design contemporâneo. Tem dimensão coletiva, tem experimentação no tátil e lógicas diferentes de produção, tem preocupação social...

DB: Interessante isso... é o que eu vejo ali na EBAC, onde dou aula. Eu, até por ter uma formação da FAU, modernista, mas que tem muita coisa, eu fico refletindo. Acho super legal, mas fico refletindo...

Será que está claro para os alunos hoje o que é o quê? Fico pensando muito nisso... (risos) Mas com certeza, é o que tá acontecendo hoje, e vejo ali na escola mesmo, é uma experiência muito rica.

JZ: Então, as tiragens tem relação com o status do projeto... digo, o de 5 mil unidades, teve uma razão de ser... Mas, nos que têm tiragens menores, é para ter controle do processo manual?

DB: Na verdade a gente nunca decretou: “*não vamos fazer nada com editora*”, por exemplo, foi tudo acontecendo, não foi nada fruto de reunião formal, e bater o martelo. A coisa vai acontecendo e a tiragem também acontece naturalmente de acordo com a situação. Não é um parâmetro a seguir.

JZ: Ainda assim, vocês consideram que a questão tátil, acabamento e tal, é importante nas criações e na relação com o conteúdo?

DB: Com certeza. Fica bem claro no 5. Procurar papéis diferentes, tem transparência ali, textura feita na hora, o formato, o modo como se manuseia. É uma preocupação. Isso está claro na 5, por exemplo. Claro, algumas são mais... essas do SESC, com tiragem *offset*, é diferente. Tem um trabalho nosso que é com fitas adesivas! Quando você faz um trabalho, e esse trabalho, em si, você pode até expor numa mostra, ele envolve isso [esse processo manual], mas depois é impresso em *offset*, pelo SESC, a publicação vai mais dentro do que se conhece. Mas, isso varia. No número 2, por exemplo, teve isso que falamos, o papel diferente, a capa tem aquela ondulação, tinha uma faca especial, você podia tirar as folhas, pois era encadernado com elástico, eram soltas, dava para tirar.

JZ: Essas ideias, se vai ser serigrafia, encadernado ou o que, costuma ser decidido em conjunto?

DB: Costuma ser em conjunto, mas assim, totalmente sem regra. Talvez, alguém do grupo está com uma ideia na cabeça e de repente ele fala num encontro, vê a reação do pessoal, ouve outras ideias, bastante informal. E aí, vê o que vai ficar. Teve um momento engraçado que foi meio de crise no **Charivari**, saíram alguns membros que eram muito importantes, o próprio Andrés, a Mari Zanetti, o que é natural. Eles precisavam dedicar o tempo deles a outros projetos. Normal. Mas o pessoal ficou desanimado, perde o embalo. Deu um período ali de 3 anos sem publicar nada. Mas, nesse período, a gente continuou se reunindo, e eu estava com vontade de fazer um **Charivari** de quadrinhos abstratos. E todo mundo bancou, e a ideia era até bacana, de convidar gente de fora, artistas estrangeiros que tivessem a ver com isso... Mas, na hora da coisa acontecer mesmo, definir o projeto, separar a paleta por página, ia ser risografia... sabe quando as coisas dão uma travada? A coisa travou. Sem muita explicação. Enfim, não vingou. E normal, também, depois eu posso fazer isso sozinho. Normal.

JZ: Quais processos vocês utilizam, ou já utilizaram, de impressão, encadernação e por quê?

DB: Então, a impressão muda bastante, como falei, teve até *offset*. Tem serigrafia... Mas é caro, né? Para o SESC rolou bem. Inclusive a número 5 também foi pelo SESC, né? Eles disponibilizaram material e tudo mais. A gente fez na inauguração do SESC Bom Retiro. Foi um dia de eventos, e a gente estava numa sala fazendo a **Charivari** ali. Foi, inclusive, a primeira vez que eu fiz serigrafia, na verdade! Aprendi na hora. A pessoas chegavam, queriam saber como fazia, e eu: “*mas eu também tô aprendendo!*”. Enfim, adoramos essa tarde, o grupo todo se reuniu, o Zimbres veio também [de Porto Alegre]. O pessoal experimentou... ah, eu tenho um **Charivari** desses que caiu água em cima e ficou mais legal ainda! Vou te mostrar. Bom, depois... A risografia se tornou algo mais barato de fazer, surgiu a Meli-Melo. O **Charivari** seguinte foi de pôster, cartazes, e também fizemos em riso. Mas com o Estúdio Aurora, a Meli-Melo estava com agenda cheia.

JZ: Essas escolhas são apenas questões de custo?

DB: Ah, as duas coisas... chegou uma hora e falamos: “*vamos fazer riso também?*”, enfim, curtição. Teve em xerox mesmo! A número 3. Resumindo, por alto, foi isso. O 12 foi totalmente inusitado, porque era uma caixa com pranchas. Esse e também o de pôsteres. Saem do formato livro, mas tem uma alusão ali. São páginas ainda, de algum modo. Só não está encadernado. Eram pranchas de *stencil*

que você pode usar como máscara, fazer camiseta, grafitar, etc. A gente visitou um monte de FabLab e usamos a técnica de corte a laser para fazer. Cada máscara era um papel kraft grosso. A gente pesquisou e viu em termos de custo benefício, era bem viável. E tem até umas peças que são pra destacar. Você pode vestir as máscaras no corpo.

JZ: Vejo que os trabalhos têm sempre um tema, que norteia, mas na construção em si, no manuseio, vocês pensam numa linha narrativa?

DB: Então, esse da Meli-Melo tem muito de narrativa. Eu e a Silvinha pegamos e fizemos dois riscos aleatórios no papel. Aí, havia o “*Método Fabio Zimbres*” de dobrar o papel e gerar um zine. Então, a proposta era para as pessoas fazerem intervenções, levando em conta esses traços. E cada artista fez de um jeito. Eu, por exemplo, fiz um desenho inteiro na folha aberta, e depois ia ver o que ia dar. Outros, não, outros imaginaram como as folhas ia compor o livro, e planejaram onde cada coisa ia entrar. O Zimbres mesmo, fez uma história em quadrinhos usando as linhas, a Laura também fez uma sequência. Outros trabalhos também tem coisas de temas e se estabelece relações entre imagens, às vezes mais induzidos, ou menos. No “*ChariBolinha*”, que é como chamamos o 4, é um pouco isso. Fizemos com as bolinhas coloridas autocolantes. E cara um poderia fazer o que bem entendesse, mas aí, a gente se preocupou justamente com o folhear da página. Então criamos linhas de força e cada um tinha indicação de onde deveria concentrar mais as bolinhas.

JZ: Na **Charivari 2**, com as serigrafias, não li nenhuma explicação à respeito, mas a leitura que eu fiz da sequência da imagem era que se tratava da cidade.

DB: É, tem isso mesmo. A **Chari 2**, a gente não decidiu tão claramente, acho que ficou no ar. Mas era basicamente preocupações com o espaço urbano, com uso que as pessoas fazem da cidade.

JZ: E a **Chari 5**?

DB: A 5 era sobre o Bom Retiro mesmo. O pessoal visitou, comeu no Bom Retiro, entrou nas lojinhas e as artes têm a ver com isso. Como eu tava trabalhando muito com revistas e tal, eu não tinha muito tempo. E, às vezes, o pessoal vinha com uma proposta meio rápida. E eu não tinha tempo nenhum. Alguns trabalhos para algumas **Charivaris** eu fiz em questão de um dia, assim, numa tacada só. Diferente daquele primeiro que demorou um ano. No caso do Bom Retiro, eu não estava com tempo nem de ir até o Bom Retiro! Então, eu dei uma passeada pelo Google Street View. (risos) Fui andando e dando *print screen*, e a partir disso, eu fiz uns desenhos.

JZ: A gente está falando dessas técnicas artesanais todas, e misturando com o digital. O que você acha desse resgate, de modo geral? Não que as técnicas tenham sumido um dia, mas essa ênfase que está tendo agora... por que você acha que isso está acontecendo?

DB: Ah, o trabalho manual tem sempre um frescor, né? Essa imprecisão. Você pode de repente errar e isso entrar. Um erro fortuito. A xilogravura, os elementos sutis que aparecem, você não tem controle sobre eles. São texturinhas, que na textura digital é mais controlada, repete por igual. O trabalho manual envolve essa imprecisão, um processo que você não sabe onde vai dar muitas vezes, você não tem controle total sobre aquilo e abre caminho para surpresas. Acho muito bom por isso.

JZ: As pessoas estão recorrendo a isso, essa surpresa e falta de controle, por quê?

DB: Por uma conscientização, talvez? Um cansaço, de ver coisas digitais... eu não tenho nada contra digital, né? Meu trabalho. Eu trabalho muito com o digital, a maior parte do tempo. Conceitualmente eu não vejo problema também. Mas tem o problema de como as coisas acontecem. Tem que ficar esperto com sutilezas. O modo como vou aplicar essa textura, vai cair legal no trabalho? Vai fazer sentido? Não é o que todo mundo está fazendo? Vai ser repetição? Cansativo? Por que não assumo e faço algo totalmente digital mesmo?

JZ: Enquanto você falava, lembrei de uma coisa: o seu trabalho digital, com geometrização, quando vai para outras técnicas, tipo serigrafia, parece que nasceu para aquilo. Tipo o do Samuel Casal, que antes de ele conhecer a xilogravura, parece que ele já fazia xilogravura no digital.

DB: Muito louco isso, né? Parece que ele tinha passado pela xilo antes, né? Uma coisa que é engraçada pensando nisso de manual e digital, nas minhas primeiras ilustrações que nem eram tão geométricas, eu fazia com a lógica dos layers, mas eu não usava o computador. Eu fazia usando xerox coloridos e transparências. Então, fazia desenhos e coisas diferentes, levava o desenho no xerox e mandava imprimir em acetato. Sobreponha tudo, e mandava tirar xerox de novo. A lógica do layer antes de eu ter Photoshop.

JZ: Ah! Eu assisti uma palestra que você fez uma vez, no *IlustraBrasil*, acho, lembro que você comentou justamente que chegou pela colagem manual nesse estilo geométrico digital com o qual você é conhecido. Mas não sabia de tudo isso, transparência, xerox!

DB: Mesmo meu TFG, em que eu fiz o “*Mentiras*”. Eu já estava passando por um processo de geometrização, mas que envolvia textura e tudo mais. O “*Mentiras*” era mais radical, porque era só preto e branco. Meu professor orientador falava: “*nossa, mas você poderia fazer isso muito mais rapidamente no vetor, são manchas pretas.*” Mas eu queria fazer pintando com nanquim, com pincel. Então, é verdade, minha técnica de geometrização nasceu no manual... (risos)

JZ: Quem que fez uma história em quadrinho para a *Front*, mas ao invés de digitar o texto, ou escrever a mão, foi colando letrelinha por letrelinha no balão?

DB: Eu mesmo! (risos) Sabe o que que foi? Eu achava minha letra feia, não ia cair bem na minha história em quadrinhos. Eu gostava muito das letras do Sequeiros, um espanhol, a letra e o trabalho são bonitos. Aí, eu fiquei escaneando e compondo as palavras, letras por letras. (risos) (...)

JZ: Voltando a **Charivari**... conseguiria achar uma linha editorial para as publicações, ou para o coletivo?

DB: Ah, pensando assim, acho que é algo pessoal, né? Quer dizer, algumas envolvem mais experimentação gráfica. Por exemplo, a “*ChariBolinhas*”, ninguém está fazendo protesto necessariamente. Se bem que tem gente que enxerga uns pintos, uns monstros, peixes... e outros trabalhos são mais contundentes. Então, a “*Charivari Pinheirinho*”, e o de posters em riso, número 11, era bem “*Fora Temer*”, naquele momento. Varia. O primeiro era tema “*Sexo e Circo*”, uma coisa lúdica. Outro é “*Autorretrato*”, como você se representa, quem é você. O dois eram aquelas questões urbanas. Alguns são mais sobre nosso interior, outros sobre o exterior... e pode ser as duas coisas *num* só. O número 13, eu que estava com isso na cabeça, queria fazer crônicas visuais urbanas, mas com muitas páginas, e que saísse logo. Fosse rápido e prático. Eu tinha sofrido com o **Charivari** do corte a lase, deu muito trabalho. Então, foi assim: “*vamos fazer um pá-pum? Tá chegando a Tijuana! Vamos fazer um pra Tijuana em um mês?*” Foi muito dentro dessa lógica. E o pessoal embarcou. Mas na minha cabeça ia ser muito mais essa coisa do cronista visual que observa o comportamento das pessoas, o que elas estão fazendo. Mas o que aconteceu? Metade do pessoal falou disso, das pessoas comuns, da lojinha, a mulher atravessando a rua mancando... e outra metade, para minha surpresa, quis falar da suas casas, do seu cotidiano, seus sentimentos, uma coisa mais assim. Variou dentro do mesmo número.

JZ: Quando vocês entram nesses projetos vocês vem uma integração de campos de conhecimento diferentes dos que vocês estão acostumados?

DB: É... literatura, arte e design? Acho que já falamos, até. A poesia na literatura. Arquitetura e urbanismo, sociologia,.. Pode ser que alguém esteja lendo algo de filosofia, em algum momento. Mas eu acho que a gente tem cabeça de arquiteto. Acho que isso aparece, em algum momento, de alguma forma.

JZ: E como vocês veem a questão da autoria em uma obra com tantas camadas, tantas pessoas?

DB: Acho que cada um deve ver de um modo um pouco diferente disso. A número 1, é uma capa coletiva, né? Estamos aprendendo a conviver, lidar com as diferenças. Mas o que eu acho legal? Nem tudo ali eu faria, mas eu vou lidar com isso. É uma lição de vida. Você não tem controle de tudo. Você vai convivendo e aceitando e entendendo aquilo como uma vivência, um processo. Para mim o que interessa é o quê? Temos um processo criativo, que vai gerar coisas variadas e diferentes e elas vão conviver. E mesmo que você goste mais de um e menos de outros, é rico que tudo aquilo esteja junto e transmita essa ideia de que fez parte de uma coisa única. A gente chegou a fazer painéis em que todo mundo misturou mesmo os desenhos... mas aí foi caso de juntar os desenhos no final, cada um fez sozinho e juntamos. Enfim, fazemos essas comparações, inter-relações, que são nossas visões diferentes de artistas. O meu prazer é essa falta de controle total. De realmente aprender a lidar e não ficar pirando me matando, tirando coisas, isso de “*tem que ser do meu jeito*”. Vai ser divertido se aparecer algo que me cause desconforto, de repente.

JZ: Quando eu vi a **Charivari 2**, eu abria na página do Zimbres, claro, reconhecia a “voz” do Zimbres. Abri a sua página e reconheci seu trabalho, e assim por diante, e são bem diferentes. Mas, o conjunto tem uma tremenda unidade! Você acha que o **Coletivo Charivari** tem uma voz própria?

DB: Acaba tendo, de algum modo. Eu acho. Vejo coisas em comum, um apreço por coisas que não sejam certinhas, mais rabiscadas... às vezes algumas edições realmente embola tudo. A das Bolinhas, as diferenças são muito mais sutis. Mas isso é divertido! Eu mesmo nunca fiquei preocupado em dizer: “*esse é meu!*”, às vezes a gente nem bota direito o índice!

JZ: Acho que as pessoas estão até preferindo, gostando, de absorver coisas assim, sem todo o apuro, porque no fim, talvez um espelho da vida na sociedade contemporânea, né? Confusa, misturada...

DB: É verdade... eu mesmo, com o tempo,... antes, eu tinha um estilo super definido [no mercado], e experimentava mais no **Charivari**. Mas o tempo passou e eu não sei se hoje em dia eu tenho um estilo super definido. Cada hora... claro, sem perder o controle, sou taurino. Vamos devagar. Está tudo aqui, vamos com paciência. Está dentro de uma margem. Mas não estou mais preocupado com isso. Às vezes faço trabalho que não tem mais nada a ver e tá tudo bem.

JZ: Uma curiosidade, que lembrei: eu vi que você postou uma leva de coisas sobre poesia concreta, tempos atrás. Eu ando vendo algumas coisas também das revistas experimentais dos anos 1950 a 1970. Essas obras, tinham um super experimentalismo na página específica de um artista, ou poeta, mas o crédito dele, estava ali, certinho. Até nas mais loucas, como a *Artéria*, seja qual for a configuração dos poemas, formatos ou técnicas, soltos num envelope ou caixa, há uma ficha com os créditos de algum modo e...

DB: Sim... A *Artéria* é mais recente até né? É, os *Poemas Processos* às vezes tinham umas coisas que não encaixam, essas folhas soltas... Mas, enfim, a **Charivari** tem também em algumas, tá? Algumas têm um *índicezinho* lá no final também. Mas nada que se coloque na própria página e tal. Eu, pessoalmente não estou preocupado com isso. “*Ah, mais aí não dá pra saber quem fez o que..*”, não estamos querendo comunicar isso. Não é a prioridade, sabe?

JZ: Qual seria o método de criação do **Coletivo Charivari**?

DB: De modo geral, não tem muito segredo. A gente cria o tema em reuniões, estabelece, define técnicas, formato, e aí vai muito de cada um, por conta própria, começar a desenvolver seu trabalho. E aí, a gente faz mais reuniões para mostrar o que fez. Isso aconteceu muito nos primeiros. Tem até foto aqui, ó, todo mundo sentadinho, anotando, mas sempre com cervejinha... hoje em dia a coisa está mais difícil. Eu ainda quero beber cerveja, mas o pessoal... *Tá vendo?* Às vezes é no estúdio, tem uns

trabalhos originais e estamos discutindo coisas para serem resolvidas. Ó, lá! O elástico da encadernação. (...)

Aí, chega a hora de fazer mesmo, né? Tem quem edita, tem os que atuam como designers, no grupo, tem a Silvinha, a Laura fez um curso, a Carol pode fazer também. Mais os livros que passam pela gráfica. E eventualmente tem os trabalhos coletivos mesmo, em que o pessoal põe a mão na massa. De modo geral, é isso, não tem segredo.

JZ: E aquela que foi feita no Bom Retiro, na hora? Como foi?

DB: Aquela, cada artista tinha que desenvolver dois desenhos. Um eu fiz digital, com formas geométricas, outro eu peguei essa textura de base de corte e costura e me apropriei do visual. O Sandoval pegou uma estampa oriental e desenhou, e tal. Isso tudo gerou essas telas. Alguém do grupo cuidou disso, de encaminhar os arquivos, formatar, fazer as telas. E aí pronto, fomos pro SESC, com esse material. E também demos um jeito de esquematizar pessoas para ajudar a gente na costura.

JZ: Esse o público fazia também?

DB: Nesse, não! Já estava sendo difícil a gente aprender lá, na hora. Mas, o público vinha, fazia perguntas e tal.

JZ: Qual teve mais interação com o público? O das máscaras?

DB: Sim! Aquela era uma oficina mesmo, com as máscaras... Mas, teve uma outra oficina com máscaras, no Bom Retiro, em que foi um timaço. Oficialmente, era eu com o Andrés, mas chamamos a Sandra Javera, a Bel Falleiros, a Mari Zanetti apareceu também, sempre a Helena Rios tirando fotos. Então, muita gente boa junto fazendo e brincamos com escalas. Fazia as *maquetinhas* e máscaras de modo mais solto, com cacarecos. E misturava as colagens. Imprimimos as fotos e fazíamos um trabalho de colagens lá.

JZ: As pessoas tiravam a foto na hora, das coisas que elas acabaram de construir, já imprimiam e usavam?

DB: É, tinham vários encontros, no encontro seguinte levava impresso... *tá vendo?* Colocávamos tudo no chão e íamos editando, escolhendo, para depois pensar a sequência do livro. (...)

JZ: Na sua opinião, Daniel, a que se deve o desenvolvimento desta cena atual de publicações independentes?

DB: Ah, é uma bola de neve, né? Busquei umas imagens pra estabelecer uma cronologia [quando falei sobre o **Charivari** na Feira Miolo[s]], a **Charivari** 6, de Pinheirinho, foi 2012, já estava se formando uma cena, *tá vendo?* Aqui, saiu na folha de São Paulo, na *Serafina*, uma matéria sobre os fanzines. Então, já estava começando tudo isso. (...) Aconteceu muita coisa em 2012 e 2013, principalmente com os SESCs.

JZ: Antes disso eu já tinha vistos vocês na *Feira Tijuana*, na *Galeria Vermelho*...

DB: A número 3 foi na *Tijuana*, lá atrás. Então, olha aqui, 2007, é isso. Eu fui nessa, na *Galeria Vermelho* ainda, achei legal, mas não fiquei assim: “*noossa, feiras! Que barato!*”

JZ: Mas nem tinha disso!

DB: Não tinha! E eu comecei a confundir, sabe? Qual feira é qual? Aliás, se você for ver os nomes de que participou dessas primeiras feiras *Tijuana*, onde esse pessoal tá? Eu não reconheço os nomes. Não se conhece mais ninguém daquelas edições. Interessante a gente estar aqui ainda fazendo.

JZ: Tinha uma característica de livros de artista, né? Eram outras pessoas. Bem diferente do que veio a tona com a *Feira Plana*, em 2013, começam a surgir editoras, uma certa organização editorial...

DB: É, começa a ter isso mesmo, eu sinto, mas não sou expert nisso, quando chega nesse ponto de avaliar as feiras... não estou fazendo uma reflexão profunda sobre isso. Mas eu sinto isso, sim. No começo eram os artistas fazendo seus livros de artistas, arte em formato de livro. E hoje se vê livro mesmo, coisa de editora, mas com tiragem menor. Nesse começo, eu nem lembrava direito, mas organizando o material eu vi que a gente participou das feiras que rolavam no SESC Pompéia [entre o surgimento da *Tijuana* e o surgimento da *Plana*]. Ó, “1a Feira de Publicações Independentes do SESC Pompéia”. Tem a Tatuí? Olha, tem a *Tupigrafia!* De 2012. Na terceira feira, teve uma exposição, “*O Desenho como Instrumento*”, com a curadoria do Amir Brito Cadôr. Então, bacana isso, né? Foi ficando maior aqui na minha cabeça [enquanto eu organizava]. “*Pô, meu! Deixa eu valorizar isso!*” Tem que ficar num lugar importante isso na minha cabeça.

JZ: Olha! A Cleiri Cardoso!

DB: Sim! Tinha Guto Lacaz, Paulo Bruscky, meus ídolos... (...) Em 2012, ainda teve a *Folhetaria*, a gente abriu o espaço de oficinas. Inauguramos várias coisas. O ateliê do SESC Bom Retiro, a *Folhetaria* no Centro Cultural São Paulo, foi o primeiro dia de uso do lugar. Essa produção é a **Charivari** que não existiu. Era final de ano, todo mundo sem tempo, ninguém se animou a finalizar depois, encadernar...

JZ: O que vocês fizeram com o material que ficou pronto nesse dia?

DB: Não sei, cara... se ficou lá, se a Mari Zanetti, levou... não sei nem se foi por isso que ela ficou cansada e saiu nesse momento. Mas, ninguém ficou de mal, viu? Ainda é super amiga, até participou da última edição. (...)

Bom, mais depois disso, tem então, as “jornadas de 2013”, o mercado mudando, e na minha cabeça, e acho que também na de muita gente, foi assim: “*ah, os livros não estão aparecendo muito? Está muito difícil fazer livro? Então, vamos investir energia nas publicações independentes*”. Acho que aí houve o crescimento das feiras nessa época, *Plana, Miolo[s]*, e aí vai, né? Os outros querem fazer também. O pessoal da *Lote* já *tava* fazendo coisas lá de trás. Muita gente boa fazendo coisa legal agora. E também tendo ideias de feiras. Acho até que tem muita feira. Até demais, periga dar uma saturada, assim...

JZ: Sabe aquele calendário de feiras que os publicadores divulgam num grupo Facebook? Eu somei a quantidade de feiras realizadas em um ano no Brasil. Em 2018, daria, em média, de três a quatro feiras por semana dentro de daquele ano.

DB: Caramba! Comecei a pensar um pouco nisso, porque acaba que não vende muito. Quem vai em todas as feiras e vai comprar sempre? A coisa começa a se esgotar um pouco. Curioso que a gente se virava bem até sem as feiras, só com os lançamentos.

JZ: É que agora, Daniel, acho que tem pessoas que estão de fato vivendo disso. É a atividade principal delas. E elas precisam desse espaço pra vender. O Daniel Barbosa, por exemplo, ele imprime o material de muitos outros publicadores. Além desses publicadores se virarem com suas vendas, pra ele é muito importante que exista uma boa quantidade de feiras para que escoe o material, além dos cadernos que ele faz também.

DB: Entendi! É, acho que é o grupo que está um pouco cansado das feiras, ficar lá sentado (risos). Não sei, estamos repensando o esquema.

JZ: Sei bem! Eu também público. Fiz um livro todo artesanal, 10 exemplares. E levei. Vendi tudo, mas comprei um monte de coisas, paguei viagem, estadia, deu prejuízo e passei fome e sede sozinho na mesa, (risos). O Barbosa brinca: “*pf, esses amadores!*” (risos), mas é isso, assim como tem

empresa levando aquilo a sério, têm pessoas que fizeram como eu fiz, que vão pela experiência, querem passar por isso, seja por brincadeira ou por experimentação da linguagem.

DB: Exato, uma aventura. Eu adoro ir, fico em pé conversando, ou até comprando. Eu adoro. Mas não preciso estar inscrito e ter uma mesa para ir comprar e conversar.

JZ: É aí que parece estar se formando um perfil de quem está indo com mesa de forma mais organizada...

DB: Sim, que vão pra isso. É!

JZ: Financeiramente, mesmo. Se transformam em editoras, de fato. Uma produção gráfica e editorial. Virou o trabalho para esses mesmo.

DB: Eu acho isso muito legal. Bacana que isso esteja acontecendo. Só acho que o pessoal precisa ficar esperto, para não comprometer o conjunto da coisa. Quer dizer... talvez definir características, identidades para cada feira, coisas específicas para não competirem entre si. Tipo a *Des.Gráfica*, minha preferida, que foca em quadrinho alternativo. A *Miolos* tem criado temas.

JZ: A Cecília [da *Lote 42 / Miolos*] me contou que hoje eles tentam ir na maior quantidade de feiras possíveis, porque é o trabalho deles, claro, mas selecionam muito bem. Bem calculado.

DB: Eu estou morando pertinho da Banca Tatuí! Eu vi a rua mudar totalmente! Está totalmente gentrificada!

JZ: Eu morei na Santa Cecília também, de 2002 a 2006. Mesmo indo embora de São Paulo em 2013, eu só voltei a circular ali esses dias, em que fui entrevistar a Cecília na *Lote*, cheguei ali e “*Meu deus! Que tá acontecendo aqui?!*”

DB: No comezinho da **Charivari**, o Andrés morava bem ao lado ali. Eu morava em Pinheiros e ia pra Santa Cecília com medo. (risos) Quem diria, agora estou no Campos Elíseos, ao lado da Cracolândia!

JZ: Aqui também mudou, hein? [A entrevista estava sendo realizada no Campos Elíseos, no movimentado Bar/Café/Quitanda do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra.]

DB: Também! Aqui atrás está cheio de grafite e você sabe, grafite hoje é gentrificador! (risos) Mas, voltando aqui! Teve o surgimento da risografia nesse meio, a *Meli-Melo* foi criada, todo mundo queria imprimir em risografia. E a gente fez em 2015. Até me arrependo de não ter feito tiragem maior desse, se esgotou.

JZ: Parece que cada exemplar é totalmente diferente um do outro, é isso?

DB: Bem diferente, porque cada artista fez um livro diferente. O Zimbres fez mais quadrinhos. A Silvinha, fez mais conceitual, formas abstratas. A Laura também fez uma narrativa... cada um incorporou as linhas, os riscos [que eram o fio condutor da experimentação] do seu jeito. Eu fiz essa montagem que estou te mostrando primeiro para o pessoal do grupo entender o projeto, depois pro pessoal da gráfica entender a montagem. Mas ninguém entendeu. Serviu pra postar no Facebook. (risos)

JZ: Se ninguém entendeu, como fizeram?

DB: Tiveram vários encadernados errados! (risos) Enfim, lançamos na *Bolha Editora*, num espaço que eles tinham no Rio. Hoje, não estão mais no Rio. Estão em Brasília. Uma curiosidade é que fizemos uma exposição com os trabalhos lá. Fomos eu, Carol e Silvinha, para fazer o lançamento. Apareceu o Allan Sieber, apareceu um grupo francês também, que tem um trabalho incrível há anos... e o louco é

que o lugar pegou fogo. Na exposição, no espaço. Uma semana depois. Ninguém se machucou, claro. Mas ficou fechado, né? Foi ruim para eles. Louco isso. (...)

Bom, aí depois, mais adiante, houve outra exposição nossa, no Centro Cultural São Paulo. E agora a gente acabou de entrar numa exposição que está no MAM! O engraçado é que a gente nem sabia! (risos)

JZ: Ué, mas quem forneceu o acervo pra ir pra exposição?

DB: A gente provavelmente mandou há *trocentos* anos atrás, e ficou lá guardado no acervo deles. A gente nem sabia e ninguém lembra direito. Uma amiga da Laura tirou uma foto e mandou pra ela, e ela mostrou pra mim. (...)

JZ: Você vê alguma influência na popularização do design, seja o curso, a prática, o conceito, enfim, essa popularização como um catalisador dessa cena atual?

DB: Acho que pode ser... tem muito designer com trabalho interessante nestas feiras. Nunca parei pra avaliar isso direito. Mas, tenho essa sensação, sim. Tem muito desse design experimental nas feiras. Tipo, David Galasse, por exemplo... eu estava pensando muito em artista que tem formação em design, mas tem isso das tiragens mesmo. Não é livro de artista. (...)

JZ: Vocês já chegaram a realizar feiras?

DB: Mais lançamentos próprios...

JZ: E nesses lançamentos, o que vocês colocavam, então, de atividades paralelas aos lançamentos dos livros?

DB: Geralmente, pra começar, o lançamento tem que ser num lugar minimamente interessante, assim. A número 12, por exemplo, foi aqui do lado, no “*A Dama e os Vagabundos*”, que é um dos bares mais legais ultimamente. Tem som legal. Acabou rolando uma oficina, sem querer, com crianças, no muro da linha do trem. A gente planejou, mas não imaginava que ia virar uma oficina infantil. Por nós, a gente ia ficar bebendo. Mas as crianças apareceram... o último foi na *Loplop Livros*, teve música, teve banda descolada, um lugar cheio de livros interessantes. Uma hora a gente vai fazer na Laje. (...)

JZ: Sobre o público, como vocês descrevem o perfil das pessoas que consomem estes materiais hoje, que frequentam as feiras...

DB: Bom, aí acho que é coisa de impressão pessoal, mesmo... acho que são inclusive os que produzem. (risos) Eu mesmo. Sou um consumidor. Vou lá, lanço, e sempre saio com vários livros. Uma parte é isso, e outra parte acho que são os estudantes mesmo das áreas de artes, design... os meus estudantes mesmo. Sempre encontro meus alunos da EBAC em todas as feiras. Mas os produtos são tão variados, que acabam tendo vários públicos. Já vi pessoas comprando e oferecendo cada coisa que me questiono se eu devia estar na feira.

JZ: Tem público que não vai pôr todo esse experimentalismo do qual estamos falando, vai pra comprar um livro de literatura específico. Por causa de um texto.

DB: É... as pessoas que gostam de cultura em geral. Ou só curioso pela arte, mas nem sabe bem que tipo de arte gosta, mais vai lá fuçar. As pessoas que curtem quadrinhos.

JZ: Como vocês veem a função social dessa atividade de publicar? Vocês participam de algo específico?

DB: Ah, as oficinas pro SESC tem um pouco de social de algum modo, né? Você está lidando com um público variado de idades, classes... que já é a proposta do SESC. Isso já mostra que o mundo vai além

das coisas práticas de ganhar dinheiro e comprar coisas. Através do exercício da criatividade, pensar fora da caixinha. Como diria o Bruno Munari, é o pensamento elástico. Você não fica colocando as coisas em caixas, lidando com extremos, o modo bipolar, ou é isso ou aquilo, começa a ter uma visão e pensamento mais complexos. Por trás de tudo na arte, na questão artística, isso é muito importante. Vai além de posição política, até. A pessoa até está com a posição política certa... que seria certa pra mim, digo, mas o pensamento está sendo muito linear, simplório, e as vezes, do dia pra noite, pode mudar, o tico e o teco faz “*poim!*” e vai pro outro lado.

JZ: Sim. Quem a gente segue pode mudar também e até decepcionar.

DB: Acho que é isso, [as atividades paralelas] são para introduzir a poesia, as experimentações lúdicas e fazer a pessoa pensar de modo diferente, ver as coisas de modo diferente, e lidar com a vida também de outro modo. Isso eu *tô* falando mais das oficinas, mas, claro, o produto funciona um pouco pra isso também. O *Pinheirinho* tem uma super proposta social, mas os resultados [de alguns trabalhos dentro da publicação] são muito variados, alguns são abstratos. E no lançamento a gente fez uns carimbos... vou te mostrar, tem exemplares que eu fiquei com o carimbo fazendo no lançamento. Enfim, é um desdobramento, não ficar só na crítica... Quer dizer, esse é o perigo, né? Achar que a função da arte também é só passar mensagem. “*Falou e disse! É isso, aí!*” (risos) Isso é, ou o bom ou o mau. E a coisa vai muito além disso, a coisa não vai muito por aí... tem que mexer com os neurônios e a percepção de outro modo.

JZ: Das suas obras, e no caso da **Charivari**, cite quais você considera as mais emblemáticas, em termos de independência, experimentalismo e transdisciplinaridade.

DB: A número 12 é muito. A coisa vai para o espaço. Vai para o corpo, é uma máscara. Fizemos um desenho, enquanto ilustradores, mas tivemos que lidar com uma técnica nova que é o corte à laser. Acho que é um exemplo. A número 5, também, envolveu modos de criar diferentes, todo mundo desenhou, eu fiz no digital, e isso vai pra tela de serigrafia. E por a gente ter feito ali, com a mão na massa, isso tocou. Ficamos especialmente envolvidos com essa edição. Fazer ali todos juntos, aprendendo. Alguns já sabiam, outros aprenderam. E gerou um produto que tinha essa característica de uma ser diferente da outra, são muitas surpresas, são sobreposições variadas, o jeito que você coloca a tinta pode acontecer algo ao acaso.

JZ: Você saberia dizer de outros autores, ou grupos, que estejam trabalhando dessa mesma forma na cena?

DB: Nossa... e agora? Não *tô* conseguindo pensar em ninguém. Olha, sempre teve o Zimbres e o Jaca. O Zimbres é do **Charivari**, mas os dois juntos, é outra coisa, certo? Eles fazem algo muito interessante, que é esse desenho [intervenção na revista na hora da feira] que misturam os desenhos deles. Uma abertura muito grande. O Zimbres é uma referência monstro da cena alternativa. (...) Eu, atualmente, estou nessa de estudar poema processo, né? Muito interessado em brincar também com a linguagem dos quadrinhos. Mas o meu jeito de resolver por enquanto essa questão foi inventar, de modo um pouco peralta, essas bandas *quadrográficas* para o espaço que seria de ilustração da Folha de São Paulo. Na página 3. Nessa página, cada ilustrador tem seu dia. A minha ilustração sai na sexta, então, quinta feira final da tarde tenho que estar em casa pra fazer. Geralmente, tenho uma hora pra fazer. Um dia antes tem o Carvall, o Troche...

JZ: A Catarina Bessell também?

DB: Não, o dela é coluna fixa. Totalmente diferente. Ali é sempre pro mesmo escritor. Eu, na página 3, não sei de quem vai ser o texto do dia. Teve dia que foi para o Bolsonaro! Já fiz pro texto do Skaf três vezes, para o Kim Kataguirí duas vezes, enfim, uns coronéis... e aí, durante um tempo, eu fiz a típica ilustração de imagem dupla, com ambiguidade, coisas que funcionam. Mas é estranho ficar fazendo coisa poética *pra* uns caras que você quer matar, né? Então, ao mesmo tempo, o que acontece, cada um sabe até onde pode ir, de algum modo. Já vi quando deu problema com ilustradores. Meu

trabalho, já não é muito direto, não é literal. E eu entendi que a Folha não se incomoda com uma determinada coisa. Seguindo por aí, me deram uma liberdade muito grande. Então, de repente eu posso experimentar fazer algo que me interessa nesse espaço, semana a semana. Vira um espaço de investigação. Vou ter pouco tempo pra fazer, então estou expondo ali minhas experimentações. Eu inventei a banda *quadrográica*, que é uma brincadeira com a estrutura da HQ. Muitas vezes eu faço até antes, né? Faço a estrutura, metalinguística tal, os balões o formato dos quadros. Quando chega o tema, eu vou atrás de algumas imagens, fotos, ponho *halftone*, pra dificultar um pouco a leitura e trabalho ali. Estamos falando tanto de experimentação manual aqui, mas esse é super digital.

(...)

Fora isso, tem um outro que pra mim mesmo, não é publicação, mas tenho feito, e é totalmente manual. Tem umas revistas da *Ebal* que apareceu de uma tia do interior. Revistas mais velhas que eu. E eu percebi que não lia aquilo nunca, algumas estão lacradas. Eu não leio nem as coisas que acabei de comprar e estão ali do meu lado, às vezes. Então, um modo de estabelecer uma relação com essas revistas, foi recortar. Mas o que acontece? Não são colagens. Senão, grande novidade, né? Fazer colagens com desenhos do *Mandrake*. Mas, o que estou fazendo é só recortar e tirar, mantendo a página. Ai gera confusões entre as páginas, se confundem e gera narrativa diferente. Até agora, tem sido o *Mandrake*. Ai, invento regras, só vou recortar o quadrinho que tiver o *Mandrake*. Ou só vou cortar de um jeito específico.

JZ: Não tinha um gringo fazendo isso?

DB: O Ilan Manouach. Então, ele tem o mesmo interesse pelo *Poema Processo*. Por exemplo, essa coisa que estou fazendo com o *Mandrake* ele gosta. Tem a ver com os interesses dele. Ele é rigoroso, aquele tipo de artista que seleciona umas vertentes, gosta muito daquilo e o resto fala que nao tem tanto interesse.

JZ: Ele só tirava os balões.

DB: É, eu tenho em casa, ele me deu. Mas é um lance mais digital. Ele *tá* sobrepondo coisas digitalmente... o legal de recortar os quadrinhos do *Mandrake* na mão é que os quadros meios que coincidem, sabe? As páginas parece que tem um *template*.

JZ: Tipo *fumetti italiano*.

DB: Justamente.

IV - Entrevista concedida por Rodrigo Acioli. [jan. 2020]. Entrevistador: Jorge Otávio Zugliani. São Paulo, 2020.

Nome utilizado nas feiras: Titivillus

Membros: Rodrigo Acioli, membro único.

Como se considera:

editora

coletivo

outro?

Formação dos membros:

Design

Artes

Literatura

outro? História

Jorge Zugliani: Por que a escolha de trabalhar com livros?

Rodrigo Acioli: Paixão e estudo. Enquanto historiador estudo o nascimento da imprensa no Brasil, deste estudo para o acompanhamento dedicado das minhas primeiras publicações e para o engajamento na atividade editorial foi quase natural. Hoje, mesmo distante do estudo acadêmico, continuo estudando tipografia, história do livro, etc.

JZ: Pode-se dizer que a **Titivillus** é fruto de um estudo acadêmico? Em que ano começou as atividades da editora?

RA: Primeiro, logo após o mestrado eu também me relacionava com a galera das artes, na verdade, um monte de historiadores desenhistas, cinéfilos e tal, de modo que havia uma sobra muito grande de pesquisa e uma vontade de fazer daquilo um modo de arte. Aí fiz uma novela gráfica com essa galera, “**Fabrica-si artes e delírios**” e em parceria com a **Livrinho de Papel Finíssimo Editora**. O título do quadrinhos é “**A morte e a morte de Frei Caneca: os filhos de marte**”. Pronto, aí temos um ponto de virada, de autor, passei a experiência editorial. De modo que para mim, tanto a academia, ou melhor, o discurso científico não se dissociou mais do artístico. Continuo a pesquisar e produzir arte, indistintamente.

Isso acho que foi em 2011. Ano que entrei na **Livrinho Editora**. Saí da editora há três anos e desde então toco a **Titivillus**.

JZ: Por que de forma independente? Vocês se consideram independentes?

RA: Pelo desejo de publicar como expressão de arte. Sim, mas sempre com o cuidado de precisar esta expressão, pois, não significa mais do que um desejo de autonomia.

JZ: E assim você definiria o que é publicação independente, editora independente, autor independente?

RA: Como toda publicação que é produzida a despeito das leis do mercado, da circulação na mídia, sobretudo que tem como forma de publicação pequenas tiragens e o uso de técnicas artesanais.

JZ: Esta é a sua principal atividade ou é algo paralelo?

RA: Esta é minha principal atividade, no entanto, vale a ressalva que não edito apenas os livros que quero, mas tenho clientes também, o que ajuda a complementar a renda. Além de atuar como docente também, coordeno a pós-graduação em escrita criativa na FAFIRE, e também leciono outras disciplinas na pós-graduação.

JZ: Você atua nesta área informalmente ou tem empresa constituída com CNPJ?

RA: Faço uso do MEI, então minhas atividades na editora tem CNPJ.

JZ: Como você viabiliza financeiramente as publicações e custeia a editora?

RA: Há dois modos: o primeiro é em sociedade com o autor (mesmo quando o autor sou eu mesmo), que dividimos o custo e a tiragem, o segundo modo é quando o autor é cliente e arca com os serviços editoriais.

JZ: Mas, você recorre, ou já recorreu, ao uso de editais de fomento, ou outros incentivos, como residências artísticas, não?

RA: Sim. No geral ao edital do Funcultura, destacaria um curso de quadrinhos “**Deleitura**”, o “**Festival Publique-se**” dedicado inteiramente à publicação independente e meu último livro “**Todos os dias nascem deuses**”. Agora, estou em um projeto de mapeamento da produção independente de Pernambuco, mas este ainda não começou.

JZ: E o livro “**Futuro Prístino: manual grafetivo de instruções nada práticas para a publicação de livros tal qual se fazia em outros tempos, comentado, escrito e anotado por seus editores**”? Conta sobre o processo. Sei que a verba era de um edital de Pernambuco, você consta como o autor na ficha catalográfica, mas reuniu produtor gráfico, editor, enfim, profissionais de toda parte do Brasil. E produziram em Curitiba. Como foi isso?

RA: Já tínhamos feito dois livros com Daniel Barbosa, duas coletâneas muito doidas, “**História sujas e mal acabadas do rock'n'roll**” e “**Recife e outras partes baixas do corpo**”, coincidindo com os períodos de oficina dele por aqui. Aí, nós nos lançamos no edital de residência artística daqui [Funcultura e Fundarpe] pra fazer essa residência com Daniel, que estava no Estúdio Invertido [de Curitiba] na época. A ideia era que mais do que um livro de escritores, fosse um livro escrito pelo “povo do livro”. Então, passamos por um monte de experimentos de escrita criativa e todo mundo participou muito de todas as etapas. Acho que, da galera, eu e o Sandro Lobo éramos os mais acostumados com a escrita, mas isso logo se aplainou e todo mundo escreveu, editou, diagramou e tudo o mais.

JZ: A impressão do miolo é toda serigrafia também?

RA: Não todo, é serigrafia as partes em vermelho e laser as em preto. Foi uma *doidera* o *alceamento* disso! Tira da xérox vai para serigrafia, volta, inverte a página, dobra, etc. Foi um livro que decidimos que seria o mais difícil que a gente pudesse fazer.

JZ: (risos) Excelente! E tem o lance das páginas serem refileadas e dobradas baseadas na curva de Fibonacci. [A dobra é feita na divisão do primeiro quadrante com o restante.]

RA: *Oxe...* isso deu muito trabalho (risos). Porque a gente quis fazer um uso diferente da proporção áurea. Que não fosse careta. Aí, descobrimos que o mais doido seria usá-lo de modo mais radical, como um decalque praticamente.

JZ: E foi em quanto tempo entre falar “vamos fazer” e “*tá pronto*”?

RA: Um mês. O projeto, claro, era de um ano anterior, que lombramos no edital pra porra, mas ficou enterrado até a gente chegar em Curitiba mesmo.

JZ: Claro, com emoção! (Risos) Parece eu no mestrado.

RA: A gente achava que seria um livro feito a partir de colagens de nossos diários de criação, uma coisa meio *roadtrip*. Mas, mudamos tudo lá... no meio de exercícios de escrita.... Lembro que fizemos o uso de muitos recursos usados na literatura para escrever, desde coisas sórdidas, tipo: “responder uma carta de Lori Lambi explicando o que é a máquina de fazer livros do Tio Lalau” até um manual de como dobrar uma página nas lombas de Cortázar. Aí, em Cortázar a gente travou e viu que o livro viria daquele experimento. Lembro que sempre abríamos uma sessão de escrita com algo do Cortázar, porque ele trazia muito das nossas diferenças em um lugar só. Ele era o nosso “sul”, como a gente passou a chamá-lo. E teve jogada de tarot pro livro também... enfim, foi a maximização da experiência editorial que a gente podia ter em um tempo mínimo. Ficamos todos hospedados na casa de Daniel Barbosa, que era na outra esquina do **Estúdio Invertido** [que ele era sócio na época]. Trabalhando loucamente todos os dias. De Curitiba mesmo, não sei nada. Mas da casa de Daniel e do **Estúdio Invertido** lembro com muita riqueza de detalhes.

JZ: Então, claro, na **Titivillus**, você considera importante explorar a questão tátil do objeto livro na criação e tal. Ou seja, a questão do acabamento artesanal, manufaturado...

RA: Sim, totalmente. O livro da editora é sempre concebido como um objeto de arte (e legibilidade), então, nossas capas costumam lançar mão de técnicas como a serigrafia, e a variação dos papéis também condiz com o conceito do livro.

JZ: Imagino que tal característica tátil não seja algo gratuito. Como você relaciona o aspecto formal do livro com seu conteúdo textual? Por mais orgânico que possa ser, há um método de criação para você encontrar o aspecto que o livro deve ter?

RA: Putz.... muitos, métodos, experimentos, estudos, testes e a porra toda. Como não sou designer de formação, então meu aprendizado nas artes gráficas é sempre um desafio tremendo. Vou citar alguns exemplos de estudos específicos, quase ao acaso. A capa do livro “**Singular comum**”, que é um livro comemorativo dos 10 anos do **Coletivo Lugar Comum**, um coletivo de dança e performance daqui de Pernambuco. Para a capa eu queria muito algo que trouxesse algo de coletivo, com a singularidade, e aí fui buscar rizomas, e tantas outras estruturas até que finalmente encontrei nos fractais aquilo que eu precisava. Pesquisei e baixei um programa de geração de fractais, a partir daí era só selecionar ao acaso estético (porque eu tinha que gostar da imagem, claro) uma parte de um fractal, que é uma estrutura fundamentada em repetições formais que geram sempre imagens diferentes. Teria assim a minha capa. Como sou professor de escrita criativa também, tivemos um final de semana de imersão de escrita com todo o coletivo. Eu precisava, então, individualizar os textos. O fiz usando um paragrafamento específico que se adequasse a cada modalidade discurso. Mantive a mesma tipografia, mas cada texto tornou-se muito singular pela distribuição da mancha gráfica. Outra coisa deste livro foram as cores, que em coletivo pensamos em algo como entre o mar e a guerra, então, o livro é magenta e ciano. Isso sem falar no trabalho editorial de arrumar os textos, distribuir entre as cores e tudo o mais. Danou-se, falei muito...

JZ: Quais processos de impressão você utiliza e por quê?

RA: Serigrafia, pela beleza incontestada da tinta impressa no papel ou tecido. Mas também utilizamos a laser colorida para capa, e o miolo é também impresso em laser, isso para nos tornarmos mais autônomos em relação à confecção do livro. Também usamos a *ofsete* nos casos de tiragem média e alta.

JZ: Quais são estas tiragens? Digo, tanto as pequenas, médias e grandes, e tanto para os livros em que você planeja, como para os serviços editoriais?

RA: Até 100 considero como tiragem possível artesanalmente. A partir de 300 a 500, média tiragem, ainda é possível arranjos híbridos, uma capa artesanal com miolo em *ofsete*, por exemplo. 1000 livros foi minha tiragem máxima até hoje, o que considero uma grande tiragem. Neste caso, os arranjos manuais são mais complicados, mas, a título de exemplo: “**Motim paisagens e memórias do riso**”, também do coletivo de dança **Lugar Comum**, desta tiragem de mil, fizemos as sobrecapas (jaquetas) com carimbos, isso durante o lançamento só pra dar esse gosto de que cada um que tivesse o livro teria uma jaqueta inteiramente própria, pois os carimbos eram conceitos-chaves usados no livro.

JZ: Na sua opinião, o que significa o resgate de técnicas artesanais na contemporaneidade?

RA: Significa autonomia. Vivemos nas ruínas da indústria, então, o que ela descarta nos torna mais autônomos. Sozinho em um pequeno ateliê dou conta de todos os processos de produção de um livro.

JZ: Mas, você acredita que há alguma relação com questões de afeto e memórias, elementos recorrentes na contemporaneidade, ou é simplesmente uma questão pragmática mesmo, de permitir uma autonomia de trabalho?

RA: Tem a questão do fetiche positivo, eu diria com certa ironia. Fetiche positivo porque esse termo sempre foi tomado em sentido negativo, como uma ilusão da dança das cadeiras, mas parto do pressuposto que as cadeiras danças e que os objetos tem algo muito próximo do que poderíamos

chamar de agência. (Mas esse papo é mais teórico, acho que não é o caso). Enfim, fetiche, mas fetiche como expressão de desejo, pensamento, em um só termo, arte.

Por outro lado, há a fisicalidade, a materialidade de cada técnica, sou apaixonado pela tipografia, serigrafia, e pelo que só através de cada método é possível fazer enquanto efeito-impressão. Então, há sim, o lado pragmático de ser possível fazer sozinho ou com pequenos grupos envolvidos usando estas técnicas artesanais, mas essa pragmática não é menos estética.

JZ: Como você define a linha editorial da **Titivillus**? Com quais conteúdos você trabalha?

RA: Acaba que por mais errante que seja a minha trajetória editorial, há uma linha torta mas que consigo vislumbrar, eu chamo de literatura híbrida, ensaios, crítica, textos que transitem entre os gêneros e formatos, poemas, contos, romances, etc. Para dar alguns exemplos, em dois autores acadêmicos que publiquei, Jeder Janotti (Professor de comunicação da UFPE), e Antônio Paulo Rezendo (professor de história da UFPE), ambos me procuram, mas não para publicar textos acadêmicos. Do primeiro lancei “**Levedação**” um romance beatnik muito doido, do segundo, um livro de crônicas. Textos híbridos. Isso é um delírio também que me faz ser parceiro, prestador de serviço, etc. Descobri que dá mais certo assim, clientes muitos alheios são como advindos de um círculo infernal dos mais desagradáveis. É preciso de um tanto de paixão por minha parte para dar certo. E sobretudo, é isso que venho tentando fazer cada vez mais. Em termos de cliente não deixo de ser editor e de tratar o “designer” como artista gráfico. Então, há uma escuta, pesquisa, mas não servidão ao cliente. Espero não estar longe de não ter cliente de modo algum, apenas sócios contingentes ao próprio livro e proposições editoriais minhas.

JZ: Existem obras nas quais, além da “voz” do escritor, ouvimos também o discurso do designer, o discurso do ilustrador, por meios de suas próprias linguagens visuais, até chegar no discurso do leitor ao ligar pontos e construir sua interpretação. Como você vê no seu trabalho essas construções do discurso, essa autoria coletiva ou camadas de vozes?

RA: Como qualquer artista do discurso. O designer é tratado como um elemento a dar mais camadas de sentidos através de um texto, e também honrá-lo com uma forma que torne o texto uma arte singular.

JZ: Aproveitando que se falou do design e que você falou que estuda tipografia, história do livro. Acredita que a popularização do design contribuiu de alguma forma para proliferação de tanta produção independente e experimental dessa década?

RA: Acho sim, mas não deixaria de ver certa autonomia da produção independente nessa difusão. Há editoras independentes imensas em termos de criação de público, experiências de vendas, prêmios, etc. Há também e sobretudo, mais do que os cursos de designer, uma galera muito foda produzindo coisa muito boa há muito tempo. Aqui, por exemplo, acho que a maioria dos editores não são designers de formação. Fred Caju da **Castanha Mecânica** é historiador, Philippe Wolney da **Porta Aberta** é biólogo, Wellington da **Mariposa Cartonera** é de Letras, a **Livrinho de Papel Finíssimo** é um coletivo, então tem taróloga, designer, arte-terapeuta, etc. Ao menos aqui no estado, os designers não são hegemônicos entre os produtores. Posso estar enganado, tô usando exemplos muito próximos, saca? Isso seria uma coisa a ser investigada...

JZ: A **Livrinho de Papel Finíssimo** não existe mais?

RA: Existe sim. Eu é que não faço mais parte. Estão um pouco dispersos, mas ainda vivos e vira e mexe publicando algo novo.

JZ: O Koblitz faz parte?

RA: Koblitz sempre foi muito articulado com a galera da **Livrinho de Papel Finíssimo** e muito estigado nos fanzines loucos.

JZ: Um figura! Costumam participar de, ou produzir, feiras e eventos relacionados a publicações independentes? Com qual frequência?

RA: Sim, produzo junto a outras editoras de Pernambuco a **MOPI** (Mostra de Publicações Independentes), que reúne mais de 15 editoras e nos permite uma maior mobilidade na abertura de pontos de venda, feitura de eventos e participação de feiras.

JZ: E como se dá sua participação e a circulação do seu material em feiras fora do Pernambuco? Aliás, como está a recepção no seu estado para a produção desenvolvida no restante do país?

RA: Aqui no estado estamos bem, temos algum reconhecimento dos organizadores de bienais e outros eventos do livro. Mas, isso é muito em decorrência de uma articulação das editoras daqui, como a **MOPI**, porque juntos temos um acervo em comum de mais de 160 livros, dezenas de autores, etc. De modo que nosso poder efetivo de negociação tem sido levado em conta. E mais do que isso, de proposição de eventos, feiras, oficinas, debates, saraus, palestras, etc. A **MOPI** é uma reunião que tem nos permitido ter muita mobilidade em termos de eventos e participação em feiras. Nacionalmente, não estamos de todo ruim, é sempre um problema que o eixo Rio-São Paulo seja sempre muito caro para nós, dificilmente uma feira consegue pagar o investimento das passagens, hospedagens e tudo o mais. Mas, por exemplo, fui para a **Printa Feira** ano passado, feira promovida Sesc 24 de Maio e pela **Lote42**, que tinha pelo menos uma ajuda de custo, foi massa demais, mas economicamente ainda não foi boa, saca? Esse gargalo dos traslados é realmente um inferno.

JZ: Como você vê a função social da sua atividade como autor, editor, publicador? É responsável ou atua por algum projeto ou proposta de cunho social?

RA: Sim, geralmente participo de editais de cultura, e quando é possível ter financiamento geralmente conseguimos dar cursos, fazer eventos relativos a publicação independente de forma gratuita.

JZ: Uma das preocupações contemporâneas em design é justamente pensar mais no ser humano, nas suas práticas e relações com os objetos de uso. Muito por conta da aproximação do design à aspectos da arte. E essas ações conjuntas com a produção que você disse são muito interessantes neste sentido. Poderia falar um pouco mais sobre essas atividades? Qual a motivação? Fomentar público, capacitar? Gerou resultados?

RA: Bicho, vou me centrar no exemplo de um festival de literatura que tive a honra de participar da equipe principal enquanto coordenador de formação. Foi o **“Festival Publique-se”**, uma semana de oficina, palestra, debate, exposição de livro de artista, farra de muita, cinema e poesia, feira de livros, etc. Este festival promoveu um salto qualitativo em todas as editoras daqui do estado. Foi um encontro muito bonito com a galera do Brasil todo. Então, essa relação com formação é sempre nossa menina dos olhos. Inclusive, falando a respeito de uma descoberta recente, que é sobre: a forma de dizer os livros aumenta seu manusear. Percebemos que bate-papos, debates etc sobre o livro gera mais vendas do que muitas feiras. E outra, nosso público é ainda uma questão de invenção. Talvez independente signifique algo como isso, independente do público.... Mas acho que tem muita gente interessante ampliando esse campo, de modo que mesmo na pequenez de Recife estamos conseguindo trazer cada vez mais gente para nossos eventos.

JZ: Cite, para terminar, as principais obras de sua produção que as considere como as mais importantes, ou emblemáticas, no quesito independência, experimentalismo e transdisciplinaridade.

RA: **“Todos os dias nascem deuses”**, livro de ficção de minha autoria. Que traz uma enciclopédia de povos e deuses imaginários. **“O Corupira”** de Alex de Jesus, que traz a tona a teoria pós-colonial através da análise genealógica do mito do curupira. E **“Gule Wankulu”**, de Manoel Castomo, dançarino moçambicano radicado no Recife, que traz no livro seu processo de aprendizado na dança em África.

V - Entrevista concedida por Daniel Barbosa da Fonseca. [jul. 2019]. Entrevistador: Jorge Otávio Zugliani. São Paulo, 2019.

Nome utilizado nas feiras: **Caderno Lustrado**

Membros: Daniel Barbosa, único membro.

Como se consideram:

- editora
- coletivo
- outro? Artesão / Produtor Gráfico

Formação dos membros:

- Design
- Artes
- Literatura
- outro? Letras (incompleto).

Jorge Zugliani: Boa noite, Daniel, então, vamos lá. Para começar, qual é sua formação acadêmica e como você se considera?

Daniel Barbosa: Eu não tenho uma formação acadêmica, não formei em Letras, não fui até o fim. Eu sou um artesão.

JZ: Artesão! E sendo com livro, você não usa também a palavra editor, designer?

DB: Por essência, eu sou um artesão. Faço encadernação e serigrafia. Comecei nesse mundo com processos artesanais. Mas a coisa do design... eu não me considero um designer, eu não tenho o conhecimento formal em design, mas por trabalhar muito tempo com designers, ilustradores, agências, publicidades, acaba que eu sei e consigo, conversar com designers. Mas, claro, não sei falar sobre a filosofia do design, o que o design representa...

JZ: E a questão de se definir como artesão é justamente por seu trabalho ser totalmente manual.

DB: Sim. Durante muitos anos foi totalmente artesanal e hoje tenho chamado de processo “misto” por colocar alguns processos industriais no meio. Mas nos meus trabalhos que saem da **Caderno Lustrado**, são todos artesanais. Hoje em dia eu estou muito mais serígrafo do que encadernador. Então, a coisa da serigrafia é totalmente artesanal: gravo as telas, faço tudo aqui no meu atelier, que é aqui em casa. Gravo, imprimo, preparo as tintas... nada de fora, tirando os materiais que a gente compra.

JZ: E você produz conteúdo também, ou é um realizador dos processos?

DB: Cara, acaba que eu sou um produtor gráfico... em que sentido gerar conteúdo?

JZ: De escrever, por exemplo, ou qualquer outro conteúdo que vai ser impresso.

DB: Bom, eu lanço livros, né? Mas não desenho e não escrevo. Eu faço coisas com as pessoas em que a minha ideia aparece...

JZ: Você acredita que acaba tendo um discurso seu por conta da sua produção gráfica?

DB: Sim! Tudo o que eu faço tem. Nada aqui entra... não vou dizer, nada, mas vai, 98% das coisas que passam por aqui passam por um pensamento meu. A Cecilia veio aqui falar sobre um trabalho para a **Lote42**, e eu: “*se for fazer em serigrafia, tem que ser assim, e essa é a melhor maneira*”. Não é

uma imposição, nem nada, mas é uma reflexão sobre processos que eu manuseio, que eu lido. E gerar um conteúdo, acho que sim, no sentido de que... por exemplo, eu fiz uma vez um projeto chamado *“Encadernando o Nordeste”*. Fui e viajei o nordeste inteiro dando oficinas de encadernação. Isso acaba gerando um conteúdo, né? É um projeto grande, é um projeto meio que de vida. Quero fazer um pra cada região do país. Pego um atelier portátil, e saio de ônibus, de avião, que seja. Isso é uma espécie de conteúdo. Outra coisa que eu faço é editar alguns livros de pessoas, né? Você acaba produzindo esse conteúdo com a pessoa. A *“Exposição do fim do mundo”*, também. São treze artistas do Brasil inteiro, dois de fora, uma colombiana e um americano. Isso também é conteúdo. É uma exposição anual, todo ano vai ter, para entrar no calendário da arte de São Paulo.

JZ: Legal, então, você considera que tem uma cara sua, uma voz sua, mesmo que não seja um texto seu.

DB: Tem! Estava questionando isso esses dias. Estava até falando isso com minha companheira, a coisa da encadernação estou abandonando um pouco, com a coisa do fazer encadernado, até por conta de ter vindo para São Paulo, tem uma outra dinâmica de vida e tal. São 13 anos fazendo a mesma coisa, né? Em 2015, eu montei um estúdio em Curitiba, chamado *“Estúdio Invertido”*. Lá eu tinha máquinas tipográficas, tinha serigrafia de tecido e papel, e o ateliê de encadernação, bastante coisa assim. Essa passagem por lá, essa sociedade que eu tinha feito lá, me abriu para virar impressor. Lá eu imprimi mais do que eu encadernava. E o difícil de largar a encadernação, é que como é um processo muito artesanal, principalmente a capa, a costura dá até pra mandar fazer fora. Mas, ele tem uma característica que é a minha mão ali, e é muito difícil que eu libere, terceirize essa parte do trabalho e que fique do jeito que eu gosto. Pode parecer uma bobagem. Um apego. Porque, 13 anos fazendo, criei um jeito de fazer. Uma cara. Tem uma peculiaridade. Mas não estou conseguindo ainda abrir mão disso. Quando você fala em autoria, você tá falando de criação, saca? E eu não acho que a galera das feiras, artistas e designers, lidam só *“artisticamente”* com o material que eles produzem, acho que lidam com a coisa da criação... não sei se tá entendendo o que quero dizer. Então, acho que criação te deixa autoral, saber criar e saber expressar aquilo com suas ferramentas, com sua maneira, pode ter um monte de coisa industrial no meio do seu processo, mas é a tua ação de criação é que vai gerar essa autorialidade, né?

JZ: De onde você é mesmo, Daniel? Sua cidade natal?

DB: Eu tenho 39... ou 38? Nasci em 1981, então, 38. Nasci em Itaquera, SP, mas passei a vida inteira em Curitiba e vim pra São Paulo ano passado, zona leste.

JZ: Qual foi sua motivação para começar a trabalhar com livros?

DB: Motivação, cara? É muito maluco, porque é bem... aconteceu, né? É bem coisa de artesão, mesmo. Quando você vê, você está fazendo. Eu comecei a fazer caderninhos, por fazer. Eu estava tendo aula de gravuras no Solar do Barão, em Curitiba, e as pessoas queriam meus caderninhos. Porque desenhar, eu não desenho absolutamente nada, né? Com o tempo fui vendo o que é que eu tava fazendo dentro do Solar do Barão no meio de um monte de gente que desenhava bastante. A gravura passa muito pelo desenho, lito... Putz, muito desenho. Aí, com o tempo eu fui descobrir que eu não estava ali pelo desenho e sim pelos processos. Eu ficava louco! Eu ficava ali querendo saber como é que [funcionavam] as goivas, os rodos, os ácidos, enfim, como é que é a coisa com a madeira, os cheiros... é uma reflexão que veio depois, né? Não estava lá pelas pessoas, às vezes eu ia pra lá e passava seis horas sozinho mexendo em materiais. E a coisa dos livros meio que aconteceu nesse processo aí, porque minha encadernação, desde o começo, ela tinha uma capa dura, né? Então as pessoas sempre associavam isso. Eu não associava porque não tive antes disso uma relação com a encadernação artesanal. Eu era da Letras. Eu dava aula de literatura. Mas... por eu dar aula de literatura e estar sempre com um livro na mão e fazer cadernos que parecessem, talvez, livros, as pessoas começam: *“Pô, dá pra fazer um livro, eu tenho um livro lá pra fazer...”* Aí, surgiu, né? E eu lembro que a galera do graffiti, por acaso um amigo meu, chegou e falou: *“mano, vamos fazê um livro aí...”* E aí, foi meu primeiro trabalho de edição de livro. E foi legal porque a nossa ideia era pegar

todos os desenhos que ele fez, eu era meio patrocinador dele, eu fornecia cadernos para ele, os cadernos que ele desenhava. Aí falei: “*vamos juntar os desenhos dos cadernos, juntar num livro, fazendo uma tiragem em serigrafia.*” E a partir disso que eu fiz um livro, com uma ideia de edição, sem questionar muito sobre o que é ser editor...

JZ: Mas, é um processo editorial...

DB: Isso! Teve um processo editorial ali. Mas, era isso. E a coisa da encadernação veio junto, né? Porque esse primeiro livro ele ainda é [relacionado ao] caderno. Veio de cadernos que eu fiz pra esse brother. Quando fui ver, já tava nessa.

JZ: E por que de forma independente? Por que não foi oferecer esse serviço de produção gráfica para uma editora, propor o projeto?

DB: Então, mas foi totalmente natural! Desde o começo da encadernação, bem no começo, quando eu fui na casa de um amigo, que era meu professor de gravura, fui trocar uma gravura com ele e tomar uma cerveja, e vi os cadernos dele e falei: “*pô, que legal! Como faz?*”. Aí, ele me mostrou, fez ali na minha frente. Aí, fiz vários para meus alunos de literatura, de presente, simples. Mas, nesses cadernos, eu já fiz uma coisa que faço até hoje, eu fiz 30 caderninhos pequenos, para dar para cada aluno meu, e nesses caderninhos convidei montes de amigos artistas para eles pegarem essa tiragem e fazerem algumas interferências. Então, era mais que um caderno, eu dei já quase livros pra esses meus alunos. Essa coisa de convidar e tal... esses meus primeiros cadernos tinham capa! Digo, tinham nome, título! Maluco, né? Eu tinha tempo. Ganhava uma grana boa dando aula, morava com minha mãe, essas coisas.

JZ: Então, partindo dessa experiência e como você atua hoje no meio, como você definiria uma publicação independente?

DB: Independente total, né? Vim do punk. Então, faz parte da minha filosofia de vida. Bom, publicações independentes, como... cara, é que é tão engraçado hoje em dia, porque tem editoras médias, né? Que se colocam não como independentes mas estão no meio dos independentes, por exemplo. Tipo a **UBU**... tem cara de independente, mas de independente não tem nada. É tipo um sala, os caras não encostam a mão em nada. E tem muitos livros. E nem são todos os livros que tem essa cara, mas ele percebeu que tem um nicho de pessoas que compram livros com essa cara. Só falar isso e já volto no ponto, mas a **UBU**, numa feira de publicações independentes, vai vender pra caralho! É nível **Elaine Ramos**, não é nível eu que comecei ontem, *tô* fazendo com a grana do meu bolso, saca? Mas, voltando. Cara, eu não uso a designação independente, mas eu considero ela uma designação, entende? Tem pessoas independentes... o independente independe da Amazon, das livrarias que não existem mais e tal. Independe disso. Mas o meu fazer livro não depende, enquanto editor, não depende da mesma lógica de produção gráfica, da mesma lógica de relação com o autor, porcentagens, tiragens e valores, é uma coisa caso a caso, e também não depende do mesmo esquema de distribuição, dessas Amazons e Livrarias da Vila, para vender o que eu produzo. Enfim, não dependo desse *modus operandi* aí que é falido, né? Totalmente falido. Só funciona pra que é milionário. E não é brasileiro, né? Pensando aqui, a **Lote42** ainda é independente? É, mas depende, por que eles também já dependem de uma escala grande que envolvem muitas coisas. A Cecilia chegou a falar de uma tiragem de 2.500 exemplares de um livro. De um cara que não relativamente conhecido. Então, estão investindo uma grana. Acho que são mais independentes no sentido de se dispor a reunir e distribuir os independentes, fazer uma feira independente, mas não é mais independente de um sistema de distribuição, essa coisa monetária, mesmo.

JZ: Algumas das definições de independentes que li avaliam que ser independente seria atuar de maneira oposta a um modelo vigente, seja esse modelo falido ou não, mas é o estabelecido. E se definindo por oposição se propõem modos de ser diferente, práticas diferentes... em alguns casos, até de contestação do modelo. Você não acha que tal condição mantém a **Lote42** ainda bem independente

com relação às grandes empresas, mesmo usando o sistema? Digo, 2.500 unidades pode ser pouco se comparado a realmente grandes empresas...

DB: Continua independente, sim! Na verdade, acho que a prática como a deles pode mudar o sistema. Mas, acho que graças ao papel da **Lote42** e todas essas editoras pequenas tipo a **Lote42** e esses pequenos pontos de venda promovidos, que as editoras normais pegam e entram. Você vai na **Plana** e tinha a **Cosac Naify** lá dentro! Com aqueles livrões com 50% de desconto? Você não vai comprar nada de independente! Tudo bem que, depois você entende que eles entraram nessa pra liquidar o estoque, iam fechar. Mas, voltando, a **Lote42** com certeza é independente, porque veio do rolê. Iniciou o independente? Todo bom independente, como todo bom punk velho deixa de ser independente a partir do momento em que você precisa realmente transformar isso num *business*. Eu acho muito difícil nessa sociedade que a gente vive, com Amazon, internet, com a coisa toda do jeito que está, você se manter se manter no rolê independente por muito tempo financeiramente, você crescer financeiramente sendo independente. Uma coisa, por exemplo, eu, eu vivo, tenho minha casinha, pago meu aluguel, sou um cara normal. Não tenho carro. Se você quiser vir publicar um livro, você vai bancar, você sabe, né? (risos) Não sou essa editora que tem como pagar, e as coisas que pago, são do meu trabalho. Não tenho investimentos, contas fartas, nada assim... Agora, não tem como o independente se manter na independência se ele quiser ser esse cara que entra na concorrência com outras editoras grandes. Quer vender tanto quanto a **Cia. das Letras**, pelo menos um título? Quer ganhar um **Jabuti**? Quer estar na mídia? Aí é outro rolê. Tem que sair desse independente, porque isso depende de um mecanismo estabelecido. A **Lote42** é legal, porque além desse rolê de produzir os independentes, editar, publicar, fazer feira e estar formalizado como empresa nisso, eles estão em todas as feiras com os independentes. Eles, os donos, estão ali de pé, com as pessoas. Você nunca vai ver o Charles Cosac ali na banca. Eles conseguem essa relação, eles conseguem não perder essa cara. Mas acho que o processo deles é se tornar uma editora convencional, mas com pessoas diferentes lidando o negócio. Não é um cara que ganhou uma editora da família e fez administração, economia e estão lidando com um negócio que dá dinheiro. Não, são pessoas que saíram do nada e estão construindo coisas.

JZ: Quão importante é para você, Daniel, essa questão tátil do livro?

DB: Cara, é... todos os livros que eu considero, que eu fiz, que eu editei, ou propus, ou qualquer coisa assim, até os que eu fui inserido no processo, todos eles eu parto da questão tátil. O conceito para um livro meu parte do tátil. Do porquê você está usando esse material? Por exemplo, tem um livro que é o "*Fantásias*", um livro do autor Marcio Teixeira, ele tinha lá uns poemas, sobre os carnavais dele em Olinda. Ele chegou, e disse: "*Daniel, não tenho dinheiro. Vi seu livro que você fez para o Samuel de Góes, que tem um coração vazado. Quanto você cobra?*" Aí, rola aquele acordo com o autor, né? Para poder viabilizar. Mas, aí, eu falo: "*Eu domino aqui o negócio. Se eu for fazer, quero propor uma coisa.*" E na conversa, como essa que a gente está tendo agora, eu já fui pensando como seria a questão tátil desse livro. Era um livro que estava falando de carnaval, não tinha dinheiro para a ilustração, mas eu queria que nesse livro o carnaval estivesse presente, como conceito. Como fazer com que objetos, concretos mesmo, do carnaval estivessem dentro do livro de alguma maneira, sem mexer no texto, claro. Pode ficar muito brega isso, né? Mas aí, surgiu a ideia... carnaval de Olinda vem a ideia dos guarda-chuvinhas do frevo. Quatro cores, vermelho, verde, amarelo e azul. Nesse guarda-chuvinha. A ideia inicial era trazer esse guarda-chuvinha pra capa. Vamos usar esse tecido na capa e tal, aí eu fui desenvolvendo, desenvolvendo e acabou que eu usei o papel amarelo pro miolo, fiz a impressão em vermelho a capa em azul, e a impressão da capa, e outros elementos, cabeceado, fita de cetim, verde. A questão tátil ficou porque eu usei purpurina. Da capa até a quarta capa. Todas as páginas, eu joguei purpurina dentro do livro. Ficou um livro pequeno, de poesia, cuja ilustração é a purpurina.

JZ: Não poderia ser confete? (risos)

DB: Também, mas a ideia da purpurina era que ela agisse como acontece no carnaval, vai dar um abraço e você fica impregnado de purpurina. Uma coisa é carnaval em São Paulo. Não existe carnaval

em Curitiba. E aposto que lá no interior também não deve ser um super carnaval. Mas outra coisa é um carnaval em Olinda. Você levanta e tem purpurina em todos os cantos da sua vida. E vai ficar nela durante meses e meses. As pessoas lá vivem o carnaval. A ideia do livro é como se cada poema fosse um folião e esse folião vai de um bloco para o outro, passando e pegando purpurina do outro. Ficou na sua mão e você vai pra próxima. Se não ficar na mão, vai para roupa. E vai purpurinando tudo. Aí, alguém disse: “*mas se você não colar a purpurina, ela sai*”. Ué, no folião ela também um dia vai sair. (...)

Mas, é isso, a questão tátil é essa, né? Eu tento sempre entrar em coisas assim. Eu fui pra Espanha uma época para fazer uma residência de encadernação, três meses lá, entrevistando 10 encadernadores. Lá tem uma tradição de encadernação mesmo. Em Barcelona, eu fiquei lá com um professor que era da tradição mesmo e entrevistei mais quatro. E fui atrás de mais cinco, que eram os jovens e tal, a galera, que pensa a encadernação de outra forma, não relacionada à tradição. Lá você tem aquela coisa que é “*A Encadernação do Reino*”, então você tem um prêmio anual de encadernação para o Rei. Tem essas coisas de país velho. Bem interessante. E eu dava aula também, uma vez por semana, que era minha contrapartida. Dava aula para os catalães na sexta-feira, e de segunda à quinta, eu recebia aula desse professor. E aí, lá, eu comecei a pensar numa coisa que é o livro em movimento, né? Que é essa coisa de você não pegar no livro isso [abrir com uma mão], é você ter que abrir a mão e fazer isso [abrir com as duas mãos], você não conseguir ler num ônibus, por exemplo, ler na cama, você tem que pegar nele, e não é só uma coisa grande e desajeitada, tem que fazer algum sentido, né? Eu comecei a me ligar nisso... eu tinha um blog, “*Estado da Questão*” que eu discutia sobre isso, do livro em movimento, como você interage frente a um objeto que tem uma característica específica, mas que você muda ele e ele continua tendo que ser aquilo... você muda ele de algum jeito. É um livro que... você até pode abrir ele assim, [com uma mão], afinal ele tem uma capa dura e tal, até aí normal. Mas as páginas não vão girar, elas vão desdobrar, vão pro outro lado, elas vão interagir, tem que segurar com uma mão e com a outra, enfim, essa coisa de criar um ambiente estranho pra você. Antes eu pirava mais em tudo isso, hoje eu sou mais calmo. Mas sendo um artesão, prezo pelo acabamento. Não faço aquela coisa louca, tampouco me considero um artista. Então, não deixo a minha liberdade de criação extrapolar o nível da publicação, da edição do livro.

JZ: Essa relação design e arte, né? O design meio que se justapõe nessa aproximação... ao mesmo tempo que usa os mesmos elementos, não abre mão de ser um projeto...

DB: Um projeto que tem prazo, né?

JZ: Daniel, sendo que você transita no circuito, trabalhando com várias pessoas, é possível determinar o tipo de trabalho que você faz no sentido de algo próximo de uma linha editorial? Acaba sendo coisas com assunto pessoais, afetividades, memórias, ou outra natureza?

DB: Acho que tudo é pessoal... assim, como eu sou pequeno, ninguém me conhece, tipo, “*quem é você Caderno Lustrado?*”, ninguém sabe.

JZ: No meio, sabem.

DB: Sim, mas eu tive um tempo trabalhando com publicidade de desapareci, né? Então, fiquei velho. E também teve uma coisa em Curitiba que foi mudar o nome, para *Estúdio Invertido*. Achei que nunca mais ia voltar a ser **Caderno Lustrado**. Eu migrei para aquilo [o *Estúdio Invertido*] e a **Caderno Lustrado** desapareceu durante uns dois anos, depois passei mais seis deprimido ainda, porque lá deu tudo errado. E voltei com tudo agora, e agora estou na melhor fase da minha vida com o trabalho. Todo o conteúdo que chega, que me propõem ou que eu proponho, passa por uma relação pessoal de alguma maneira. Por exemplo, esse cara que eu citei, do “fantasia”, eu não sei quem ele é, digo, não sabia quem ele era, mas ele viu o livro de um amigo que eu produzi. O autor do livro que ele viu, e eu produzi, é meu amigo. Então, ele vê o livro lá, e no mínimo cria algum vínculo. “*Pô, o Daniel é um cara legal, ele criou esse livro, ele é meu amigo, tá lá em São Paulo e tal.*” Então você já cria um vínculo com esse terceiro, esse autor, de alguma maneira ele já te conhece. Já tem uma relação com você através dessa relação com o Samuel de Góes, no caso. E como era um livro diferente, tem um

buraco, coisas assim, um processo artesanal tremendo ali, então, se eu for citar todos os livros que eu fiz pela **Caderno Lustrado** e aqui em São Paulo ainda, todos eles... por exemplo, eu trabalho muito com a galera de Recife. Que eu acabei indo *pro* Nordeste e fiz amigos clientes, né? Então, faço os livros do cara, não porque eu tenho o melhor preço, mas também porque eu tenho uma relação.

Ano passado, eu fiz o aniversário de 13 anos da **Caderno Lustrado**, foi na Laje. Tinham cinco pessoas participando. Eu, o João Varella [da **Lote42**], ele foi o mediador dessa mesa, e os autores. Era o Samuel de Gois, desse livro aí, ele veio lá de João Pessoa pra gente lançar aqui em São Paulo. O Rodrigo Acioli, da **Titivillus**, lá de Recife, veio lançar também o livro que eu tinha feito a produção gráfica do livro. E o Conde Baltazar, que é um cara do teatro, me chamou pra fazer um livro, tentou um *crowdfund*, conseguiu, e aí eu realizei o livro dele que é o *“Imunda”*. Ele é meu *brother* do rolê, de encontrar e tomar uma e tal. Aí, olha esse lançamento, é o quê? São meus amigos ali! Conheço o João há 6 anos, pelo menos. O Samuel eu conheci mais recentemente, mas criei uma super-relação porque aquele era o livro dele, né, cara? *Tô* tratando com o maior carinho o livro, a gente acabou se entendendo e virando amigo. E os dois que vieram de fora dormiram em casa, né? Passaram uma semana aqui. Então, é isso. Com meus clientes sempre existe essa relação pessoal, e sempre existe porque eu não consigo fazer de outro jeito. Se eu fizer de outro jeito, entro num fluxo que eu não quero mais, e São Paulo até que está permitindo não ter mais isso na minha vida, que é esse esquema *“pagou, eu faço”*, isso de eu não saber quem é o cliente, não saber de onde o dinheiro vem, qual é o objetivo daquilo. Não consigo. Né, pô... Pega pra fazer um livro na mão. Já cheguei a ficar dez meses fazendo um livro. Então, *pra* eu não mandar todo mundo para aquele lugar, e ficar deprimido, nem nada assim, teria que ser realmente um bom dinheiro e nunca vai ser, e já que eu sou o artesão ali e vou sugerir coisas, não consigo se for uma coisa mecânica. Por isso que eu digo que eu sou o *“Peão Contemporâneo”*. Porque eu não consigo se for: *“ó, bota aqui que eu executo.”* Sabe? Preocupado só com questões técnicas, se está borrando ou não está. Eu tenho que sentir um prazer. No começo sempre sinto, depois vai diminuindo. Mas, por mais que o prazer acabe, quando chega no final do projeto e o livro está pronto, ele explode de volta! Eu fico vendo aquela tiragem de livros ali na minha frente, fico fumando, tomando uma cerveja e admirando. Afinal, é uma coisa minha, de alguma maneira.

JZ: Acha que as pessoas têm uma relação diferente quando encontram esse livro na feira? Veem isso? O autor está ali também...

DB: Ah, sim! É a coisa da feira, né? De feira de rua mesmo! Aqui em São Paulo tem *pra* todo lado. A banana desse cara nem *tá* mais barata que a banana do outro cada ali do lado, mas é esse cara da banana daqui que fala o que você gosta de ouvir, que você conhece ele, que cumprimenta, e fala *“ó, vizinho!”*. A feira aqui do lado, nossa, tem um cara que me chama de *“Barba”*. Um dia, ele falou: *“ó, Barba! Qual é o seu nome?”* Eu respondi: *“é Barbosa”*, e ele: *“eu sabia! Eu sabia!”* (risos) Uma vez eu não quis comprar banana porque eu já tinha, eu simplesmente não quis passar na frente dele porque ele ia achar que era mentira que eu não queria comprar. Ou que ia comprar do mais barato. (risos) É a coisa da feira! Você compra pelo personagem! Eu sou um cara muito ruim de feira, aqui a gente conversa bem, mas na mesa eu não sei vender muito bem meu trabalho. *“Ah, o que é isso?”*, *“Ué, é isso. É um livro.”*, falo que é serigrafia e tal, mas não consigo passar desse mínimo dessa relação. Acho que pra passar disso eu preciso beber. Aí, eu me solto. E vira uma conversa. Mas não uma venda. E do ponto de vista financeiro não é legal. (risos) Brincadeira, acho que aí a pessoa leva... o que eu falar, se o cara tiver dinheiro, ele vai comprar.

JZ: Você vira o personagem da feira. (risos)

DB: Com certeza! Tem caras que eu acho incrível como se relacionam nessas feiras! Tem a **Pipoca Press**, sabe? O Pedro! O Pedro Pipoca. Gente boa demais, ele é o **Pipoca Press**! Se você vai comprar um livro da **Pipoca Press** você está comprando ele! É louco isso, ele sabe falar expansivo, expressivo *pra* caramba e fica difícil não comprar alguma coisa dele. Ele tem coisa de R\$ 5 e coisa de R\$ 200 na mesa, alguma coisa você vai levar, porque você ficou pelo menos uns 10 minutos lá conversando com ele. Contando o que é, o que não é... as pessoas viram amigas! Eu faço muito amigo em feira!

JZ: E não é? A gente se conheceu na feirinha em Bauru, e fiquei mais de 10 minutos trocando ideia contigo, e levei um monte de coisa! (risos) Bom, dando sequência, no geral, quais são os materiais e técnicas de impressão que você utiliza e por quê?

DB: Bom... enquanto técnica de impressão... sou produtor gráfico, né? Então, dependendo do projeto, a escolha da técnica que eu uso pra imprimir um livro depende desse conteúdo. Eu já fiz alguns livros que não fez sentido eu ter impresso do jeito que eu imprimi. Poderia ter feito em gráfica e não precisava passar um mês imprimindo aqui. Enfim, né? Mas as técnicas que eu uso são, a serigrafia, os processos tipográficos, de mais artesanal. Aí, já usei laser, também. Nunca usei risografia. Mas já usei *offset* pros miolos. Basicamente isso. A serigrafia é o que eu curto.

JZ: O *offset* mesmo *pras* tiragens pequenas?

DB: Sim, acabei de fazer um de 200 exemplares pra um cara de Recife. Um quadrinho e foi impresso em *offset*. Esse livro, a pessoa que encomendou não fez para vender. É um livro que o autor é um menino que morreu, voando de asa delta e ele estava desenhando essa história em quadrinho, quando veio a falecer. Então, é uma homenagem que a mãe estava fazendo pra ele, de terminar uma coisa que o filho fez. Olha aí, essa coisa de como se relaciona [com esse tipo de atividade]? Intimamente. Para a mãe vir até mim e contar essa história... só não dei a produção do livro porque é complicado, né? Mas, fiz tudo para que acontecesse. Enfim, sobre as técnicas, eu uso a serigrafia, é a que eu mais uso. A tipografia eu uso quando ela faz sentido no processo. Eu fiz a produção gráfica de duas coleções de livros pra uma editora de Curitiba, que é a **Arte e Letra**. Estão começando a querer produzir coisas *pras* feiras. E me chamaram pra um primeiro projeto, separaram três textos de domínio público. E eram muito antigos, sugeri de usarmos o sistema tipográfico, artesanal, pois as primeiras edições desses textos foram publicados dessa maneira. Deu 200, 250 exemplares, cada um. Capa com xilogravura, tipos móveis. Dentro foi linotipo, na verdade. É um processo complicado, né? Demorado, doído. Então, para pôr tem que fazer algum sentido.

JZ: Como é sua participação nas feiras e eventos relacionados às publicações independentes, Daniel?

DB: Cara, agora eu comecei a fazer mais isso como um expositor, né? Eu nunca tive antes uma banquinha da **Caderno Lustrado**, porque, como eu disse, sou ruim com venda. Mas, como eu sou um cara meio velho no rolê, eu conheço muita gente, dessa galera. Aí, para mim, a coisa girava mais fazendo alguma coisa na feira, dando oficinas, palestras. As feiras de Salvador, que teve duas ótimas, eu fui um dos produtores das feiras. Recife também. Lá eu fui curador de uma das feiras. Então, nem sempre é essa coisa de estar na mesa. Aquela que a gente se conheceu lá em Bauru, eu era só um expositor mesmo.

JZ: Como é que você foi parar lá?

DB: Ah, caí ali, foi uma onda minha, naquele mês ali queria estar em tudo quanto era feira que pudesse e tal, e tinha material, e pronto. Talvez ficar menos refém da grana que vem do cliente. “*Será que vai entrar algum livro esse mês? Será que tem serigrafia?*”. Mas, eu curto também ir e conhecer pessoas, trocar ideia, meus contatos saem daí.

JZ: Você acha que uma das características dessas novas feiras baseadas no artesanal e independente é justamente a realização de atividades paralelas, tipo palestras e oficinas? Por que acha que isso tem rolado?

DB: Acho isso massa demais! Precisa ter sempre. Porque, querendo ou não, é uma coisa muito nova, né? Quando eu comecei com a coisa de livros não tinham feiras assim, em 2005. Lá por 2007, quando eu já tinha livro, já queria sair um pouco de Curitiba, aquela coisa.. Aliás, lá, agora foi ter uma feira. E nem é feira de publicação especificamente, é feira de tudo. Mas, quando eu comecei nesse rolê, não tinha feira. Então, eu editava, publicava os livros e fazia o lançamento fora. Pegava o autor, íamos de ônibus, fazer turnê. Peguei o Rômulo, e fomos, Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro, uma semana super

legal e tal. Voltamos pra casa. Ou seja, as feiras são muito recentes mesmo. E tem que formar o público. Tem mostrar para aqueles caras que não é só legal, que tem um pensamento, que tem pessoas que são sérias e que produzem. Porque no começo das feiras era muito complicado. A Feira era muito complicada. Era um milhão de pessoas, todas abarrotadas, antes era no MIS, não dava pra respirar. A galera vendia um monte, mas não dava para conversar. E parece que a **Feira Plana**, não sei, não tinha muito isso de formar o público, era mais de levar o público...

JZ: Tinha palestras, mesas de debate, se não me engano.

DB: É! Mas só palestras não adianta. Tem que fazer a galera pôr a mão na massa mesmo. Tem que ter caras, não precisam ser os mais fofos e conhecidos, eles tinham essas características de trazerem gente que não fala português para dar uma palestra. Que adianta, cara? Mas, isso é o hype. É o hipster.

JZ: Você diz tipo a **Des.Gráfica** que ofereceu uma residência artística na semana do evento e terminavam o projeto pra vender lá?

DB: Isso foi massa demais! Eu que produzi os livros! Foi muito foda isso, porque realmente, você faz um lançamento, é um prêmio que o cara ganhou. Querendo ou não, do jeito que é feito, se é caro ou barato, nem é essa a questão, a questão é: você viabiliza um autor a fazer um livro. Talvez ele achasse que por ser tão difícil, caro, porque é mesmo, mas é possível, você estimula ele.

JZ: E quem vê de fora, que não entrou na residência, vê tudo acontecer e fala: “*é esse o processo?*” Se anima a fazer ou passa a dar valor para compra.

DB: É, a galera não sabe o processo. O DW foi uma das pessoas que ganharam o edital, né? Ele era o único que eu conhecia. Ele era de Curitiba. Mas ele ficou muito feliz! “*Nunca tive um livro com esse cuidado! De uma capa dura, serigrafia*”, né? Então, a galera começa a gostar e valorizar. O Rafa [Coutinho, um dos organizadores da **Des.Gráfica**] quando ele faz um negócio, ele põe um valor de venda. Ele [o evento] custeou tudo, então não precisa vender pelo preço... é uma coisa aqui, são só 50 exemplares. Toda a tiragem vai para o autor. Palestras essas coisas, forma um público visitante, né? Você não vai dar palestra e oficina pra quem é feirante. Porque o feirante está “*feirando*”. É para esse público que está ali conhecendo o negócio. Você também precisa de alguma maneira formar o público a que você vende como autores e editores. Mais como editores, porque na oficina o cara se auto-editora. É muito importante. Feira sem isso não faz muito sentido. A **Miolo**s tem um pouco disso, tem umas ações, teve uma ano em que eu estive lá imprimindo ecobag, na frente de todo mundo. Tinha o Zimbres dando a oficina de zines dele. Dentro da biblioteca mesmo. Na primeira edição rolou o Prêmio Miolo[s]! Eles não retomaram isso, e estou tentando fazer com que a Cecilia faça um Prêmio Miolo[s] de serigrafia. Porque teve o ano que eu fiz o negócio que se chamou *Chamada Serigráfica* e a Cecilia avisou todo mundo que passou pra ser expositor. E avisou: “*o Daniel está fazendo um preço bem baratinho pra fazer uma tiragem de 30*”. Eu daria 15 *pro* cara e ficaria com 15 pra mim. É superbarato para a pessoa. Até duas cores, tamanho A3. Seis pessoas foram selecionadas e foi muito legal. Aí propus um prêmio para serigrafia. O que seria? A serigrafia é um processo artesanal que você pode fazer qualquer coisa, não só por na parede. Usa para capa de livro, camiseta, ecobag. Se o cara tem uma marca, ele vai fazer tudo, o marca página... tudo. Olha aí, se você entende que esse conjunto existe, né? É projeto, é design. Você é um autor, editor? Autoeditor? Porque não além do seu livro você ter todas essas outras coisas? Mas, tem que ter acesso a saber que tudo isso acontece. Eu fiquei lá na Miolo[s] e fiz três momentos de impressão durante o dia até a noite. Cara, muita, muita gente querendo botar a mão no rodo e querendo imprimir. “*Dá pra fazer a capa do livro com isso?*”. Teve um que voltou e falou que viu uma mesa vendendo só coisa com serigrafia. Ele nunca havia pensando sobre isso na vida, e agora ele já viu o Zansky, por exemplo, e já identificou. “*Ah o que você faz é o mesmo que aquele cara está fazendo ali na frente com ecobag...*” Então, você forma o público. É fundamental.

JZ: Onde você acha que se iniciou esse momento atual, Daniel?

DB: Ah, *tá* forte agora, né? Nessa década. Mas, essa coisa do livro feito pelo próprio autor já vem desde os concretos. Eram os caras que faziam os livros. Eu fui na casa de um artista em Curitiba, eu tive um coletivo na época com uns artistas, fizemos uma publicação como um projeto final do coletivo. Mas, a gente foi na casa desse cara, Ricardo Corona o nome dele, e tinha um baú na casa dele. Esse cara andou com o Augusto de Campos, uma galera assim, super... Ele tinha um baú, baução de madeira, parecia coisa de navio. E dentro desse baú, tinha um monte de publicações. Um monte de livros e impressos, folhetos, dessa galera toda aí. Dos anos 60, 70, então, esses caras já faziam tudo isso, com tipografia, serigrafia, com fontes enormes, bem característicos daquela época. Bom, acho que isso veio daí e deve ter dado uma parada. Não tenho conhecimento dos anos 1980... acho que os grupos de literatura não faziam mais isso, pelo menos, porque tinham claro os livros de artistas. E aí, eu acho que a partir dessa segunda década dos anos 2000, 2010 pra frente, é que rolou de novo assim [com essa intensidade].

JZ: Você acha que essa movimentação atual tem um pouco de influência do design?

DB: Sim! Ele entrou aí no meio, até porque é ele que faz o livro, né? Naquela época, aqueles caras, não eram designers, mas eles faziam. Faziam letra set, cortavam tudo, escolhiam a fonte, diagramavam, pensavam. Enquanto produto, tiragens, pensavam em como fazer performances para que aquele livro venda. Lançamentos, com música, circo... uma movimentação do jeito daqueles caras daquela época, né? Agora, primeiro que se tem acesso aos meios de produção mesmo, né? O cara tem um computador, ele pode fazer. Hoje em dia, você nem precisa sair de casa pra fazer seu livro. Usa todos os softwares possíveis pra fazer, não fica nada impossível de você fazer, ou conseguir fazer alguma coisa que não tenha “a cara de zine”. Tanto que a galera chama muito de zine umas coisas hoje, que não tem cara de zine! É super diferente! Não é punk! Não é só a galera da poesia marginal que faz mais, é outro rolê. É uma galera que tem acesso às coisas de agora. E vai caracterizando, ficando um monte de coisa muito parecida. O lance que acho muito estranho e chato, na verdade, são as modas. Tem umas modas que pegam em determinadas coisas. Por exemplo, a **Plana** diz que a *risografia* é a coisa mais legal do mundo. Eu acho uma *bosta* aquilo, não vejo o menor sentido. É um xerox colorido. Eu acho muito difícil, você enquanto designer, pessoa que está pensando zine, livros, conseguir resolver fazer sentido a *risografia* dentro daquele projeto. Que é um xerox. Vai justificar pelas cores muito loucas? Aí é só estético. A própria **Arte e Letra** [editora convencional] eles compraram a máquina de *risografia* para imprimir os livros deles, diminuiu um pouco a tiragem, contratou uns encadernadores, faz uma capa bonita em xilo, né? E entra a *risografia*, porque é muito barato pra essa tiragem. Se tiver falho, não tem problema... não é nem por conceito, é cor diferente, enfim, um xerox colorido. Mas é moda, né? Ainda tem hoje uns caras que fazem, mas agora ficou caro. Acho engraçado a *risografia* também é que, como está tudo no bolo das coisas artesanais, independentes, e tudo o que se faz nessas feiras é feito artesanalmente, então, o cara aperta o *play* lá da *risografia* e ela cai do outro lado e dá a sensação, para um cara que não conhece, que aquilo é artesanal.

JZ: Lembro que pra justificar tinham sempre que comparar com o mimeógrafo. (risos)

DB: É! É essa coisa que vai dando a cara do movimento. Eu acho que, o que eu ia dizer? Esqueci.

JZ: Como você acha que essa cena atual iniciou...

DB: Feira Plana. Explodiu. Primeiro que foi em São Paulo. Se fosse em Curitiba, teria acabado. E acabou no meio da feira, nem chegava no último dia. Mas, São Paulo, e a Bia, meu, a mulher é foda. Muito contato, articulada *pra* caramba, consegue marca, consegue exposição, consegue identidade visual, consegue movimentar as pessoas. E, querendo ou não, como tem designer nesse mundo! (risos) É muito! Muita gente que trabalha com isso agora. Gente que trabalha em agência, mas tem a coisa dele. É o momento desse cara, o momento pela primeira vez de um designer, nesse país, poder colocar as coisas autorais dele! Pode ser um monte de papel dobrado. Uma coleção de papéis dobrados. Tinha um monte disso nas primeiras **Planas**. Um monte de *risografias*. Primeira vez que essa galera pode se mostrar artisticamente, assim! O cara conseguiu! Depois de trabalhar no meio de um monte de *freela*,

trabalhar milhares de horas por dia, o cara conseguiu pelo menos fazer um papel com um triângulo e uma bola impresso em riso, né? A gente sabe que não é nada fácil pra essa galera que trabalha em estúdio, agência de publicidade e poder ser criativo. Vão tolher você.

JZ: Sei bem.

DB: Quando eu mudei aqui para São Paulo, um colega meu de Aracajú veio e morou comigo uns seis meses. Ele é um *puta* designer, diretor de arte e entrou pra trabalhar aqui numas agências grandes. E o que eu achei o máximo é que ele estava fazendo umas embalagens para aqueles registros de botijão gás! [A empresa fazia cadeados. Eles venderam a empresa de cadeados, mantiveram a marca, e agora queriam fazer registros de botijão de gás.] Ela chegou e pediu pra ele o seguinte: “*eu quero que você faça uma embalagem para o meu produto que ganhe prêmio de design.*” Eu disse pra ele: “*empreguinho difícil esse seu, hein?*”. Como ser criativo num negócio desse? Que é para varejo, sem contar que deve seguir padrões e normas, deve ter pesquisa de mercado, enfim, não é assim: “*vamos ganhar um prêmio!*”. Chama o Piqueira *pra* fazer a embalagem! (risos) Mas, esse cara, meu amigo, ele tem um puta trabalho autoral. Sabe onde ele vai poder expor isso? Na **Feira Plana**. Agora, na verdade, outras feiras, né? E como não é só uma feira, não é meia dúzia que se libertaram. É uma galera! Todo mundo achou que podia fazer! Meio que virou uma *bosta*, justamente porque todo mundo achou que podia fazer. Mas também porque estava todo mundo começando, né? Com o tempo foi vindo coisa boa, uns livros diferentes. Até chegar hoje [nas editoras convencionais] como a **UBU**. É reflexo disso. É o mercado entender que existem outras maneiras de você pensar o livro mesmo que seja um Machado de Assis, um clássico, qualquer coisa assim (...) E a Elaine Ramos tem uma visão, que o público da feira vai comprar. A **Plana** chegou a quase 20 mil pessoas em uma edição. No Brasil. 20 mil pessoas que podem entrar e comprar livros ou coisas impressas.

JZ: Foi muito raro isso, na verdade. Um ponto fora da curva. E foi no Ibirapuera, momento de lazer, as pessoas poderiam estar passeando só... mas, eu entendi o que você quis dizer. (...)

DB: Além das feiras, outra coisa legal que a **Lote42** tá fazendo e é um movimento que vai mantê-los ainda por muito tempo nos independentes. (...) Eles vão para feiras do mundo todo, Suíça, Colômbia. E quando voltam, dão uma palestra sobre como foi e com informações sobre a feira da Colômbia. Cara, é isso... é você ter informação e você não retém nada. Não é porque eu sei, eu viajei pra Nova Iorque, que participei do MoMa, não sei o quê, vou trazer a metodologia para cá a aplicar, não, tá tudo aqui.

JZ: E a **Tijuana** nisso tudo?

DB: Parece que estão pegando mais leve, né?

JZ: Saiu da Galeria Vermelho e foi pra Casa do Povo.

DB: Deu uma melhorada isso. E foi uma coisa mais tranquilinha, né? E aqui em São Paulo tem outra coisa que são as feiras de artes propriamente ditas. O que acontece? Nessas feiras de artes, os caras também estão levando serigrafias. Fiz um trampo *pra* um cara aqui. Fiz a impressão de cinco serigrafias pro cara, *pra* ele expor naquela feira chamada **A Outra**, tem a **SP Arte** também... e ele veio encomendar serigrafia. Talvez não tenha tempo de ficar produzindo, porque ele não é um artista que fica ali produzindo, e vive só disso. E ele chegou lá com a cabeça de feirante. Porque ele tinha participado da **Printa Feira** [do SESC Pompeia]. Quando ele veio aqui eu perguntei: “*a quanto você vai vender lá feira de arte?*” e ele: “*ah, 60 reais*”. Pensei: “*puxa, está bonito serigrafia 60 conto, mas, vai lá...*” Quando ele chegou lá, a mulher não deixou ele vender por R\$ 60. Por quê? Porque é lugar de arte. Teve que vender a R\$ 200 a mesma coisa que ele ia vender a R\$ 60 na **Printa**. Olha o mercado da arte.

(...)

Voltando lá atrás, na coisa das feiras, como essa coisa da internet mudou a velocidade da informação e produção. Todo mundo que quiser fazer, pode fazer. Ninguém vai dizer que não pode fazer. Aquela

menina que estava do meu lado, lá em Bauru, de cabelo curtinho, lembra? Ela é de Cuiabá! Ela é da Letras e decidiu fazer um zine e queria participar de uma feira. Fez o zine e saiu lá de Cuiabá e decidiu ir até Bauru aquele dia mostrar vender o zine dela. Deu um rolezinho em São Paulo depois. E veio até trabalhar aqui. Chamei ela pra fazer um *freela* aqui. Ficou super feliz! Falei: “*mano, tô precisando! Você está por aqui? Massa, então chega aí!*” E veio aqui, trabalhou um dia, aprendeu, ganhou livro, ganhou caderno, virou brother!

JZ: A **Caderno Lustrado** é uma empresa mesmo, constituída com CNPJ então?

DB: Sim.

JZ: Você percebe, olhando as feiras numa perspectiva assim, uma profissionalização maior dos participantes?

DB: Sim. Tem um exemplo bem massa que é a Ana Rocha, da **Polvilho Edições**. Ela abriu uma loja agora, lá em Belo Horizonte. Não tinha feira em Belo Horizonte. E o trabalho dela agora é só isso, a editora e a loja. Ela se autopublica muito, tem os livros dela. E tem os livros de outras pessoas. E ela tem o cuidado todo de dar uma cara *pro* livro, é bem sério mesmo. Tem o meu amigo da **Titivillus** também, que é um cara que, era da **Livrinho de Papel Finíssimo**, que tem dez já e o cara tá com uma parada de viver disso, sabe? E ele manda de filosofia, é historiador, e tal. Está fazendo um livro mais lindo que o outro. Como o cara é acadêmico *pra caralho*, ele se preocupa com o conteúdo e muito. Ele realmente gosta muito de literatura. O livro então, não precisa ser só bonito, tem que ser literatura boa, o cara tem que acreditar. Mas, ele *tá* junto, *tá* séria a coisa. Pega grana de edital, faz livro bonito. *Tá* querendo viver disso profissionalmente. Ele já uma outra coisa, sabe? Uma galera mais velha. Tem a minha idade, né? Ele começou esse rolê acho que há uns seis anos atrás, dentro da **Livrinho**, que por sua vez tem um *modus operandis* muito louco lá, de zines. E ele foi se enjoando um pouco dessa coisa que, não é amadora, mas é o estilo da **Livrinho**, né? Tanto que a gente fez um livro juntos que é o “*Todos os dias nascem deuses*”, que a gente até brincou: “*mano, a gente fez um livro de verdade!*” (risos) Todo à mão, é cara de livro de livraria, sabe? Fiz a produção gráfica *pra* 500 exemplares, capa em serigrafia. Então, ele é um cara mais velho que entrou nessa. Tipo, você ser contador e resolver virar dono de editora. E não que vai por ser um bom negócio, mas porque curte. Entendeu?

JZ: Você percebe que está tendo uma parada bem interdisciplinar nesse circuito? Pessoas vindas de várias áreas para se envolver com o livro?

DB: Sim. E se profissionalizando nisso. E aqui em São Paulo estou realmente vendo isso. Porque chama, né? Agora tem curadoria de feira. Antes você só se inscrevia e ia. Agora se você não souber dizer o que é sua editora, capaz de não entrar. Eu caí numa bobagem, agora nessa volta, de escrever: “*E aí, como vai? Sou o Daniel, firmeza, mano?*” Não passava! Não é firmeza, mano, o que é que você está fazendo? (risos) Eu escrevi lá pra **Feira Dente** e o menino lá falou: “*ah, aquele teu textinho lá não convence ninguém, não*”. Pô, eu sou tipo o avô dessa galera aí, mano. (...)

JZ: Você acha que o material editorial que tem sido produzido por essa década está seguindo somente uma lógica de mercado, de oferta e procura, ou há uma necessidade de expressão autoral de uma geração?

DB: Necessidade total. Essa galera precisa mostrar, né? E também é o lugar que é permitido mostrar, né? É o lugar que você pode mostrar alguma coisa. Mesmo que esteja em processo. Não tem um conde por trás, um editor, um cara que tem um método de trabalho, dá medo, ficar ali na linha de frente. É arriscado.

JZ: Arriscado de gastar dinheiro?

DB: Não, essas feiras são todas de graça, né? Te permite isso, essa coisa meio... aqui tá todo mundo começando. Mesmo os mais profissionais. Até o João Varella está começando ainda. O cara já andou *pra caralho*. Mas está no começo ainda. Mas sim, é expressão pura essa cena.

JZ: Cara, tudo isso que falamos, independência, materiais, profissionalismo contrastando com essa expressão pura... acha que tudo são características contemporâneas?

DB: Cara, acho que sim, são questões contemporâneas. Desde que o manual deixou de existir [como produção oficial] seu uso passou a ser contemporâneo, né? Tem cerveja artesanal, livro artesanal... a partir de algumas décadas pra cá, resgatar coisas é algo contemporâneo. A serigrafia você não resgata, porque ela nunca saiu da indústria. Ela é uma técnica que a indústria ainda utiliza. Acho que nem da questão artística ela saiu. Eu mesmo tenho muito pouco acesso às coisas de alto níveis artísticos, sabe? Mas a gente sabe, lá, desde a **PopArt**, muitas serigrafias, diversos artistas na história da arte tem essa coisa da serigrafia como essa maneira de fazer. Picasso, e outros mais contemporâneos. Só que aí ela vai mudando, né? Se mistura com a foto, passa para vidro, enfim. O fato é que ela nunca sumiu, porque a indústria ainda usa. Então você vai, consegue comprar tinta, existem avanços tecnológicos da tinta, emulsão, insumos, mais do que tudo. Quando eu aprendi serigrafia tinha usava uma emulsão que não podia acender a luz, tinha que ficar numa luz negra. Hoje eu uso uma emulsão que você pode trabalhar nessa luz aqui, de boa, só não bater luz direto nela que dá pra usar. As tintas são menos tóxicas, vou deixar as telas ali, secando sem estufa. Ou seja, avanço tecnológicos, por conta da indústria. Diferente da tipografia, que está totalmente obsoleto. Tudo é drástico de se usar. A serigrafia, daqui há alguns anos, se deixarem de usar pela indústria... [não vai mais ter avanço]. Eu lembro que até outro dia se imprimia cartão de crédito com serigrafia. No máximo, uns 8 anos atrás. Coisas de política, era serigrafia. Agora é digital. Ainda tem serigrafia na indústria, mas tem várias máquinas fazendo.

JZ: Além das técnicas, em contraste com essa indústria, tem sido resgatado as memórias, afetividades, né? Não só na arte, ou no mercado, mas no design também...

DB: O design meio que é a ponte para a utilização de todas essas técnicas, né? Porque o design está pensando numa produção, né? Essa ideia tem que ser viável. Como tem muito designer e é todo mundo amigo... ah! A mina lá mesmo, a moça de Bauru, ela quer fazer o mestrado em design agora também. Ela se encantou com a coisa. Graças a esse universo do design, dentro desse rolê, é que a coisa tem esse caminho rápido, assim, né? Não é só um monte de artesão fazendo. Porque nem todos são como eu, artesão que tem uma preocupação... eu estava na publicidade, mas saí de lá, e vim pra São Paulo para trabalhar com arte, com criação e não só com execução. É mais do que prestar serviço para outros. Eu presto serviço com criação.

JZ: E essa é exclusivamente sua fonte de renda.

DB: Há muitos anos. Há 13 anos só faço isso.

JZ: Quem são essas pessoas que estão se interessando pelos materiais encontrado nas feiras, produzido por essas editoras e coletivos independentes?

DB: Antes eu achava que... morando em Curitiba, um lugar pequeno, uma cultura um pouco complicada de difícil relacionamento de pessoas, em termos de público, eu achava que era *pra galera* do design, só. *Pra galera* que curte. Nem os “*artistas*” porque os “*artistas*” não iriam à feira de impresso. Vai na de arte, mas não nessa, porque seria uma coisa “abaixo”. Então, era uma coisa para gente descolada, que estava no rolê, toma uma cerveja artesanal, come um hambúrguer vegano e ia ali ver os amigos. E não consumiam o que estava à venda! Consumiam o lugar. E as feiras lá em Curitiba tinham que ter de tudo, porque as pessoas consomem de tudo, tinha camiseta e tal e todo mundo meio descolado. Mas aqui em São Paulo, lá em Recife e em Salvador, tem feira *pra família*! As pessoas vão de tudo quanto é jeito. Tem gente que não sabe absolutamente nada e como tomaram proporções grandes, de feiras grandes... a **Miolo[s]**, é um monte de gente com família, que não sabe

absolutamente nada, porque é um evento da cidade. Então traz essa novidade *pro* lugar. Aqui em São Paulo, a qualquer hora, se você tem o mínimo de conexão com alguém, esse circuito vai aparecer pra você de algum modo, de vez em quando. (...)

JZ: Você acha que tem uma função social toda essa atividade? A facilidade de acesso a um produto cultural, até um processo de produção, inclusive aquela história da capacitação que falamos lá atrás?

DB: Eu acho que sim, cara. Como está em ebulição o negócio, está aparecendo, não tem como você saber disso se você não estiver em contato com isso. Pensei agora de novo no lance do punk, né? No movimento punk, antes dos caras começarem a fazer, aquilo não existia. Existia os sons. Existia aquela vontade, aquela expressão, já existiam coisas, e eles começam a estabelecer. E com certeza, você ir aos festivais punk nos anos 70, no começo, era também você se sentir capaz de fazer o som dos caras. Tipo Ramones, os caras não sabiam tocar, e ao mesmo tempo... [por que, não tocar?] É que é isso, né? É independente! É da vontade do cara fazer mesmo. Do ímpeto de botar pra fora uma coisa contra o que está estabelecida! Os caras do punk vieram pra contrapor o Pink Floyd, né, cara! Meia hora? Vou fazer música em dois minutos! (...) Com o tempo, vai passando e os caras viram um clássico da arte. Hoje vai tocar Pink Floyd e Ramones na mesma festinha. E agora? Quem é maior? Ramones com certeza! Tô brincado (risos), mas é isso! Você tem que ir no lugar em que aquelas pessoas que estão ali estão na mesma condição que você. Você tinha falado antes do lance do rap, da poesia da periferia. Tem um menino que fez um trabalho comigo e ele era um cara da poesia de rua, né? Fazia os livrinhos dele pra vender na rua e tal, e agora, está trabalhando com serigrafia! Por quê? Porque eu fui numa feira lá em Salvador, onde conheci ele e tinham uns brothers fazendo serigrafia e ele chegou junto, gente boa, doidão, tomamos umas, e voltou para São Paulo e pediu *pro* cara lá de Salvador fazer umas serigrafias pra ele. Pronto, ele já entendeu alguma coisa, está em outro negócio. Ele já está entendendo que existe uma produção. Não é só o Flávio lá de Salvador que faz; o Daniel está em São Paulo e faz isso também. “*E aí, Daniel, faz aí?*” E o cara começa a ter o trabalho dele, ele tem o livro e tem a serigrafia. “*Quanto custa o livro?*”, “30.”, “*E a serigrafia?*”, “30.”. Ou seja, ele havia reunido outros poetas de rua, foram para feira em Salvador, voltou, a cabeça abriu. E outra coisa muito legal é que ele investiu uma grana. E teve retorno. Ele teve uma outra visão. Ele expandiu o trabalho dele e tem design também! Porque transforma. A poesia é a raiz do cara, mas deixa os galinhos crescer, faz camiseta, faz ecobag, faz umas coisas... e continua se expressando enquanto poeta. Mudou até o grafite dele. Ele é grafiteiro também. Mais do que se expor, comparar preços com os outros, ele teve que se questionar, saca? E como ele é um cara aberto, ele vai embora. (...)

**VI - Entrevista concedida por Bruno Gonçalves Zeni e Silvia de Moraes Nastari. [dez. 2019].
Entrevistador: Jorge Otávio Zugliani. São Paulo, 2019.**

Nome utilizado nas feiras: **Quelônio**

Membros: Bruno Gonçalves Zeni e Silvia de Moraes Nastari

Como se consideram:

- editora
- coletivo
- outro?

Formação dos membros:

- Design
- Artes
- Literatura
- outro? Letras, Jornalismo

Jorge Zugliani: Bruno, bom dia, obrigado pela entrevista. Conte, por favor, a trajetória da Quelônio, do começo, o que vocês faziam, as primeiras ideias, até se profissionalizar.

Bruno Zeni: Bom, eu e a Silvia somos casados desde de 2006. Em 2013, a gente começou a trabalhar juntos de uma maneira mais frequente, mais consequente, partindo de experimentações gráficas que a Silvia vinha fazendo. Ela veio das letras para as artes gráficas num processo demorado. Ela trabalhou um pouco com cinema, pesquisa de imagem e a gente passou um tempo em São Francisco, na Califórnia. Foi um período relativamente curto, de três meses, mas para ela foi muito importante, porque ela fez uma série de cursos livres em encadernação, artes do livro, coisas práticas, formatos alternativos. Tem um centro muito interessante lá, chamado San Francisco Center for the Book, ela fez uma série de cursos lá e já vinha interessada também na tipografia por conta de algumas pessoas que ela conheceu antes aqui em São Paulo, sobretudo a Heloísa Etelvina, que é uma artista que trabalha com bastante pesquisa em tipografia, tem um acervo próprio. E também por causa de uma professora de Pernambuco chamada Isabela Aragão. A Isabela indicou pra Sílvia alguns lugares aqui em São Paulo que ainda estavam trabalhando com esses processos tradicionais de impressão. A trajetória dela, das letras para as artes gráficas, a levou naturalmente para tipografia.

E a minha trajetória, também, eu comecei como jornalista, minha formação é jornalismo, desde muito cedo trabalhando com jornalismo e literatura. Trabalhei na revista Cult, especializada em literatura, como repórter, redator, fazia um pouco de edição internamente na revista e depois fui trabalhar em jornal. Na virada dos anos 90 pros anos 2000, eu comecei a trabalhar com editoras de livros. E parei um pouco com o jornalismo. Fiquei com edição mesmo, como redator, preparador, cobri férias na Companhia das Letras e mais recentemente, aí já num período que coincide com a Quêlônio, trabalhei na Publifolha, num selo chamado 3 Estrelas, que é um selo especializado em não ficção, livros literários de não ficção. E eu também sou escritor, escrevo, então a minha trajetória também vem do jornalismo para a edição, sempre com a literatura muito próxima, fiz mestrado e doutorado e pós-doc na Letras. Minha especialização é na literatura brasileira e na teoria literária.

Enfim, acho até que eu e a Silvia demoramos para começar a trabalhar juntos, os dois lidavam com coisas parecidas, mas é que ela passou um bom tempo experimentando alguns caminhos do design. Quando a gente decidiu de fato, fazer uma editora, não foi nada planejado, porque ela fez um pequeno livro com os poemas que eu fiz pra ela. E esse é o livro que nos animou. A ideia não era fazer uma editora, não havia plano nenhum, mas pensamos, vamos pelo menos dar um nome pra isso? E a gente deu esse nome, Editora Quêlônio. O nome inicial já tinha esse plano que não é um plano, a gente não sabia muito bem que caminho iria seguir, mas a ideia era trabalhar com literatura, com autores contemporâneos, um pouco por que é meu perfil também. Então, o primeiro livro foi meu, e rapidamente, alguns amigos escritores começaram a nos procurar e perguntar, o que vocês estão querendo publicar? Como vai ser? Decidimos trabalhar com literatura e formatos alternativos, essa dinâmica que permitiu a gente experimentar uma série de coisas.

Do meu ponto de vista mais ligado ao texto e à literatura, eu tinha uma insatisfação como autor e profissional da área, ao avaliar que as editoras grandes estavam negligenciando a literatura brasileira, e a literatura contemporânea especificamente, por conta de uma série de razões. E uma insatisfação com a morosidade de publicar, algo que sempre foi muito difícil. Teve um período que a economia brasileira estava um pouco melhor e aí acho que houve ali um interesse maior das editoras em publicar literatura brasileira, mas de qualquer forma, ainda de uma maneira muito pouco consistente, na minha opinião. As grandes editoras, por exemplo, acho que a Companhia das Letras faz um bom trabalho, a Editora 34, mas o catálogo da Cosac nunca foi centrado em literatura brasileira, apesar de ter publicado bons títulos nessa área, e foi uma editora importante graficamente, experimentalmente.

Além disso, eu conheço muitos escritores, poetas... a edição de poesia sempre foi mais experimental, em pequenos formatos, pois a poesia pede uma atenção especial, as vezes é difícil fazer um projeto padrão.

Então foram essas as nossas motivações, a Silvia experimentando muito do ponto de vista gráfico, querendo trabalhar com tipografia e com um design mais livre, aí as ideias foram afinando, falamos, a gente pode criar uma pequena coleção como a Quêlônio Solto, uma coleção que para nós foi muito importante. É pequena, fizemos quatro e estamos tentando fechar o quinto, mas foi importante por que isso permitiu que eu entrasse em contato com alguns escritores que eu gosto, que eu admiro, autores publicados por grandes editoras, mas que eu intuía que poderiam ter alguma coisa menor, um projeto paralelo, alternativo, que não estivesse conseguindo encaixar no molde de alguma editora.

JZ: Em que ano foi isso?

BZ: A Quêlônio começou essas experimentações em dezembro de 2013. Os primeiros livros em 2014.

JZ: Bem quando iniciam as feiras de publicações independentes que formam a cena atual.

BZ: Pois é. Curioso que eu não era muito ligado a isso. Hoje, sim. Eu não acompanhava muito essa cena, tinha ido à alguma Feira Plana, mas não acompanhava. Talvez, apesar de aquecidas, elas ainda estivessem no início ainda muito no nicho das artes gráficas.

JZ: A primeira Plana é de 2013. Antes disso, havia a Tijuana...

BZ: Ah, é, feiras mais focadas em livro-objeto, livro de artista, design experimental. Mas falando da Quêlônio Solto, nessa ideia de trabalhar com literatura, na primeira coletânea a gente tinha o Ricardo Aleixo, que é um poeta que admiro muito, mais conhecido, no segundo a gente já convidou o José Luiz Passos, que é um autor premiado, depois o Cristovão Tezza, que depois veio a publicar um livro de poemas com a gente.

Do ponto de vista da editora, então, queríamos trabalhar com pequenos formatos, alternativos, com experimentações gráficas, com bons autores, misturando novos e consagrados. Essa coleção [Quêlônio Solto], tem bem esse espírito. Utilizando técnicas variadas de impressão.

[Silvia Nastari chega e se junta à conversa]

JZ: Essas escolhas seriam para encontrar um processo um pouco mais simples pra dar início e finalizar um projeto, concretizar?

BZ: Sim, como havia dito, para mim, criar uma editora tinha a ver com aquela insatisfação com as grandes editoras, fazer processos mais simples, mais artesanais e que a gente pudesse controlar.

Silvia Nastari: Isso, e a gente uniu essa vontade do Bruno de fazer um trabalho editorial que fugisse um pouco do padrão, com um trabalho gráfico. Quando você vai para o mercado e começa a trabalhar com design, vê que é completamente fechado. Então, são pouquíssimos lugares que tem essa abertura [para experimentar] e em geral são lugares que costumam ter verba. A Cosac é um exemplo, você podia experimentar, mas é uma realidade editorial bem específica, bem diferente do que se costuma ter. Quando eu comecei a trabalhar com design, percebi que não dava para fazer os projetos que eu queria. Assim, comecei a pensar em projetos mais simples, que dessem para ser executados de maneiras diferentes, mas que eu pudesse dobrar, que o Bruno pudesse me ajudar, então, esse, por exemplo, não tinha nada de costura.

O primeiro, Notícia Secreta, era muito simples e nem era tão experimental, costura oito no meio. E era bem no início, a gente nem sabia o que iria fazer. Não era um hobby, mas uma vontade nossa de fazer coisas juntos, além dos outros trabalhos e hoje virou nossa atividade principal.

JZ: É para esse livro que você foi procurar uma tipografia no Brás?

SN: Foi. Na verdade, o Notícia foi um livro que, eu tinha terminado a pós em Design Editorial no Senac e a disciplina de livros foi com a Elaine Ramos naquele ano. E eu fiquei impactada com aquilo. Achei que eu nunca iria conseguir fazer um projeto dessa maneira, achava que era algo muito específico que se fazia ali. Mas aí, em seguida, a gente fez a viagem para São Francisco, na Califórnia, e ali eu vi que tinha uma cena de publicações, e materiais gráficos muito intensa, e principalmente tipografia, Letterpress, e aí fiz uns cursos lá e voltei com isso na cabeça, querendo ver o que eu conseguia aprender sobre tipografia quando eu chegasse no Brasil. Fiquei como aluna especial no curso da FAU, queria fazer o mestrado lá, já estava com umas ideias e ali conheci uma colega, que já estuda tipografia e é professora de tipografia na UFPE, que é a Isabela Aragão. Antes disso, conheci também a Heloísa Etelvina, que antes mesmo de eu ir pra São Francisco, me mostrou os clichês, o prelo. Fiquei enlouquecida. Ali começou isso de querer trabalhar com design e tentar achar um meio de lidar com esse tipo de material.

Eu já tinha ido ao Brás, um bairro tradicional de gráficas e ainda ali, naquele período, dava pra encontrar muita coisa. A Heloísa me levou lá a primeira vez, comprei uns clichês, que são os clichês com os quais eu fiz esse livro [Notícia?], clichês antigos e tal. Aí, quando voltei de São Francisco, conheci a Isabela, mostrei meus clichês, e falei que eu iria imprimir o texto digital e depois usar os clichês no meu prelo de prova. Ela lembrou que no Brás ainda se encontrava máquina de Linotipo e que eu conseguiria fazer com eles. Fomos juntas, no lugar que ela conhecia. Ali não fazia, e indicaram outra gráfica. Fui sozinha depois e achei a Linotipadora Expressa, que é a gráfica que hoje está aqui [dentro da Quelônio] e o pessoal veio trabalhar com a gente. (...)

Esse primeiro livro tinha várias intenções minhas, eu quis usar máquina de escrever, encadernar com vegetal, e usar os clichês antigos que eu tinha garimpado. São poemas que o Bruno fez pra mim e eu queria fazer um livro de presente pra ele. Uma coisa super íntima. Eu editei esse livro, ele é totalmente feito por mim (risos). Eu dei o título, peguei as poesias do autor, fiz projeto gráfico, me apropriei e dei de presente. E aí quando ele recebeu, achou muito legal e falou, vamos fazer uma tiragem. E aí, começou. A gente fez 80. Empastei na capa, papel vergê com o camurça. Esse aqui, aliás, é de uma outra tiragem. Quando eu bati o clichê já com o papel empastado ele deu esse efeito atrás, no papel camurça, que parece um letreiro de motel. Então, na terceira tiragem que vamos fazer, eu quero aproveitar esse acidente, esses imprevistos gráficos que acontecem na gráfica e podem fazer parte do projeto. Esse acidente aqui é o lance que motivou tudo.

E para fechar nossa questão histórica de como a gente montou a tipografia aqui, foi assim, a gente fez fora esses dois primeiros projetos, depois fizemos mais dois livros, que são bem importantes, o da Paloma Vidal, Ensaio de Vôo, e do José Luíz Passos. Quando a gente estava para fazer outro, o Jorge e o João que eram donos da gráfica Linotipadora disseram que iriam parar. Mesmo que nós estivéssemos começando a ter interesse e os procurando com frequência, eles começaram a ter uma baixa de serviços gráficos, que seriam notas fiscais, bilhetes, efêmeros... A gente queria continuar [a imprimir], eu tinha acabado de entrar no mestrado e com uma linha de pesquisa sobre memória gráfica na FAU e pensei, como vou deixar isso virar sucata? Ou ficar parado num museu? Sendo que a máquina está funcionando, tem um linotipista que quer trabalhar, mas não consegue... Foi aí, então, que a gente fez a proposta.

Trouxemos tudo pra nossa casa, teve a parte de compra... e teve uma combinação. Eu não sei operar, mesmo a tipografia que eu faço, pensando o projeto, é muito experimental, fora de qualquer padrão instituído de prática tipográfica. Eu estou começando a aprender isso de uma maneira mais formal. Mas, se não fosse o João e o George para fazerem o trabalho nesse nível de qualidade e quantidade não seria possível. Isso é com eles, a gente fica junto. O projeto é meu, a edição do Bruno. Mas eles que conseguem, nessa escala, produzir o que projetamos.

JZ: Me parece um bom exemplo, então, de apropriação de uma técnica ultrapassada tecnologicamente, reinserindo as pessoas que fazem, operam, para a produção de novas obras e aplicar o conceito de design contemporâneo...

SN: ...e é uma luta! Por que eles dizem que não vai dar certo, que o papel não dá, o João tem essa tradição da tipografia que não pode ser marcada, que o bom da tipografia historicamente era que ficasse sem nenhum relevo. E hoje inverteu. Recentemente deu problema na máquina de tanto que a gente forçou e ele já fala 'tá exagerado'...

BZ: Hoje já acostumou, ele sempre mostra as primeiras impressões pra gente ver justamente isso, se está bem impresso. E o conceito de estar bem impresso, pra ele, era um, agora ele já adequou ao nosso gosto. É um profissional de uns cinquenta anos de trabalho, tendo que se adaptar um pouco também.

SN: Ele é um tipógrafo e ótimo impressor, mas ele não tem essa linguagem que a gente gosta da xilo, em que você vê a falha, pra ele isso é erro. É difícil reverter isso se a pessoa tem esse apuro gráfico contrário. Então, quando eu falo assim, João, tá falhando aqui, mas tá lindo, ele diz, Ah, tá, é o charme! É o charme! (risos). Agora, o George, que é o Linotipista, é uma pessoa que trabalhou no Estadão e um monte de editoras. Ele não estava desvinculado do meio editorial. Mas, é uma prática, um ofício que não é só técnico, precisa de outras competências, ele tem que ler bem, tem que ter noção de texto, concentração. O teclado não é um teclado normal, tem outra configuração. Eu não sabia

disso, só fui saber quando a máquina chegou. Ou seja, é uma máquina que daqui há um tempo, médio prazo, talvez a gente não consiga mais dar sequência...

BZ: É uma mão de obra muito específica. O George é um dos poucos linotipistas em atividade atualmente.

JZ: Mas vocês estão aprendendo com ele para manter a máquina em funcionamento?

SN: Eu estou aprendendo mais com o João, o tipógrafo. Me sinto mais à vontade. A Linotipo até teria algum tipo de experimentação, mas eu teria que estar em um estágio mais avançado para fazer algo com o texto. Os tipos móveis são mais fáceis nesse sentido, agora, no nosso momento. Como a gente tem uma demanda e tem que fazer muitos projetos, o tempo que eu tenho para aprender ali, infelizmente está sendo pouco.

Com o George, há também uma questão com a máquina, ela é muito perigosa, se eu colocar uma medida errada, ela espirra chumbo quente. Essa questão da insalubridade. Mas tem uma outra questão, vamos ver esse ano que está mais tranquilo, que seria formar um pequeno grupo para aprender. Capacitar. Temos que ver questão pessoal mesmo, para que não tenha nenhum tipo de acidente, mas é a nossa ideia. Mas, por enquanto, é ele, o George, que opera. Ele opera aqui e na Oficina Tipográfica São Paulo. Ainda se encontram alguns linotipistas, teve um recentemente que a gente até comprou umas matrizes dele...

BZ: O Daniel Forneron, tem uma gráfica no Cambuci. Mas não tem tanto trabalho quanto o George. O Jorge é super requisitado em vários lugares. O Daniel é mais na gráfica dele.

SN: E o Jorge que está aqui fazendo. Nem a Oficina Tipográfica está fazendo curso de linotipia, acredito que seja também por conta do insumo e do risco com a máquina. Então a compra de tudo da tipografia foi por esse projeto da gente ter um braço que mantenha a memória desses ofícios.

Nesse caminho, teve também um jornal que se chamava O Operário, com um acervo de tipos incríveis, raros, que eles se desfizeram e a gente comprou. E não é tanta coisa, é razoável, mas tem um pessoal em BH e na Oficina Tipográfica São Paulo, que tem um acervo muito maior e estão conseguindo recuperar grandes quantidades de material.

JZ: Vocês já comentaram a respeito de uma insatisfação com o acervo de grandes editoras, se unindo à uma vontade de experimentar com mais liberdade. Além desses fatores, há outro que levou vocês a publicar de forma independente?

BZ: O momento era favorável, tinha essa cena de publicações, que continua forte apesar da crise econômica e política. Continua uma cena interessante. As grandes editoras continuam com dificuldade de várias ordens para encaixar projetos alternativos. A Cosac foi importante nesse cenário e, entre as grandes editoras, poucas conseguiram absorver esse modelo da Cosac. Quem acho que quem conseguiu se apropriar dessa ideia e das possibilidades que as novas tecnologias de impressão trouxeram, foram as pequenas. Com uma escala menor, com uma menor repercussão, mas o que as pequenas têm feito, elas têm feito de uma maneira interessante e de muita qualidade, como a Cosac fazia. As grandes não conseguiram e estão perdendo terreno tanto do ponto de vista da produção gráfica, do design, quanto do conteúdo literário.

JZ: Vocês veem uma relação com a teoria da Cauda Longa, em que grandes editoras de tiragens enormes de poucos títulos dão lugar uma quantidade expressiva de pequenas editoras produzindo baixas tiragem cada uma, atendendo seus nichos?

BZ: Acho que tem uma questão de nicho, mas do ponto de vista editorial, acho que seria muito interessante que as grandes editoras conseguissem se adequar aos nichos, não acho que conseguiram. A crise editorial tem vários aspectos. Do ponto de vista das editoras, acho que é um modelo parecido com o que as livrarias adotaram e estão sofrendo. Esse modelo de tentar alcançar um grande público, mas que me parece um modelo equivocado, porque não respeita as individualidades. A gente pode

chamar de nicho, mas acho que é melhor tratar como interesses mais individualizados dos leitores e dos consumidores. [Mas o que houve] foi uma padronização meio geral das livrarias e editoras.

SN: Eu já acho que começou um movimento dentro das grandes editoras assim que eles viram as feiras de publicações e essa diversidade gráfica. O fechamento da Cosac foi muito significativo. Eles flertavam com o livro de luxo, ficava aquela coisa, isso é livro da Cosac. Lembro muito bem na feira da USP como isso de dava, era a diferente, todo mundo fazendo seus livros e tinha uma única editora que destoava. Estava todo mundo confortável com isso. Quando começa a vir um boom de feiras e interesses em projetos gráficos diferentes e técnicas, uma questão material no objeto gráfico que difere do convencional, começa a ter também um público maior... um público que aliás, sempre teve na história do livro artesanal, mas muito restrito, assim como o do Gráfico Amador, houve muitas outras iniciativas, mas eu acho que isso cresceu nesse momento com as feiras agora, uma retomada de uma maneira bem ampla, vamos dizer, né?

[Foi então que] eu vi alguns movimentos, como a Companhia que tinha um padrão gráfico para literatura e passou a fazer projetos gráficos diferentes, contratar designers pra fazer projetos que não eram o padrão da editora. Por exemplo, a Globo começa a publicar Valter Hugo Mae com um visual mais arrojado, serigrafia na capa. Houve esse movimento de não tentar perder esse nicho. De entrar. Só que ao mesmo tempo é muito dispendioso. Para a gente agora, que tem uma editora nesses moldes, a gente vê como é difícil, tem uma parte, vamos dizer, que não se paga.

BZ: Se for colocar na ponta do lápis mesmo, o livro teria que custar muito mais caro.

SN: E aí, você vê como isso se dá numa editora em que os profissionais são contratados.

BZ: As grandes tem que repassar isso pro preço do livro. A gente acaba absorvendo muita coisa.

JZ: A Quêlônio Editora é a principal atividade de vocês?

SN e BZ: Atualmente, sim.

SN: Do ano passado pra cá, sim.

BZ: Talvez estejamos exatamente em uma transição. Talvez a gente tenha apostado que a gente vai conseguir sustentar a editora como nossa atividade principal. (...) Apesar de tudo, continuamos bem.

SN: Apesar de tudo, sim. É engraçado, veja, a Julia [a assistente?] que está aqui, o João o George, apesar de todo mundo estar fazendo outras coisas, esta é a atividade principal. Eu fui falar recentemente no Instituto Moreira Salles, um poeta que trabalha lá e faz os livros do Instituto, virou para mim e perguntou, por que as grandes editoras não fazem esse tipo de acabamento? Por que não tem esse trabalho gráfico que foge do padrão? Por que que chega na gráfica, pede e eles não utilizam um papel diferente, não usam formatos diversos? Falei que é por que esse preço que você vê nas publicações [das feiras] que todo mundo tem feito, inclusive a gente, não está levando em conta o valor humano, o meu tempo de produção gráfica, o meu tempo de trabalho pensando no projeto gráfico, não está no livro, a gente está cobrando somente o custo do papel, do direito autoral, do trabalho dos funcionários...

BZ: É uma das nossas dificuldades, tentar chegar num preço final acessível, em uma tiragem pequena, mas que também não seja muito restrita para que a gente consiga dar um pouco mais de visibilidade. Não só nas redes sociais, por que essa é meio ilusória. No meu ponto de vista, a gente precisa estar nas feiras, um pouco nas livrarias, precisa tentar inscrever em prêmio, quer dizer, tudo isso é um pouco necessário, mas a gente não pode fazer o preço que o livro deveria custar.

JZ: Todo esse trâmite fragmentado é oneroso, talvez por isso as grandes editoras acabam não querendo fazer, teriam que ter um departamento, só pra cuidar de todas essas feiras pequenas, não?

BZ: É um tipo de livro que demanda um outro cuidado...

SN: Mas, vou falar uma coisa também, que é significativo e foi na semana passada. Eu acho que as grandes editoras olham primeiro a questão da produção que encarece e [então] a questão de inserção em pequenos pontos ou manifestações de venda, como as feiras, [mas eles não têm] essa entrada. A Lote, por exemplo, não chamaria uma editora grande dessas para uma feira, por que, né? Mas, [por outro lado], a gente tem visto cada vez mais frequente um movimento das grandes editoras em fazer feiras próprias, bazares na própria sede, em tentar uma aproximação que até então não existia. Você comprava os livros delas numa livraria. Não tinha isso de ir na editora. Está num momento muito estranho de mesclar. A viabilidade está indo muito do fôlego das pequenas e da adequação das grandes. E tem coisas que dão certo e tem coisas que não dão, nesse caminho.

JZ: Quelônio está constituída formalmente com CNPJ desde o princípio?

BZ: Sim, a empresa é minha, que inicialmente era de prestação de serviço, tive que mudar o enquadramento dela pra editora, e fizemos isso por causa da Quelônio. Então hoje é uma ME que presta serviço e também pode comercializar livros.

JZ: Como vocês viabilizam financeiramente as publicações e custeiam editora?

SN: No começo era do totalmente do bolso, não tínhamos planejamento nenhum. Ah, vamos fazer, então, íamos numa distribuidora de papel, comprávamos o papel, pagávamos... Em geral, no início, conseguíamos pagar o livro no lançamento, como foi com as primeiras publicações. Somente o preço de custo, né? Sem embutir no valor o trabalho de projeto gráfico, edição, etc. Depois, com o passar do tempo, começamos a fazer um planejamento. Vamos ver quanto custa esse livro, a produção dele e quanto tem que ser o valor final, quanto que a gente tem que vender, etc. Coisas que de antemão seriam básicas em uma editora, mas que no começo da Quelônio a gente nem se importava.

BZ: Era bem intuitivo.

SN: E aí, tendo um planejamento do custo e produção dos livros, principalmente, nos projetos mais experimentais, a gente foi avançando... depois teve um outro momento, quando a gente já formalizou a editora, que a gente começou a ver assim, quais são os projetos que a gente consegue bancar? Quais a gente gostaria de fazer? Os autores começaram a chegar até nós, começamos a receber propostas de autores que queriam publicar, o primeiro livro ou não, mas queriam fazer em tipografia. E a gente começou a pensar em como viabilizar isso. Pois não teríamos como absorver tudo. Aí começamos a fazer o modelo de participação do autor, o autor começou a bancar junto com a gente o livro. Nesse modelo, conseguimos pensar o que seria o nosso pagamento também, nossa parte editorial. Hoje, esse novo modelo consegue manter a editora e a gente deixa isso muito claro para o autor. Somos uma editora que não tem orçamento extra, ou seja, nunca tivemos financiador ou recursos externos. Só esse ano que autores que ganharam edital, por conta própria, procuraram a gente para publicar. Aí eles conseguiram encaixar o nosso valor no orçamento do edital.

BZ: Alguns autores receberam ProAc do Governo do Estado, fizemos em 2019 três livros com edital da Prefeitura da Cidade de São Paulo, são livros importantes, mas eles não são significativos pra manter o funcionamento da editora, não pagam os custos totais, claro, mas são importantes pra manter o fluxo de trabalho.

SN: E não é um edital de compra do Governo. Algumas editoras estão conseguindo. [Um edital em] que você precisa fazer um tanto de tiragem. E isso não aconteceu com a gente, por que a gente está tentando achar um modelo para não perder o que a gente quer fazer, mas também ter uma junção. De repente, fazer uma versão mais comercial de um livro que não era isso que nós tínhamos pensado desde o início, mas não deixar de fazer esses livros nas tiragens pequenas, experimentais e nesses preços que a gente aplica. Até por que é um preço muito, muito, razoável. Um livro todo em tipografia, impresso em duas cores, a gente vende à R\$ 30,00. Um livro em que o papel é mais caro, a

gente vende à R\$ 50,00. Então, não é um patamar como a UBU, que faz uma tiragem limitada de um livro mais comercial, mas eles conseguem fazer mais de R\$ 100,00 ou 200 por livro. A Companhia fez uma tiragem de Os Sertões de R\$ 1000 reais e vendeu na hora. Então, assim, não é uma ideia nossa, não temos o modelo dessas editoras, a gente precisa sobreviver entendendo quais modelos a gente consegue viabilizar e tem isso de participação do autor, sim.

JZ: Nesses que o autor vem com edital pronto, ele permite a vocês a liberdade gráfica?

BZ: Tem, mas alguns editais são engessados nesse sentido.

SN: Alguns editais já dão os parâmetros.

BZ: O da prefeitura exige 14x21cm, papel com certa gramatura, uma determinada quantidade de páginas, eles têm algumas exigências e a gente tem que se adequar um pouco.

SN: Um livro que eu fiquei bem frustrada, com relação às restrições que o edital exige, foi o da Carla Kinzo. Eu adoro essa poeta e quando ela chegou com o edital [fiquei entusiasmada]. A hora que eu fui olhar [o edital], tinha que ser 14 x 21cm e eu tinha pensado um livro diferente. Ainda que a gente conseguiu fazer a capa em tipografia, 1000 exemplares. Impresso em offset no miolo e capa em tipografia. Mas também tem isso, né? A gente olha a tiragem e baixa um pouco a bola. (risos)

Mas uma coisa que tem acontecido também, os autores que tem procurado a gente, inclusive com o edital ou participação financeira, eles querem um projeto diferente. A gente criou um pouco isso. É um pouco cansativo, dá trabalho, pensar projeto com essa equipe enxuta que somos nós dois, mas eu acho que isso foi o que motivou essa demanda.

BZ: O que eu gosto de esclarecer ou de apresentar para os autores é que o modelo de coparticipação permite que o autor adeque suas expectativas e a editora se adeque um pouco às vontades e necessidades dele. Você quer uma tiragem de quanto? Quer 100 ou quer 500? 700? Então, o orçamento é tanto. É um pouco do interesse do autor. E ter essa liberdade é bom pra ele. A gente tem essa flexibilidade, talvez outras editoras não tenham. A coparticipação, o autor também entrar com uma participação financeira, alguns enxergam de maneira negativa, ah, não quero pagar pelo meu livro. Mas acho que no modelo atual de ter essa flexibilidade, de estar junto, de [no processo] querer serigrafia na capa, por exemplo, seria impensável em outro modelo que o autor não participasse com uma parcela do orçamento. Tem vantagens para autor.

SN: Tem autor que procura a gente pensando nos livros artesanais e tem autor que opta por fazer, mesmo com a gente, livros nos moldes mais convencionais, impressos em offset ou digital. A gente criou uma coleção chamada Valsa de Esquina, que segue esse padrão de 14 x 21cm, impressão offset ou digital.

BZ: Pra fazer romances, livros maiores.

SN: Sou eu que faço o projeto gráfico, arte da capa, tem um encarte, mas é um livro convencional. Por que criamos isso? Por que chegou um momento em que muitos autores começaram a procurar a gente com romances e na tipografia não dá. Já era esse modelo de coparticipação e o Bruno conhece muitos autores, ele dá aula de escrita, e ele sabia que era um livro que ele gostaria de publicar, um texto bom. Em paralelo, a gente chegou a pensar em deixar a Quêlônio só para livros experimentais e criar um selo chamado Carapaça, para os livros convencionais, sob demanda, e viabilizar mais este braço. Isso tudo para poder ter trabalho e parar de pegar *freela* de outras editoras e fazer da Quêlônio um negócio. Mas acontece que na Carapaça também tem livros artesanais (risos). E virou uma bagunça. Mas esse artesanal da Carapaça é um livro de culinária, é do meu irmão. Ele tem um empório gastronômico, não é totalmente artesanal, é semi-artesanal. O miolo é digital, a capa é tipografia e ele é costurado. A primeira tiragem foi costurada a mão, fizemos uma costura chamada corrente, toda elaborada, mas o miolo não consegui fazer em tipografia. Nem era tanto volume de texto, mas tinha umas tabelas, teria que fazer clichê, ia encarecer muito a publicação. E esse modelo misto (industrial + artesanal) pode ser

que seja o mais viável para nós, nesse sentido, se acontecer algo com a Linotipo, se não conseguirmos fazer todos em tipografia, a gente tem essa alternativa que pra alguns autores têm funcionado. A gente fez um romance desse jeito recentemente, *Os cadernos do desencontro de Antônio Guerra*, de Luciana Annunziata.

BZ: A Julia Contreiras fez as ilustrações para este romance. Mas, o primeiro 14 x 21cm que a gente fez, na coleção Valsa de Esquina, havia uma sobrecapa, muito bem impressa com uma colagem da Silvia, tentando de alguma forma trazer um aspecto mais artesanal da Quelônio...

SN: Era um conceito da coleção ter sobrecapa com uma colagem. No entanto, no romance *Martina em movimento*, a autora não quis sobrecapa.

BZ: Tem um movimento engraçado, alguns autores procuraram a gente por que a gente faz coisas diferentes, e na hora H, não querem nenhum formato diferente.

SN: Mas é isso, se a gente fosse muito dogmático, não conseguiríamos fazer da editora um negócio de fato. Por que o nosso lance é isso aqui o experimental, entendeu? Mas isso não sobrevive sem fazer essa mistura. O livro *Menos o mar*, por exemplo, publicamos pelo selo Carapaça, é um livro de poesia com fotografias, só com folhas soltas e uma luva. A pessoa tinha o valor do edital. As fotos foram impressas em digital, em uma impressora HP Índigo. (...) A melhor máquina digital que tem no mercado, tem de vários tamanhos de boca. Quando eu vi que eu precisava sair do experimental e do controle que eu tinha com a impressão tipográfica, fiquei enlouquecida, por que não sou produtora gráfica, então fiz uns estudos, pesquisei qual máquina é a melhor, como eu consigo um resultado que não fique tão abaixo do que temos feito, e aí, pesquisando, vi que algumas gráficas como a Ipsis tem Índigo, a Forma Certa, com as quais fizemos algumas publicações, mas imprimimos também com outras gráficas que têm este modelo de impressora, como a Inove e a Pigma. Enfim, *Menos o mar* saiu pelo Carapaça, mas poderia ter sido pela Quelônio, na época. E ficou essa bagunça. Quelônio é o nome científico da tartaruga, então Carapaça tem esse diálogo.

JZ: Qual é a média da tiragem por publicação?

SN: Varia muito. A gente começou a aumentar até os livros em tipografia. Temos feito em média tiragens de 200 a 300 livros de cada projeto. Recentemente, fizemos um catálogo para a Pinacoteca com tiragem de 1000 exemplares, miolo em offset e capa em tipografia, costurado à mão. Mas o livro que foi uma virada para a gente foi *o Livro dos Jardins*, de Ana Martins Marques.

JZ: O que a capa é um papel bem rústico?

SN: Sim. Esse livro foi um fenômeno, é o livro da editora que teve maior repercussão. Aliás, dois outros livros, a gente também teve que reeditar. Aí, é um trabalho insano. (...) [Por exemplo, o livro *A órbita de King Kong*, de José Luiz Passos. Por mais conhecido que o autor seja, ele também ajudou a financiar o livro, e ele tinha uma questão que ele queria usar as ilustrações da mulher dele que é artista. Ela fez umas colagens, com pinturas... Quando eu vi, eu pensei, como vou colocar isso no projeto? Era muito diferente de uma linguagem que eu pudesse trabalhar em tipografia. Já o livro *Eu sou a Monstra*, de Hilda Hilst, que traz ilustrações da autora, eu precisei transformar os traços do desenho à caneta, que ela fez no papel, em uma matriz tipográfica, um clichê. E a publicação foi totalmente feita na impressão tipográfica. Mas no caso anterior, de *A órbita de King Kong*, já não dava. As ilustrações foram impressas no papel vegetal, num impressora a laser, ficou bem caro, e deu trabalho pra montar manualmente o livro, pois o papel vegetal em contato com o outro tipo de papel que usamos na publicação escorregava e saía do lugar, as margens acabavam ficando diferentes... além de ter sido tudo costurado à mão. Para esse livro fizemos uma tiragem inicial de 100 e depois, mais 200. Mas o *Livro dos Jardins*, a gente já fez uma tiragem inicial de 400, depois mais 400, e agora, mais 800. Pensamos em escrever um artigo sobre esse livro até por conta desse fenômeno da gente conseguir uma tiragem 1600 de um livro extremamente artesanal, o papel da capa é feito sob encomenda, ele muda radicalmente de uma edição para outra, todo costurado a mão, e a tipografia de miolo semiautomática, né? Linotipo não é composição manual. Mas a capa, sim, a gente teve que

fazer tudo de novo, paginar, formar a rama, três vezes. É um livro que a gente vende por duas vias, uma pelo aspecto gráfico, claro, mas também por que a autora talvez seja a poeta contemporânea mais popular hoje, a Ana Martins Marques.

JZ: Esse exemplar aqui é a da última tiragem?

SN: Está sem número, não sei se é da última. Mas eu tenho pra te mostrar as variações que ocorreram. Esse é um livro interessante por que consegui usar nele o acervo de capitulares desse jornal do século 19, que eu não fazia ideia de onde usar. E consegui usar como uma coisa antiga, e também uma ideia de caderno de campo, você vai ver as poesias, são muito de observação, contemplação e umas divisões dedicadas à outras poetas. Além disso, usei duas cores, o que é mais arriscado, quando vai imprimir uma segunda cor, pode errar, aí tem que voltar e fazer de novo. Tem isso, a gente não usa tanto duas cores pela mão de obra. E tem um marcador de páginas que é um papel semente, você destaca e planta. O projeto mais hippie que já fiz. (risos)

JZ: E o papel da capa vocês encomendaram, então?

SN: Isso, das três vezes que encomendamos vieram diferentes. Na última eu quase tive um treco. Veio muito diferente. Vou ter até que falar com o fornecedor por que a última veio um pouco mais frágil e acabamos perdendo material. Perdeu impressão de capa.

JZ: “Gerais Bambu Verde, da Moinho” (lendo o cólofon).

SN: A editora Grafatório também tem usado bastante os papéis da Moinho. Então, o que aconteceu, esse foi o livro mais famoso da editora, teve maior procura, foi indicado esse ano como melhor livro de poesia na revista QuatroCincoUm, o que foi super bom. Você vê na lista, Editora UBU, Editora Companhia das Letras, Editora Todavia e tem o nosso livro que é totalmente artesanal ali. Esse ano, vamos tentar guardar um dinheiro para inscrever em prêmio, pra ver como é. Nunca inscrevi nenhum livro que fiz em concurso para projeto gráfico. (...) Sendo muito sincera, assim, como não sou designer de formação, eu sempre ficava meio reticente. Agora estou mais confiante.

JZ: Quando você entra em contato com o texto você já considera todas essas questões táteis do livro?

SN: Sim, tem essa preocupação sempre. Agora eu estou um pouco mais solta para explorar algumas técnicas mais industriais, laminação, relevos, verniz, acabamentos, mas que, para mim, vão muito na referência de editora mais padrão. Agora eu estou numa fase de abrir, e entender que eu posso fazer isso. Mas até então, eu pegava o texto e queria chegar em um resultado de diálogo, não que eu fosse traduzir o texto em termos gráficos, mas de dialogar com esse texto. Até que ponto eu posso ir? Até que ponto só diz respeito àquilo que eu gosto? Eu gosto de capa sem laminação, essa rusticidade, pegar e sentir que não está escorregando, se está escorregando tem que ter um motivo pra isso... esse diálogo foi sempre uma preocupação. Em alguns casos, se deu de uma forma muito legal com o autor, essa minha ideia de projeto eu discuto sempre com o Bruno. Então, eu assino como projeto gráfico, mas até o final tudo acaba se dando de forma coletiva. Eu tenho a ideia, discuto com Bruno, às vezes ele gosta ou não, a gente testa. Quando eu vou resolver na gráfica, durante o processo de composição tipográfica, também tenho a opinião de quem está ali. Tem o próprio diálogo com o autor ao apresentar um pré-projeto, como esse caso aqui. Não tinha laminação, quando você dobra, faz o vinco e os autores que toparam, falaram ‘eu quero isso, eu gosto disso’. Enfim, algo que vai me aproximar do texto, nem que seja no tato. Outra autora fala, não, eu quero levar pra praia e não quero me preocupar em molhar o livro e tal. Essas coisas triviais e banais, eu também levo em consideração. Talvez, agora, seja um caminho até de entender e explorar até mais esse tipo de recurso. Saindo um pouco nos casos que precisarem, para não ficar no padrão. O que tem o lado bom e lado ruim. A gente fez agora o livro *Dionísio em Berlim* que é uma capa em serigrafia. E por conta do custo, eu inverti a impressão. Ao invés de comprar um papel preto e serigrafar na cor que eu queria, eu comprei um o papel na cor que eu queria, e serigrafiei o preto. Deu um probleminha no miolo, de registro de corte, a

gente queria refazer o livro inteiro e pra isso teria que passar pelo processo todo novamente da serigrafia da capa. Então esses recursos funcionam, deixam o objeto mais autoral, com mais personalidade gráfica, mas tem que considerar que se der algum problema no meio do caminho, volta tudo ao início da produção.

JZ: Num processo tradicional, um ruído como esse nunca viraria linguagem, como é no processo artesanal. Este autor viu algum problema nisso?

SN: Foi o próprio autor que viu esse. O projeto, nesse caso, é da Julia Contreiras, não meu. Mas, (...) mesmo que seja um erro da gráfica, a gente tem que prever. Como já tem essa questão do degrau muito forte na capa, a maneira como está diagramado o *lettering*, eu e a Julia achamos que vai funcionar. Estamos conversando a respeito. Em geral o autor não pega essas coisas (as falhas), eu entrego tudo. (risos) Acabo falando tudo. Sou muito sincera, o Bruno fica em pânico.

BZ: A Silvia começa falando dos erros.

SN: Até na hora de vender o livro. (risos) (...)

SN: Mas, isso é motivo de muito sofrimento. O Bruno sabe, as vezes o livro fica pronto, mas não consigo curtir porque parece que o processo ainda não terminou, mas ele tem um prazo. E esse prazo é muito importante, pra fechar, terminar, mesmo em escala industrial. Aqui se fala, nossa, você tem toda a liberdade! Mais ou menos, eu tenho [a limitação de] custo, tem papel que eu olho, vejo mostruário, (...) na hora de comprar a gente faz o cálculo e fala, não dá. Teve um bibliófilo que veio aqui, olhou os livros, e falou, por que vocês usam uns papéis tão ruins no miolo? (risos) Realmente, o trampo que dá pra imprimir em tipografia e não ser um papel de algodão do começo ao fim, pra quem é bibliófilo, não faz sentido. Só que ao mesmo tempo a gente está fazendo da tipografia algo que para conseguir vender, tem que ser nesse [papel mais em conta no miolo]. (...) A gente usa o pólen, o avena, papel que dá transparência, não fine arts, fabriano... Essa questão da materialidade, ela está em tudo, até na tinta. Eu que estou fazendo as misturas. Eu não estou comprando. Para fazer um orçamento mais enxuto, não tem como ficar comprando tinta especial. Ah, tive uma ideia de usar um mostarda, ou um bordô, vou comprar um Pantone. Não, dá. Aí eu pego a escala Pantone e vou na mão, mesmo, misturo e vai chegando na cor, além de ficarmos com várias cores exclusivas.

BZ: posso fazer um contraponto nessa questão? Essa pergunta é boa, da materialidade. Eu sempre faço o papel de quem segura um pouco. A minha preocupação qual é? Eu venho do texto, da literatura. Já te falei da minha questão inicial que as editoras não conseguiam fazer projetos interessantes com a literatura contemporânea. Porém, eu sempre tenho a preocupação com o texto, quero que seja um livro bom de ler, quero que favoreça a leitura. Afinal, estamos fazendo livro para ser lido. Então, a gente opera em uma coisa um pouco arriscada, às vezes, que é transformar o livro em um objeto fetiche. E isso é uma coisa que eu não gostaria. Eu não gostaria que a Quêlônio virasse uma editora somente associada a livros simplesmente experimentais e arrojados do ponto de vista gráfico. É um diálogo muito bom que temos, a Silvia também é atenta a isso...

SN: Eu também vim das letras, né? Eu gosto de projeto gráfico, não é à toa que eu mudei. Mas, sempre me incomodou o livro que eu não consigo ler. Por um momento na minha vida eu comprei livros só pela parte gráfica, mas eu não lia. Acho que tem que ter as duas coisas, achar só lindo e deixar na estante não dá.

BZ: Estamos tomando esse cuidado. Que a materialidade não interfira demais também no projeto editorial. Pensando no leitor. Tem que ser uma coisa atraente, sensorial, mas que chame para a experiência da leitura.

JZ: Talvez esse ponto e contraponto que vocês fizeram sejam vistos na profissionalização das editoras e coletivos de publicações independentes, não? Se afastando do livro de artista e indo em direção à outro tipo de organização editorial...

SN: Acho que tem campo para tudo isso, os livros de artista tem [campo e] são muito importantes e alimentam o cenário. É óbvio que às vezes eu falo, nossa, queria ter feito esse livro com o papel todo transparente, mas ficaria inviável... agora estou dando aula de Práticas Tipográficas do Livro Artesanal: processos e narrativas, no SESC Pompéia, dei dois semestres, junto com a Fernanda Brito. Os alunos que estão nesse curso querem fazer o mais experimental possível. Vira livro de artista no final.

JZ: Mas é o processo, né?

SN: É o processo, mas para você chegar nessa medida durante a concepção do projeto gráfico experimental numa editora é bem complexo... eu sempre sinto que é um projeto que eu estou assinando sozinha, mas não, ele é sempre é um processo coletivo: tem o editor, as pessoas que estão produzindo o livro comigo, tem o autor, que participa muito, no nosso caso. Às vezes eu fico um pouco contrariada, em alguns casos, gostaria de estar tomando algumas decisões sozinhas, mas dentro de uma editora nada é feito individualmente.

BZ: Às vezes o autor quer interferir, mas a interferência pode vir para o bem do livro.

SN: Muitas vezes vem para o bem. [O autor fala], ah, não gosto de tal cor e eu raciocinei todo o projeto da cor que ele não gosta. Mas aí penso, foi o autor que escreveu aquele texto, eu preciso jogar junto com ele, se ele não gosta daquela cor, por que que eu vou brigar com ele e insistir num projeto de que não é só meu? Aí que eu acho que é um processo mais coletivo, você tem que ouvir o outro.

JZ: Dos processos que vocês usam de impressão, temos a tipografia, e o que mais?

SN: Serigrafia.

JZ: Vocês fazem aqui?

SN: Não, de processo de experimentação aqui, só tipografia. Xilo, a gente tem agora uma Vandercook que a gente vai começar a fazer umas impressões de xilo para algumas publicações, agora que tem o maquinário. Mas a serigrafia a gente terceiriza. Encadernação e imposição á aqui e também blocagem. (...)

O livro *Do amor*, da Ana Rusche, foi o livro com mais quantidade de texto em tipografia que já fizemos. Eu queria usar capitular, aberturas, texto em verde, pedi pra Julia Contreiras fazer uma costura japonesa diferente, mas quando o livro ficou pronto, eu não gostei. Achei sem graça. Aí, tive uma ideia com essa questão da cor rosa. A tipografia baixa [a tonalidade de] todas as cores, isso daqui tinha que ser esse rosa, mas não ia ficar, a não ser que eu comprasse o pantone rosa fosforescente. Então, eu bloqueei todos os 300 livros, comprei um spray na Papelaria Universitária e pixei toda a lateral de rosa (pink). Eu olhei um tutorial na internet, mas olha a loucura, não sei se eu teria coragem de fazer isso hoje, se não ficasse bom, eu teria perdido tudo. Na hora do lançamento, todo mundo que folhava, ficava com a mão meio rosa. (risos) (...)

Ah, sobre as técnicas, a gente usa também carimbos! Fizemos esse livro, *12 Carimbos*, do Alexandre Barbosa de Souza, eu carimbei ele inteiro. Todo poema é carimbado. E pensei nessa costura que é só um fio numa canaleta. (...)

JZ: Como vocês enxergam todo esse resgate artesanal na produção contemporânea? O que isso importa?

BZ: Para a literatura, é aquilo, as vezes o autor já é consagrado, mas ele tem um projeto que ele não consegue encaixar muito bem nos formatos tradicionais, um pouco como aconteceu com o José Luiz Passos, que tinha uma narrativa diferente dos romances dele, mais experimental, menor, uma pequena narrativa fragmentada, que ele queria fazer ilustrada. Quando convidamos ele pra coletânea Quêlônio Solto, ele adorou o resultado e propôs um projetinho pra fazer conosco. Essa experimentação, para os escritores, permite trabalhar com gêneros híbridos. É conto ou não é? É uma novela? Não dá pra saber.

Um romance pequeno, um livro de poesia que pede tratamento visual, material, para os escritores isso vem de uma maneira que pode dar muita liberdade e achar um canal de publicação para o que estava na gaveta. Para a literatura contemporânea esse resgate artesanal libertou de uma maneira que arejou um pouco, sair desse formato 14 x 21cm, ou mesmo na forma literária, pode ser que a gente encontre aí pesquisas, investigações, nesse sentido.

JZ: Sobre a possibilidade de se estar alterando a construção literária?

BZ: Eu acho, as coisas estão muito ligadas, a experimentação literária pede tratamentos visuais diferentes, mas também há autores que começaram a perceber como escrever de uma [outra] maneira... a maneira como eles estavam escrevendo pediam outros tratamentos. Uma das nossas autoras, a Paloma Vidal, tem um projeto chamado Livro fora do Livro. Projetos de intervenção, performance, ou mesmo a literatura contemporânea ligada à oralidade, como os saraus, *slams*, estão nesse movimento, fugindo dos cânones de gêneros consagrados.

JZ: Os leitores/compradores também estão mudando, querem comprar algo que seja diferente?

BZ: Eu acho que tem alguns leitores muito atentos a isso. Que estão procurando. O público das feiras, né? Eu acho que é um público assim.

SN: É engraçado que a Quêlônio acaba participando de dois tipos de feiras, as literárias e as com enfoque para artes gráficas, a Mioslos é uma mistura desses dois tipos e se tornou a grande feira para nós. A Plana, a gente patinava um pouco ali, nos colocaram na seção de zines... e não temos nada de zine, difícil isso das feiras optarem por categorizar as editoras independentes. Além das feiras mais gráficas, estamos em boas feiras de livros de literatura tradicional.

JZ: Existe o leitor de literatura, procurando o livro de vocês pela literatura que está aqui apresentada, claro, e por consequência, viu o diferencial gráfico...

SN: E mesmo esses leitores, podem achar até demais esses formatos (experimentais)... uma vez que nos procuram pelo texto. Mas temos achado esse caminho interessante, os leitores têm gostado. *O livro dos jardins*, da Ana Martins Marques é um exemplo disso, trouxe pra editora uma escala de público que não é só por que o livro é [experimental ou tem um diferencial gráfico], é por que o leitor é fã da escritora e vai comprar qualquer livro dela, independente do formato. No entanto, acredito que o aspecto gráfico potencializou o interesse do público por este livro. Foi muito legal pra gente ver a projeção do livro pra um público mais amplo, que não está restrito à área do design ou às artes gráficas... (...) Mas também vemos um movimento contrário, de designers que acabam comprando e não tem muito o hábito de comprar livro de poesia e gostam, começam a ler um texto que não é só uma peça gráfica.

BZ: As feiras gráficas têm peças gráficas com texto, mas com caráter menos literário. O que fazemos é uma literatura um pouco mais densa do que as editoras gráficas costumam fazer, e fica uma mistura interessante.

JZ: A união disso tudo, ou seja, o interesse do público nesse tipo de material que resgata técnicas, explora o visual e tem elementos táteis, com o interesse de editores em produzir coisas assim, vocês vêem como característica contemporânea?

SN: Sim, total. Ainda mais com a facilidade que está entrando a leitura em outros suportes como o e-book, digital, que você tem facilidades de ter acesso àquele texto literário... quando você vai investir e comprar, no caso você está falando do Objeto, né? Isso traz uma outra camada de interesse... interesses diversos em ter esse livro. Ao meu ver, o Bruno pode ter outra opinião, mas a questão de se reconectar com algo que te traz uma experiência gráfica (física) a partir de um diálogo entre projeto gráfico e texto literário dá força é uma tendência bem contemporânea. Por exemplo, a capa do livro *Planeta inventado*, de Maria Luiza Corrêa, tem furos que fizemos com um vazador à mão, um a um, deu um

trabalho terrível, e a ideia inicial era que cada capa tivesse um desenho diferente a partir da disposição desses furos, um referência ao espaço e os corpos celestes. Mas eram 300 furos à mão, feitos por mim e pela Júlia, então fizemos uma máscara (um molde) para facilitar e todas as capas ficaram com a mesma disposição dos furos. Depois empastamos com um papel verde no verso e deu um aspecto tridimensional pra capa. No entanto, a ideia de trazer para o objeto livro um a tridimensionalidade a partir dos furos está ligada a essa intenção de propiciar uma experiência ao leitor.

JZ: Como você empastou, com que tipo de cola?

SN: Cola branca mesmo e rolinho. Ou pincel.

JZ: E depois você refileu.

SN: Sim. Eu fiz um boneco. Às vezes esse boneco dá certo, ou não dá. Esse eu fiz e queria deixar a linha [da costura], não cortar, para usar de marcador. Mas como se refila certinho? Então, um por um, tem que colocar a linha direitinho aqui [dentro], aí prensa e marca no livro a linha... são detalhes que a gente vai experimentando para ver se dá certo, né? Que é um tempo que uma gráfica de larga escala não teria, né?

BZ: Sobre essa questão contemporânea, acho que tem a ver com aquela insatisfação inicial que eu tinha, muitos autores devem ter, das editoras não conseguirem atender, mesmo que coisas simples, uma capa, uma cor... acho que as vontades dos autores e essa dinâmica entre várias pessoas, uma coisa coletiva, é algo muito atual, os autores estão ligados nisso.

SN: Os autores vem e participam dos processos, autoras já vieram aqui costurar. Como o da Tatiana Eskenazi, do livro *Seu retrato sem você*. O livro se torna outra coisa, em termos de relação, não se resume apenas sentar e esperar o livro pronto por parte do autor (autoras). Elas costuraram, participam do processo de feitura. E nós sempre registramos essas ações. Isso é muito legal pra gente que faz o livro.

BZ: No caso desse livro, *Seu retrato sem você*, a escritora é fotógrafa também. As fotos são delas, duas fotos, uma no começo e outra no final.

JZ: Na índigo, também?

SN: É!

JZ: E esse papel, qual é?

BZ: Temos usado bastante, Rives Natural White.

SN: É o mesmo que usamos na Ana Martins Marques. Usamos esse por que tem qualidade melhor e não é tão caro. Apesar de que ele está com outra cor ali, não? Parece mais branco.

BZ: Acho que é questão de lote. É o mesmo papel.

SN: O Flávio Vignoli tem uma coisa muito interessante como princípio lá. A tiragem do livro depende muito da quantidade de papel que ele tem. Então ele vai fazer, sei lá, 50 livros, por que é o que tem de papel e acabou. Isso é muito legal, também! Mas no nosso caso, tem todo um combinado, o autor quer tantos livros... e já aconteceu do papel acabar!

JZ: E aí? Como resolver?

SN: Aí tem que mudar o papel. E já aconteceu de papel da capa acabar e fizemos duas capas, variando o papel. E essas coisas surpreendem! A mesma coisa daquele reflexo [do nosso primeiro livro], o segundo papel que usamos acabou ficando muito melhor que o primeiro que tinha sido planejado.

JZ: Sobre a linha editorial da Quêlônio, quais são os temas, conteúdos, contextos tratados em suas obras?

BZ: Literatura brasileira contemporânea, entendida como uma literatura autoral. Então, trabalhamos com poesia, conto, romance, narrativas... em geral são obras ligadas a alguns autores que tinham certa carreira, ou que estão começando, com pretensões literárias. Dentro disso cabe muita coisa, cabe algo mais pessoal, algo mais biográfico, mas digamos que temos como horizonte esse movimento literário contemporâneo. Em gêneros mais experimentais, as vezes inclassificáveis, como o do José Luiz Passos, que é meio inclassificável, é meio crônica, meio conto, meio novela, é ficção, mas tem uma dicção mais jornalística pois reconstitui a corrida espacial, é ilustrado de uma forma que a narrativa não sobrevive sem as ilustrações, enquanto livro, enquanto objeto... A gente tem feito poesia, ficção, e algumas pessoais... o livro da Ana Rüsche é autobiográfico. Mas ele também tem poesia, muda pro ensaio. Estamos interessados nessa coisa híbrida.

JZ: Vocês já trabalharam com clássicos?

BZ: A gente faz menos. Fizemos uma coleção chamada Grandes Começos.

SN: Então, mas não é livro. É como se fosse uma papelaria literária, fizemos cartazes em tipografia com grandes começos de obras literárias e uns caderninhos. Por quê? Pra experimentar trabalhar com textos literários em domínio público e também pra usar sobra de papel. Então, a gente também pensou, e para o ano que vem, teremos uma papelaria com volume maior, que é para poder dar vazão a isso. Fizemos do Machado, do Kafka...

JZ: Acho que não vi no site de vocês esses...

SN: Não, a gente vai criar uma aba só para isso, né? Por que não é livro. Então, entra em uma outra categoria, como experimentos. Aí, vou fazer ex libris, enfim... tem uma coisa um pouco frustrante. Quando a gente vai às feiras, a gente leva, e vende mais papelaria que os livros. Aquela coisa do público da feira gráfica que a gente estava falando. Existe aquele que folheia os livros e pergunta, mas só tem texto? Mas, agora, temos uma ideia de criar uma pequena coleção de clássicos mesmo.

BZ: Esse cartaz aqui é um especial, não é da mesma série [de autores clássicos], a gente fez para esse encontro de tipografia que teve ano passado.

JZ: Tartarugas e Cronópios!

BZ: A origem do nome da editora vem de um texto do Cortázar.

JZ: Vocês vêm relação transdisciplinar na atividade de vocês?

SN: Sim. Você diz, com relação ao design, né? Tem a literatura, talvez a música um pouco? Tem a questão do ritmo, mas isso faz parte do design já. As artes plásticas influenciam muito, no nosso caso. Mas, acho que eu tenho muito essa necessidade de resgatar as técnicas, eu só acho que a gente só consegue dar esse perfil, essa estética, essa cara que temos dado aos livros, por conta de referências históricas do próprio design, do livro, da peça gráfica, a gente não está criando nada novo. Estamos fazendo a partir de um texto contemporâneo, de relações contemporâneas, de gosto de época, às vezes eu tenho uma ideia e quando vejo, uma editora amiga está fazendo a mesma ideia. Usamos vazadores na capa, quando chego na Printa Feira, na mesa da Grafatório, o Pablo está lá com um livro com a mesma ideia. Fiz um clichê de concha para o livro da Carla Kinzo e quando vejo, várias editoras estão usando figuras e ícones marítimos. O Piqueira dialoga com muita coisa que está acontecendo no

momento. (...) Até botânica já vi se relacionar com o livro. No nosso caso, já permeou até a questão do bordado.

BZ: As várias artes plásticas, né? A pintura, a gravura, a fotografia...

SN: No começo da Quelônio, ainda tentando abarcar várias áreas, a gente fez foto-livro.

BZ: Mas a gente parou. Não que a fotografia não esteja presente. Essa autora que é fotógrafa, a ideia dela era ter várias fotografias no livro. Em diálogo com ela, fomos vendo que talvez apenas uma no começo e uma no final [seria mais interessante] do que fazer um foto-livro com poemas. Decidimos fazer um livro de poemas que contemplasse algo de fotografia. O próprio uso da tipografia remete à fotografia aqui, por que é uma moldura.

JZ: Qual é o método de criação das suas obras? Quais as etapas?

BZ: Varia muito. Pode vir de uma ideia do próprio autor. O José Luiz Passos tinha o texto, *A Órbita de King Kong*, que ele queria publicar com as ilustrações da Rachel Barreto, esposa dele. Ele gostou da coisa artesanal, mandou o texto, já com as ideias das ilustrações. Então o livro entra num processo interno. A Silvia olha as ilustrações, pensa como faria com elas, para ver se era possível imprimir aqui. Às vezes, partimos de um elemento específico do texto, como o da Ana Martins Marques, *O Livro dos Jardins*, imediatamente a gente pensou em coisas que tem a ver com isso, tinta verde, papel artesanal com resíduo vegetal, o papel semente...

SN: A primeira coisa do livro da Ana foi isso... A Moinho! Vou fazer uma pesquisa de papel! Por que tem que ser. Pensei, vai ser o livro que vou conseguir usar papéis da Moinho Brasil, uma fabricante de papel artesanal! Eles têm feito papéis bem orgânicos. Enfim, tem essas duas vias. A ideia do autor que vai mudando no diálogo com a gente, e a via que é uma pesquisa que eu faço, leio texto, começo a ver, converso com o Bruno, pesquiso... óbvio que pode mudar no caminho. Tem um livro que eu comecei, o *Algoritmo*, do Tiago Novaes, pensamos em fazer um jogo de cartas, o livro é sobre aplicativo de relacionamento, Tinder e tal. Aí, pesquisei muito em como resolver o livro com cartas de baralho, tarô, vendo referências e eu não conseguia chegar. Então, pensei, acho que vou pra outra pesquisa (...). Esse dia eu fui pra Kalunga e vi um papel espelho, pra dobradura. Na hora que peguei, pensei, cara, esse papel tem tudo a ver, por que nesses relacionamentos, que se estabelecem nos aplicativos, você procura alguém, mas você se procura, então esse limite entre o eu e o outro é muito tênue, o que você tá procurando, quem você é, o que você quer ver... essa relação que o texto lida muito, acho que o papel acabou se definindo a partir dessa questão.

JZ: Mas nesse foi tipografia? A impressão ficou lisa, sem marcas...

SN: Aqui fica lisa, o papel é mais simples, mas você ainda sente... (...) Então, é tudo assim, há uma pesquisa grande de referências, o autor vem, a gente conversa, apresento coisas, antes de começar a produção.

BZ: Mesmo os livros artesanais, a Silvia faz um arquivo de InDesign, apontando alguns elementos, simulando as cores, a costura, textura...

SN: Aí chega lá e muda tudo. (risos) Tem casos que fica bem parecido. Esse outro livro, a gente vai reeditar, aliás, quando eu cheguei aqui hoje, chegaram os carimbos. Eu carimbei folha gráfica, uma a uma. Mandeí [impresso assim] pra gráfica, eles cortam e ficam recortes diferentes. Foi uma alternativa pelo custo, pois se eu tivesse pedido para a gráfica imprimir em quatro cores, aumentaria o custo final do livro.

JZ: E a cartonagem dessa luva?

SN: Foi em gráfica. Mandei para a gráfica a folha já serigrafada fora pelo Alcides, da Amarelo Gráfico, que trabalha com a gente, e eles montaram a luva, [assim como] mandei as folhas gráficas carimbadas para eles fazerem o acabamento do livro.

JZ: E o miolo em tipografia, quando chega na oficina aqui, qual é o processo?

BZ: A gente começa com o texto, com a composição em linotipo... costumamos começar pelo miolo.

SN: Eu faço um pré-projeto no InDesign, imprimo de maneira que o George consiga ler com folga, já sabendo que vou usar uma fonte grotesca, corpo tal, sem serifa... ele já tem essa referência. Faz as linotipos e deixa preparado. Em paralelo, livros como o da Hilda Hilst, as ilustrações são da própria autora, ela fez à lápis, no cantinho de um texto datilografado. Aí a gente transformou num clichê [do tamanho certo]. Quando vai pra parte de impressão, eu tenho um boneco igualzinho, feito no computador, pro João e todo mundo se guiar. E está todo mundo ali junto, o Bruno pra olhar o texto, eu pra olhar margens, o João imprimindo e pondo na máquina, às vezes eu opero a máquina. A parte de acabamento, quem faz é a Julia, inclusive ela está fazendo a reedição da Hilda nesse momento, se você quiser dar uma olhadinha. Ela está juntando folha por folha.

BZ: Estamos reimprimindo 500 exemplares desse.

JZ: Ali na oficina, saindo as primeiras impressões, é você mesmo que revisa?

BZ: Sim. Aqui sou eu que reviso. Os livros maiores eu costumo mandar para um *freela* revisor. Eu reviso várias vezes, tem uma vez inicial quando o autor manda o arquivo. Aí a Silvia põe no InDesign e já tem que revisar de novo. Aí passa para o Jorge, ele redigita tudo na linotipo. Aí, reviso essa impressão...

SN: E às vezes sai erro ainda, tem um livro recente que a gente viu que a máquina está repetindo duas vezes a letra.

BZ: Às vezes é a máquina, às vezes é o linotipista, às vezes sou eu que deixei passar...

SN: As vezes sou eu, no InDesign!

BZ: Ah, é! O designer mexe no texto, você sabe...

JZ: Curioso que, eu comprando um livro que tenha sido feito em tipografia, ao ver um erro, provavelmente vou dizer, cara, tem um erro, que legal!

BZ: Quando a gente relaxa, a gente começa a curtir. (risos) Mas, no começo é tenso, por que você não quer que tenha o erro, óbvio.

SN: Quando tem um erro mínimo, a casa cai, fica todo mundo em pânico e depois a gente vai aceitando. Teve um livro que teve um erro, avisamos a autora e no lançamento ela corrigiu um a um, à lápis. Ela quis. Ela falou, eu gostei! Por que parece que faz parte de um processo essa intervenção à mão, ela veio costurar o livro aqui, ela leu junto e esse erro passou.

JZ: Vocês conseguem atingir a tiragem que vocês queriam?

BZ: Sim, mas às vezes não dá para fazer a tiragem de uma vez só. Faz só uma parte para o lançamento. E ainda fica faltando costurar tantos, ou ainda tem que colar capa...

JZ: E a parte das vendas. Vocês vão pessoalmente vender nas feiras e ventos?

SN: A gente prefere!

BZ: Mas nem sempre consegue.

SN: Esse final de semana ocorreram duas, mas nós tivemos compromisso. Então, ficou o Lucas na Casa das Rosas e a Julia no CCSP. Quando dá, a gente vai. Fora de São Paulo, é claro que [somos nós que vamos]. Quando somos nós, é muito melhor. É ali que dá um retorno.

JZ: Na Flip, quando eu conheci vocês, vocês me mostraram os tipos móveis ali na mesa. Foi o que me marcou para vir falar com vocês agora. Fez uma diferença muito grande.

BZ: Essa é uma característica interessante das feiras atuais, elas aproximam o público do autor, dos editores, dos autores do projeto gráfico, e o diálogo tem sido estreitado. Um pouco por conta de tudo o que estamos falando, mas nas feiras isso é bem visível, está todo mundo lá. (...).

JZ: Na sua opinião, a que se deve o desenvolvimento da atual cena de publicações independentes?

BZ: Eu acho que isso é mais forte do ponto de vista gráfico, então a Silvia pode falar melhor dessa questão. Mas acho que tem um pouco a ver com essa tecnologia mais acessível de impressão, digitais, surgimento de editoras que estão explorando esses formatos diferentes...

SN: Também tem uma questão, que talvez seja pela qual eu passei, que era a impossibilidade de fazer um trabalho mais livre. Sem querer usar clichês, mas eu não teria onde... quando eu terminei minha pós no SENAC, o que eu queria fazer não existia. Então, você dar vazão para o que quer fazer, de maneira independente e ver que isso é possível, foi o que aconteceu comigo. E acredito que várias pessoas que estão nessas feiras e estão produzindo, sejam só escritores, ou só designers, viram que é a via que dá pra fazer. Começa uma coisa de se estabelecer e ver que não precisa ficar à mercê de uma editora, mandar currículo. Tem uma questão de troca que essas feiras alimentaram. Como eu vim da literatura, sempre fui rato de sebo. Sempre gostei da história do design, memória editorial, pegar livros do sec. XIX e se perguntar, como é possível fazer isso? Tem esse contraste que vai se diluindo e você vê que dá pra fazer. Indo atrás, como a gente fez, recuperando. E outros começaram a fazer o mesmo, ao mesmo tempo. O próprio Grafatório, que usa ainda mais os tipos móveis.

Eu acho que foi importante pra ver que havia essa necessidade de ter um canal pra poder produzir e mostrar aquilo. E ao mesmo tempo romper com a ideia de que é inviável, que você tem que depender de uma empresa, de uma editora, pra você poder fazer esse tipo de trabalho. Óbvio que isso se mistura em várias áreas, como você falou, não é uma área só. Então, acho importante [a cena] pra ver que a produção não fica centralizada em uma única editora, tipo, só a Cosac, mas que ela se dilui e dá vazão à essa produção.

JZ: Vê alguma influência da popularização do Design (o curso, a prática, o conceito, etc.) como um dos catalizadores da cena atual?

SN: Sim! Foi fundamental. Eu não tinha ainda essa percepção. Como não é minha formação, depois que eu fui estudar, eu percebi como foi importante essa manifestação que teve... tanto das feiras, de começarem muitos designers, muitos artistas vinculados à área do design, poderem mostrar caminhos diferentes. Aproximar o público daquilo. Deu uma contribuição ao ponto de os autores começarem a buscar isso. Esse fluxo realmente aconteceu. No meu caso, como pesquisadora da área de letras, esse interesse pelo livro, do Gráfico Amador, do Manuel Segalá, até chegar em entender toda essa questão do design como projeto, é muito legal ver tudo isso se concretizando nessa cena.

JZ: Como vocês vem a função social desta atividade?

SN: Primeiro pensando em uma aproximação entre editor e autor. Já fiz capas para editoras comerciais e nunca conheci o autor. Minha capa está lá, mas não sei o que ele achou ou não achou. Fica uma coisa impessoal. Você oferece um serviço. Essa questão de você ter um contato direto com o autor em todos os processos, seja na edição do texto, no diálogo do projeto gráfico, até na encadernação, e muitos autores estarem nas feiras e conhecerem o próprio público que está circulando, essa função de integrar é muito fundamental hoje.

E com relação a nossa atividade agora, percebemos que vem de trabalhos e meios editoriais consolidados, quem publica, quem divulga, onde sai na mídia, quem faz, os autores e tal... Quando se entra nessa cena e vê que tem outros públicos e que as feiras e o canal de venda direto está gerando um contato maior com esses outros públicos, [optamos por tentar] direcionar o nosso contato maior pra isso. Participar de novas feiras que saíam desse núcleo, como a mostra de literatura negra que foi muito bonito. Estamos querendo ter mais inserção em outros lugares para dar acesso a isso, primeiro que a literatura contemporânea pede isso, não é algo consagrado que todo mundo venha a conhecer, mas também acho que tem uma urgência de mostrar um tipo de trabalho de publicação que é viável que as outras pessoas façam.

JZ: Tem alguma relação com a capacitação que você falou no início? De formar grupos? Eu vejo isso acontecer também nas feiras atuais, não só uma preocupação de reunir pessoas e vender, mas também de oferecer cursos, palestras, etc.

SN: Sim, até 2018 a gente morava aqui. Saímos e deixamos essa casa só como editora. E fizemos uma grade de cursos. Cursos de escrita, mas não muitos de artes gráficas aqui, mas tem dois programados para 2020. Eu fiz um de Publicações Independentes e Práticas Tipográficas no SESC. Foi uma parceria da Quêlônio com o SESC Pompéia. Parte das aulas no Atelier de Gravura do SESC Pompéia e parte aqui na tipografia Quêlônio, com a linotipo em funcionamento, com o George operando a máquina. Eu acho que isso é um tipo de função social, entendeu, a gente poder não só produzir, integrar os públicos, e passar esse conhecimento.

BZ: Tem uma questão difícil que é a formação do público. Acho que é um desafio que temos sentido. Apesar da gente estar conseguindo viabilizar a editora, alguns livros bem-sucedidos, acho que o público, mesmo com as feiras, é um público muito restrito, a gente precisa encontrar um público maior, formar um público maior, mas isso é uma tarefa enorme, que se confunde com a tarefa da Educação. Uma das coisas mais difíceis. Está um pouco além das nossas forças. Primeiro, nosso esforço principal é sobreviver, manter a editora. E além disso, ainda ter essa tarefa que deveria ser feita pelo Governo, pelo Estado, formar público, incentivar a leitura? Mas tem pessoas e iniciativas que tem sido feitas que são muito importantes, por exemplo, algumas iniciativas feministas, Mulheres que Escrevem, ou o Leia Mulheres ou ligadas ao movimento negro, os saraus da periferia, são movimentos de formação e de atuação social ligados à literatura que, acho, são muito importantes na cena atual. Acho que algumas feiras de publicação estão atentas a isso, tentando incorporar isso. Participamos de feiras que tinham sarau no final, dando espaço para esses movimentos. É uma coisa que está no nosso horizonte, está no nosso desejo, atuar de forma mais política, digamos. Apesar de não sermos uma editora militante.

SN: A maior parte do nosso catálogo, se for ver, é de autoras mulheres.

BZ: Temos publicado muitas mulheres porque as mulheres têm feito coisas maravilhosas.

SN: Nos perguntam, ah, vocês só publicam mulheres? Não foi determinado.

BZ: Já é um bom sinal que as mulheres estão tendo um espaço que elas conquistaram e é de mérito. Realmente a literatura feita por mulheres tem se destacado. Mas eu acho que a gente está nesse momento complicado. Que a política tem sido, de uns anos para cá, de sucateamento da Educação.

SN: E a gente está atento à públicos que... por exemplo, criamos um e-mail agora, que chamamos de originais quelônio, onde a gente recebe originais de fora e vai avaliando. Mas tem alguns autores que a gente sabe que não seriam tão fáceis de serem publicados por outras editoras, talvez por questões de gênero. Ou seja, estamos atento a isso pra entender o que podemos fazer para tentar atender também um público maior, mais diversos. Acho que as editoras têm obrigação agora, as que estão atuando, de tentar suprir um pouco [essa questão], pois com esse governo que a gente está, não vai ter.

VII - Entrevista concedida por Flávio Vignoli. [dez. 2019]. Entrevistador: Jorge Otávio Zugliani. São Paulo, 2019.

Nome utilizado nas feiras: **Tipografia do Zé**

Membros: Flávio Vignoli, membro único.

[62 Pontos é um coletivo à parte, do qual Flávio faz parte. Eles frequentemente colaboram com os trabalhos da Tipografia do Zé. O Luís Matuto, que fala ao fim desta entrevista é membro do 62 Pts.]

Como se consideram:

- editora
- coletivo
- outro?

Formação dos membros:

- Design
- Artes
- Literatura
- outro? Qual ? Arquitetura.

Jorge Zugliani: Flávio, conta por favor, como começou seu envolvimento com tipografia até chegar na Tipografia do Zé.

Flávio Vignoli: Tá certo, Jozz. Eu, na verdade, comecei a Tipografia do Zé em 2008. Ela foi pensada para fazer um sonho que eu tinha que era justamente produzir livros artesanais. Eu tinha esse interesse de fazer artesanalmente os livros em todo o processo. Meu interesse era na verdade um aprendizado do processo, da produção do livro. O marco que eu consigo imaginar onde começou meu interesse em tipografia foi, então, 2006, quando encontrei o Seu Matias, para produzir meu convite de casamento. Eu encontrei o endereço dele em um livro, em uma livraria. Esse livro falava dos ofícios em extinção e um desses ofícios era a tipografia, o tipógrafo. Tinha o nome do Seu Matias [Ademir Matias] e do pai dele, o Senhor Leôncio. Ele ainda estava vivo. O Matias vem de uma geração de tipógrafos, de gráficos. O endereço era perto de onde eu morava, fui rapidamente lá e fiquei encantado com o Seu Matias, evidentemente, e com a possibilidade de fazer meu convite de casamento em tipografia. Esse convite foi engraçado, pois já experimentei tudo o que queria usar naquele primeiro momento, relevo e tal, era impresso em cinco entradas de um lado e duas da outra. Realmente, eu fiz de tudo o que eu gostaria, além de uma outra customização que a minha esposa fez de flores e cordas. Depois dessa produção, desse encontro, eu comecei a fazer uma pesquisa de patrimônio gráfico, de encontrar máquinas, equipamentos, cavaletes, sem uma pretensão de formalizar uma tipografia. Eu não tinha uma preocupação em ter a minha tipografia. Para mim, e para Tipografia do Zé, sempre foi importante e um luxo ter o Seu Matias como o impressor parceiro. Mesmo tendo esse espaço aqui hoje com essa produção razoável, eu não abro mão de ter o Seu Matias como impressor de diversos projetos, na maioria dos projetos que exigem uma qualidade técnica de impressão. A partir de 2008 eu comecei a fazer essa pesquisa em Belo Horizonte, internet, fui negociando e adquirindo equipamentos. Inicialmente, eu tinha outro espaço, que era menor, um barracão, onde eu fui colocando os equipamentos, mas evidentemente não era o espaço adequado. Quando, há dez anos, eu encontrei esse novo espaço aqui. E ele já foi preparado para que fosse uma oficina tipográfica. Mesmo que pequena. Como eu entendo que hoje é uma oficina tipográfica. No meu entendimento, uma oficina tipográfica tem que ter equipamentos mínimos, de tipos de caixa e cavaletes e duas máquinas impressoras .

JZ: Tanto composição manual, como Linotipo?

FV: Eu tenho uma Linotipo que está no centro cultural da UFMG. Eu doeie essa Linotipo, pois eu entendi que essa linotipo não tinha que vir para cá, pra um espaço privado. Eu comprei a última Linotipo funcionando do Seu Hilton, que era uma Linotipo que eu já utilizava pros meus trabalhos. E, quando eu negocieie essa máquina, eu estava participando de um projeto, que é o Museu Vivo Memória Gráfica, do centro cultural da UFMG, e eu entendi que era mais interessante para todos [ela

ficar lá]. Nós iríamos aproveitar mais essa linotipo lá. Ela teria visibilidade, visitação, ela faria parte de um patrimônio gráfico público, acessível. Achei que seria restringir demais o acesso a ela aqui. Ao mesmo tempo, vieram outras máquinas que de alguma forma mudaram nossa produção aqui. Então, voltando, inicialmente, meu interesse eram livros, fazia pequenas plaquetes, livretos, livros artesanais, com o acabamento artesanal também, e quando havia tempo eu fazia outros impressos como folder, pequenos cartazes, até adquirir equipamentos em formatos maiores. Então, a Tipografia do Zé, hoje, trabalha as diversas coleções, trabalha volantes avulsos, produz cadernos dentro de uma estratégia de comercialização que comecei a pensar e efetivamente trabalhar no final do ano passado, com a abertura da Papelaria Mercado Novo. E com o coletivo que já tem dois anos que participa aqui neste espaço, que é outra história, mas que amplia a história da Tipografia do Zé, quando começamos a produzir os cartazes em formatos maiores. Hoje, a gente tem essas três produções, que são bem diferentes, os livros, a papelaria e os cartazes. Sempre eu penso que a Tipografia do Zé continua muito próxima do Seu Matias, e eu considero, Jozz, que essa história da tipografia em Belo Horizonte e desta produção da Tipografia do Zé, não teria acontecido se não fosse o Seu Matias. Eu era professor da FUMEC na época, e rapidamente a gente conseguiu implementar um programa de manutenção e sustentabilidade da Tipografia Matias. Nessa aproximação, a gente conseguiu de alguma forma requalificar o Seu Matias no mercado profissional. Ele tinha uma produção de impressos comerciais. E ele começou a fazer outros projetos e ter contato com outro mercado de trabalho. Ele tem uma oportunidade de trabalhar com projetos de design, especiais. E evidentemente, com a prática e experiência dele, ele resolvia muitos problemas, e por outro lado ele começou a entender uma outra demanda do mercado. Sempre considerei que foi muito interessante esse encontro de uma nova geração com uma geração com prática e experiência muito grande.

JZ: Uma capacitação dupla...

FV: Foi! O Seu Matias até considera que a gente improvisa demais e que a gente diminui a qualidade de impressão dele. Mas a gente tem realmente um interesse em tipografia e nos impressos que é diferente da tipografia comercial, convencional, das escolas de tipografia da qual ele foi formado. A tipografia comercial, você deve saber muito bem, ela tem uma ambição de qualidade de uma impressão plana. Hoje a gente quer outra coisa, quer o relevo, esse aspecto escultórico, tátil, e principalmente os erros. É uma coisa que a gente procura demais. Pessoalmente, eu penso a tipografia como uma técnica e metodologia que trabalha muito o imprevisto. Então, na maioria dos projetos essa abertura, essa possibilidade da experimentação, do imprevisto, é muito bem-vinda. Evidentemente, tem projetos que a gente não tem interesse que isso aconteça muito, mas existem projetos mais ambiciosos que o imprevisto aparece demais da conta.

JZ: Você acha que isso é um interesse contemporâneo?

FV: É... como designer, muitas vezes se vem com um layout que já definido, e muitas vezes a tipografia, o processo de impressão, vem só pra criar a imagem desse layout. Na verdade, eu nunca tive esse plano de trabalho, porque como eu tinha uma tipografia, e rapidamente consegui máquinas, sempre achei mais divertido e interessante pensar o projeto no processo de produção. Então, esses imprevistos costumam ser mais interessantes do que o que se tinha planejado [no layout]. Eu sei muito bem que esse layout, esse pré-projeto, tem limitações justamente [por não ter o] imponderável. Aquilo que eu não sei. E eu quero é justamente pensar o que eu não sei nesse processo de impressão. A ideia é que ele tenha esse... [toca o telefone] ... o que acho interessante pensar na tipografia nesse momento da produção, impressão, é que vão acontecer coisas como essa, esse telefonema aqui, algo que tira um pouco de uma direção, de um entendimento e vai pra outro entendimento. É um papel que amassou e tive que recortar diferente, é um erro que aconteceu e que pra resolver eu tive que fazer uma nova entrada, mudar o layout, traz uma coisa que é muito interessante. Ele me tirou desse lugar que eu estava [com controle]. Então, a tipografia é esse lugar mesmo da experimentação.

JZ: Sua formação, então, é em design?

FV: Sim, sou designer. Eu considero que a minha prática profissional foi muito influenciada por uma formação informal que eu tive a partir dos 18 anos, que foi o teatro. Eu comecei a trabalhar com teatro, no momento em que entrei pra universidade de design. Eu saí da faculdade de Direito que eu fazia antes, estudava Direito, fiz dois anos, e quando eu abandonei o Direito um belo dia, imediatamente comecei a fazer teatro e a universidade que eu escolhi depois foi o design. Então, a minha prática primeira foi o teatro. Ele traz uma coisa pra mim, que eu ainda hoje identifico muito na tipografia, que é o trabalho colaborativo. Eu gosto muito de trabalhar com equipes. Gosto muito de estar com profissionais que me ajudam a realizar um projeto. Eu não vejo como um trabalho solitário, de um tipógrafo, impressor, que trabalha sozinho, em uma oficina. Eventualmente, acontece. Mas eu vejo muito mais a tipografia um lugar em que os amigos estão participando, que vou encontrando parceiros, e que isso faz parte dessa história. O ambiente da tipografia pra mim, no meu entendimento, é muito teatral, nesse sentido. Desses encontros, essas interlocuções. Faz parte de pensar um projeto pensar as pessoas que vão participar desse projeto.

JZ: Curioso essa questão do teatro. Sempre gostei e vi, tanto o dramaturgo quanto o diretor, como aquelas pessoas que organizam elementos, pessoas, informações, para um fim, e quando eu comecei a trabalhar com quadrinhos, ilustração e design, cheguei a fazer essa comparação na minha cabeça e uso nas minhas aulas, do criador de linguagem gráfica como alguém que organiza as coisas tal qual um teatro. Como aquilo vai funcionar junto, onde entra a improvisação e tal. Recentemente, pra minha surpresa, durante a pesquisa, vi que algo semelhante foi escrito pelo Walter Benjamin e pelo Chartier. Eles comentam do autor ou designer como diretor, produtor, fazendo justamente alusão ao teatro.

FV: Engraçado! Eu não tinha essa referência, mas eu entendo que esse tipo de formação funciona muito nesse ambiente que a gente trabalha hoje. Onde existe diversas interfaces, transversalidades e que essas parcerias, elas se completam, criam complexidades que raramente são realizadas por uma única pessoa. Então, se você pensa um projeto com essa permeabilidade, essas aberturas, sempre vai terminar um projeto diferente do que começou, por que vai ser levado pelas circunstâncias, parcerias. Pra mim, não tem nenhum sentido saber perfeitamente como vai terminar um projeto. Por isso, aceito demais as situações inusitadas, inesperadas, os erros do processo. Porque de alguma forma eu fico esperando que aconteça! (risos) Pra entender que está terminando!

JZ: Se está dando certo, alguma coisa...

FV: Tá! Tá errada! (risos) Não é pra terminar ainda.

JZ: A parte formal da empresa aqui, como está configurada? Tem CNPJ?

FV: Jozz... eu deixei de fazer teatro por que entendi que o mercado do teatro não iria me dar o valor, a remuneração, que eu entendia que iria me sustentar. A duras penas, com muita dificuldade, eu fui tentando criar um ambiente mais comercial, profissional, com meus interesses, estratégias de mercado, e hoje eu tento fazer um plano de negócios, mesmo que eu não saiba exatamente o que que é isso, pra fazer com que as coisas que eu gosto, tenho interesse, e sei fazer, tenham uma condição e valor de mercado. Tenho uma empresa já há muitos anos, ela produz projetos de livros em tipografia. Projetos comerciais. Presto muito serviço às leis de incentivo, participo muito de projetos culturais, no âmbito de Belo Horizonte e Minas Gerais. A Tipografia do Zé foi implementada e financiada por esses trabalhos, pelas aulas que eu dava na FUMEC, pela remuneração da minha empresa. Então, ela nunca teve uma preocupação de responsabilidade financeira. Até 2016, quando eu saí da universidade e eu vi que eu tinha que tirar dinheiro desses outros lugares, dessas outras competências e interesses. Então, estruturei meu mercado em uma empresa de projetos, na tipografia, na papelaria e em pesquisas. Tento [fazer com] que tudo isso crie uma condição de produção e remuneração. Você falou no designer como autor... eu penso muito no designer como empreendedor, empresário. Tento me equilibrar muito nessas possibilidades do designer, sim, como produtor, autor, mas também no designer como empresário. Tento, numa cidade difícil como Belo Horizonte, ser uma empresa mesmo que realiza projetos artesanais em tipografia, vende cadernos e faz exposições de temas desse universo. Sabemos que as coisas não estão fáceis, mas tenho conseguido fazer de alguma forma acontecer.

JZ: Inovação com técnicas ultrapassadas... (risos)

FV: Inovação com sobrevida, quase, são temas antigos demais!

JZ: Então, pra fechar essa ideia, como você viabiliza as publicações editadas na Tipografia do Zé?

FV: A Tipografia do Zé é [o que chamamos de] Gráfica Particular. Então, eu só produzo livros que eu tenho interesse de produzir. Criei uma estratégia de coleções em que vou organizando e me ajudam a pensar tanto o conteúdo, como a materialidade de cada coleção. E essas coleções sempre tem um coeditor, que são meus parceiros, que me ajudam a pensar conteúdos específicos para cada coleção. (...)

JZ: São pessoas da literatura?

FV: De um modo geral, são pessoas da literatura. Não necessariamente. Tem coleção de literatura, tem outras mais experimentais... mas, sim, o primeiro editor, parceiro, foi o Ricardo Aleixo, na coleção “Elixir”. Comecei editando o livro dele. Convidei ele pra ser o primeiro autor da coleção e já ser o editor da coleção. A partir disso a gente foi criando juntos esses outros projetos. Depois, vieram outros, como o Mário Alex Rosa, também da literatura, em que a gente faz uma coleção muito diferente da “Elixir”, que se chama “Lição das Coisas”, que é o encontro de pessoas, duas pessoas, em uma plaquete tipográfica, na maioria das vezes, tendo uma gravura, fazendo parte desse diálogo, desse encontro.

JZ: Além de autores contemporâneos você trabalha com textos clássicos?

FV: O Fernando Pessoa eu evoco demais! O primeiro livro que eu fiz no aprendizado de tipógrafo, de compor o texto, foi A Tabacaria. Fernando Pessoa, para mim, foi rápido identificar nele um autor que poderia ser muito utilizado por conta dos direitos autorais estarem disponíveis. (...) Eu tinha prometido fazer um livro para Feira Plana, e evidentemente, eu não tinha o livro. Chegou na véspera, faltava acho que um mês, evoquei Fernando Pessoa. E a medida que fui conceituando, veio a estratégia de produção. Que eram os fragmentos, que chamei de Tipoemagráficos, que era trabalhar os fragmentos de Fernando Pessoa de uma forma gráfica e experimental, criando uma narrativa que trouxesse o nome “Fernando”. Se você faz uma leitura dos fragmentos, você tem a palavra “Fernandos” como uma sequencialidade desses fragmentos. Isso que eu acho interessante... ter uma tipografia pra mim, é como um laboratório, é como o teatro, você vai experimentando, improvisando, ensaiando. É a forma como eu trabalho, eu não penso o projeto, eu faço o projeto. Tento entender o que é que aparece.

JZ: Além dessa produção independente, em que você toma as decisões e financia, você já participou de edital para financiar ou aceitou um projeto que já vem financiado em que você tinha que seguir algo determinado?

FV: Eu nunca participei de edital em tipografia. Isso vai um pouco da estratégia como editor livreiro. Eu acho que nunca a Tipografia do Zé entrou num edital público, ou fundo. Uma coisa que eu faço pra tornar as coisas mais favoráveis é ir comprando papel quando tenho dinheiro. Um dos meus maiores investimentos foi a compra de papéis. Eu comprava papéis fora de catálogos, papéis importados, nacionais, furados, queimados, amassado...

JZ: Mas quando você vai produzir não surge uma limitação para aquela quantidade específica de papéis que você tem ali?

FV: E isso define a tiragem! Isso fui descobrindo de uma forma prática. A tiragem foi sendo definida não por um número cabalístico, ou número estratégico, de valor, de mercado, foi pela quantidade de papéis que eu tinha. Eu escolho o papel, corto o papel, defino o formato, vejo a marca de quebra pela quantidade de cores e impressões que eu iria fazer, sempre tendo pelo menos o cuidado de a última

página a imprimir, de modo geral, ser o colofón, para a tiragem ficar resguardada. Se eu tivesse algum problema no processo, eu diminuiria a tiragem e ficaria assim. Se tinha sido pensado 80, mas deu 65, então é 65, não tem nenhum problema.

JZ: Ser independente, então, é uma questão de escolha?

FV: Jozz, assim, isso é uma coisa que a gente tem discutido muito. Temos participado muito dessas feiras de artes gráficas e publicações independentes justamente porque foge de uma estratégia estabelecida pelas livrarias. Eu fui depois analisando, *a posteriori*, os meus projetos e vi que eu, por exemplo, tenho “não-capas”. Foi chamado assim um dia num debate. São “não-capas”. É o contrário das capas! As minhas capas não dizem nada dos meus conteúdos e ficariam perdidos dentro de uma livraria. A Cecília, da Lote42 e Banca Tatuí, quando me pede para eu deixar os livros com ela e me pede uma foto da capa, eu digo “Cecília, as fotos das minhas capas não dizem nada a respeito dos meus livros, eu preciso abrir e tirar fotos que o conteúdo apareça, para as pessoas entenderem o que é o projeto.” Enfim... por isso que os lugares de comercialização dos meus livros são as feiras, lugares onde as pessoas têm a oportunidade de ver o projeto. Hoje tem também na Papelaria Mercado Novo. Mas eu nunca esperei que estes livros estivesse nas livrarias tradicionais.

JZ: Você já planejou tiragem mais alta para alcançar algum público ou demanda?

FV: Em alguns projetos que eu acho que são mais legais, ou que eu tenho uma quantidade maior de papel, eu faço tiragens maiores. Dá um trabalho muito grande... e o que tem acontecido também é que eu quase não tenho mais os meus próprios livros. Pela pequena tiragem. Então, quando posso ter uma tiragem maior, pra poder guardar alguma coisa, poder mostrar e até mesmo para distribuir, eu faço. Aliás, os livros inicialmente eram todos distribuídos. Eu não vendia. Não tinha preocupação em vender. Eu dava, ou ficavam guardados. Então, muito dessa produção, quando comecei a mostrar meu trabalho... a vantagem e desvantagem de estar em Belo Horizonte, né? Eu fiquei muito tempo guardado, quieto aqui em Belo Horizonte, produzindo. Quatro, cinco seis, até oito livros por ano. Depois de seis anos, quando fui mostrar alguma coisa, as pessoas ficaram assustadas, porque eu já tinha história, já tinha muita coisa. Então, a Tipografia do Zé, com minhas participações das Feiras em SP, em 2012, 2013, aproximadamente, eu já tinha muita coisa, já tinha estabelecido algumas coleções, já tinha o entendimento o que é que eu estava produzindo. Que foi uma coisa espontânea. Que fui aprendendo fazendo. Que é o que me interessa na tipografia.

JZ: Nesse seu método de produção baseado na experimentação, o quanto você considera o tátil, o material, em relação ao conteúdo da obra?

FV: Jozz, assim, essa coisa do aspecto tátil, é muito falada, sim. Uma das coisas que acho muito importante é a materialidade do papel. Porque eu acho que os livros praticamente são impressos basicamente com os mesmos papéis, nessa produção comercial industrial. Então, na hora que a gente consegue trazer um papel diferente, para mim, é tão interessante quanto a tipografia propriamente. O que eu penso na tipografia é que o vazio, o espaço negativo, precisa de muito pouco para se configurar um livro. Os meus livros hoje eu trabalho sempre pequenos conteúdos. Não tenho interesse de fazer grandes conteúdos. Acho que é isso, escolher um tipo, pensar um layout, uma impressão, uma tinta, se o papel vai ser mais macio, mais duro, a própria densidade da tinta... são decisões, aspectos, mais micros. E eu acho que esse pensamento, essa produção, que traz todo aquele ambiente sensorial. E não simplesmente a mordida. Esse aspecto tátil que é cultuado, hoje, pra mim não é que não seja importante, mas eu percebo ele em outro contexto. Às vezes, um papel em uma textura ou gramatura, cor, ou grande formato e, então, um ponto impresso isolado, apenas. Você não tem tanto aí o aspecto tátil da tipografia, tem o aspecto da leitura, né? De uma ambiência. Tenho até um projeto que é só em relevo. Mas, como a tipografia hoje está dentro... não que seja simples... de uma prática diária, cotidiana, acho que a tipografia é mais uma forma de pensar com estes gestos, com esse tempo próprio dela. Ela não é valiosa em si, mas é importante por trazer esse processo, essa metodologia, essas parcerias, é o resultado diferente, não está exatamente onde as pessoas percebem o livro tipográfico. Isso do relevo, é legal! Mas eu penso muito mais nesses bastidores da tipografia como um lugar mágico, que me fascina muito.

JZ: Na sua opinião, por que está acontecendo atualmente esse resgate da técnicas superadas industrialmente, tanto do lado do criador que gosta de fazer como do comprador que busca esse tipo de material?

FV: Como produtor, tem a ver com o que comentei há pouco. Acho que esses imprevistos, imponderáveis, são interessantes de serem pensados em projeto. O designer como autor, produtor, que me interessa. E também não precisar de uma encomenda pra fazer o projeto. Evidente que a necessidade financeira e relações profissionais, são coisas que me animam também. Mas, não são a única nem maior coisa que me anima. Vejo que as pessoas gostam muito dessas leituras, dessas histórias na hora que você mostra um livro. Por isso que essa compra se configura mais interessante, quando a gente tem a oportunidade de mostrar e vender. As feiras têm essa propriedade muito interessante, do autor, produtor, estar de alguma forma nesse lugar da comercialização. (...) Existe uma consciência, interesse, preocupação complementar [entre produtor e consumidor]. O que cada um está procurando neste mundo? A gente percebe. É muito engraçado, pessoas interessadas, que vão comprar, que entendem perfeitamente, mesmo que você não fale nada. E tem pessoas que vão nos livros que são mais estranhos, que não são os mais fáceis, e que não são os mais baratos, e querem aquilo! Você não precisa mostrar o mais barato pra ele, não precisa de um discurso de convencimento... por isso que a livraria não é o lugar apropriado para esses livros. Você precisa conhecer esses livros pra poder mostrar esses livros. Eu não sei até que ponto esses livros seriam comercialmente os melhores produtos para uma livraria. Quando eu faço um lançamento em livraria, normalmente, eu não consigo dar o percentual de venda que elas exigem. Sai muito caro pra minha produção! Prefiro não vender em livraria, para vender em um preço que acho justo pra mim. Se tenho só 65 pra vender, eu não preciso vender 40 rápido pela livraria, eu não tenho nenhuma pressa pra vender esses livros. Aconteceu uma situação muito engraçada comigo há uns três anos, na feira Tijuana, na Casa do Povo. Eu estava lá com minha mesa, com as coisas todas e chegou uma pessoa fazendo uma compra para bibliotecas universitárias da Europa e Estados Unidos. Era um interesse, assim, para coisas exóticas, não saberia te dizer com precisão o que ela estava buscando... Eu sei que ela se interessou pelas minhas coisas. E comprou dois de cada coisa que eu tinha. Eu tinha levado três de cada e já tinha vendido alguns. Eu sei que acabou com a minha banca. Eu não fiquei feliz. Fechei a banca. Fiquei o resto do evento rodando. E meio que com uma cara de poucos amigos. Ora, acabou a função do que eu tinha ido fazer em São Paulo. Vender. Vendi, mas vendi de um jeito que, não sei!

JZ: O sonho de alguns é que aconteça justamente isso! (risos) Mas, eu realmente não me lembro de ter te visto na Casa do Povo...

FV: Esse ano eu *tava* dentro da tipografia dos meninos do Ocupe a Cidade. Mas no último dia, domingo, eu fiquei rodando. Mas, assim, eu não pensei essa história, essa produção, com essa questão comercial, financista, dessa forma. A tiragem que eu faço não seria adequada para um rendimento, ganho financeiro. Eu não sei se eu teria que fazer um ajuste, nem se me interessa fazer esse ajuste nesse momento. Um pouco da resposta a essa situação, foi abrir uma papelaria, não uma livraria! Porque eu entendo que a papelaria ela é mais apropriada a um tipo de produção, a uma tiragem, a uma quantidade, a um acabamento. A Quêlônio, por exemplo, acho que já tem um pensamento editorial, uma estratégia, não totalmente, mas já mais próxima do comercial, [como] uma editora independente que consegue fazer um trânsito nas livrarias e espaços comerciais melhor do que eu faço. Até por conta de outras coleções, que não te mostrei ainda, de livros de artista, que aí não tem lugar mesmo nas livrarias. Livros e álbuns de gravuras que também não tem lugar nas livrarias. Então, acaba que eu também não tenho lugar nas livrarias. (risos) O único sentido e chance de isso funcionar, é esse trânsito que eu faço aqui [entre minhas empresas]. A gente vai terminando o ano e faz um pouco a avaliação, e todo ano, fala “nossa senhora, né?” É muito trabalho e evidentemente é uma estratégia anticapitalista. Mas, aí que está, mais um ano pra confirmar que eu não estou preocupado, infelizmente, com essa mecânica capitalista tradicional.

JZ: Mas isso é bom...

FV: Mas isso arrasta minha vida! E evidentemente, a grande maioria do tempo, eu estou tranquilo e satisfeito. Ao mesmo tempo que eu sei que eu *tô* num mercado muito artesanal e que isso, às vezes, não me dá remuneração. Por isso as outras empresas. Sempre espero que outra empresa esteja me salvando! (risos) Trabalhando o tempo inteiro para elas! Vai alternando!

JZ: Eu também não consigo fazer uma coisa só! A gente vai se multiplicando...

FV: Eu já estou com 50 anos, sou de 1970. Eu já fiz diversas outras coisas, hoje estou nesse lugar, com esse espaço, com a papelaria, a empresa, em Belo Horizonte, e tentando por mais um ano que essas coisas funcionem com o mínimo de qualidade e realização. Senão, não tem sentido. Não tem sentido fazer de qualquer jeito. É uma coisa tão pessoal, vamos dizer assim, inadequada a uma expectativa tradicional comercial. É isso... é uma trajetória pessoal. A gente tem que dar conta.

JZ: Com trabalhos e coleções tão diversas, você vê uma linha editorial na Tipografia do Zé?

FV: Hoje eu consigo. Se você tivesse feito essa pergunta a cinco ou seis anos atrás, eu teria dificuldade. Algumas coleções vão sendo compreensíveis com uma quantidade. Pode ser uma coleção hoje, mas no primeiro livro, nem eu entendo por que ela difere de outra coleção... não sei se foi por preguiça ou falta de papel. Mas, hoje fica mais claro, vou te mostrar, tem coisas bem diferentes, bem específicas, dentro de suas estratégias e linhas editoriais. Eu falo um pouco dessa singularidade. A pesquisa sobre editoras artesanais me deu uma consciência que é possível você criar uma estratégia, identificando aspectos e produzindo aspectos. Dentro daquele projeto, daquela ficção projetiva. Vou dando ênfases, trabalhando alguns aspectos mais que outros, repetindo aspectos para configurar e diferenciar. Hoje, para mim é mais claro isso. Antes, não era. (...) Eu vou falar uma coisa, não sei se vai te frustrar. Para mim, isso não tem a mínima importância. Hoje a importância maior é eu estar com algumas pessoas. E essas pessoas terem interesse e participar de uma produção, de uma história, desse lugar, da Tipografia do Zé. O que essas pessoas me ajudam a encontrar [para publicar], é escolhido. “Ah, isso é melhor, isso é pior...” para mim não é importante. O importante é estar fazendo com aquela pessoa, aquela pessoa apareceu por um acaso, ou apareceu por uma série de lances, deste jogo fantástico. Demorou a aparecer, e de repente apareceu, vai fazer parte dessa história. Eu tenho sempre esses parceiros para não ficar preocupado criando juízos de valores sobre determinados conteúdos.

JZ: Você considera essa atividade transdisciplinar?

FV: Na verdade, pra mim, é muito claro, o trabalho de produção desses livros está mais nas artes gráficas, do que propriamente design e literatura... é claro que a gente pensa graficamente. A imagem é uma palavra, a palavra é uma imagem. O tempo inteiro estamos trabalhando com isso. Às vezes, um texto que inicialmente apareceu como uma poesia tradicional, ela vai para um objeto, para uma caixa, em que a materialidade a destaca muito... Como no último lançamento meu, as Epígrafes de Sagarana, que lancei há pouco. Ou outro texto que parece muito experimental numa linguagem escrita, ele acaba indo pra um livro tradicional com costura artesanal, simples. O que acaba é que o tempo inteiro, estamos pensando esses conteúdos, em uma forma de imagem, como forma da palavra, forma da impressão, forma do papel... o papel. Eu fiz um trabalho pro Paulo Bruscky que o mais difícil foi escolher o papel pra cada poema. Era um arquivo, evidentemente, tinha a ver com o trabalho dele e cada papel era um poema. E depois do papel, o trabalho foi encontrar o desenho tipográfico e depois construir uma embalagem pra que tudo isso tivesse a leitura para o que foi pensado.

JZ: Como você define seu método de trabalho em tipografia?

FV: De modo geral, começa pelo papel. Começa por algo que vai me tirar desse lugar previsível que é o papel liso, sem história. Então, pensar o papel já me traz uma sonoridade, me traz uma cor, um toque. E isso que vai me animando. A partir desse papel, sai o formato. Na verdade eu penso o livro, provavelmente como uma pessoa construiria um boneco. Eu vou montando na mão mesmo, cortando a folha, vendo, “ah, ficou legal”. Chega uma hora que eu *tô* gostando do projeto.

JZ: E o texto?

FV: O texto... ou o texto já é o pretexto. No sentido que já foi algo selecionado, - e provavelmente já estou fora dos prazos, já demorou seis meses e não comecei por diversos motivos - ou é um tempo que eu quero passar na tipografia e vão aparecendo os conteúdos, os textos. Tem hora que é uma vivência que eu quero ter. E tem hora que é um dinheiro que preciso pagar para o Seu Matias e preciso inventar alguma coisa.

JZ: Então, já aconteceu de nesses experimentos, cortando e montando papéis, no meio da materialidade ali, você parar e pensar 'tal texto ficaria bom aqui!'?"

FV: Tem acontecido agora mais. Como eu tenho já diversos trabalhos não concluídos, acaba que você vai voltando nesses trabalhos e tenta entender porque não o terminou. O que não aconteceu com ele ainda? Sabe? Então. O inventário, ele ficou três a quatro anos parado. Por questões simples. Um dia, eu o vi. "Vamos terminar esse inventário!" Aí levou provavelmente um mês para terminar! Ou seja, poderia ter terminado ele antes... foi só querer terminá-lo. Como eu acho que isso hoje é uma virtude, isso de não ter um cliente, eu posso deixar alguns projetos parados. Eu não pensei como ele seria, como terminaria. Às vezes, não termina mesmo. Por vários motivos. Atravessou outro projeto que foi mais rápido. Às vezes, a gente faz promessas na frente e precisa cumprir. Quando a promessa é pra mim, fica comigo, eu não falo pra ninguém. (risos) Fica aqui. Eu escondo, guardo ele. "O que é essa caixa aqui?", abre e essa caixa tem um começo de trabalho.

JZ: Você considera que seus trabalhos têm, ao final, uma autoria coletiva, por ter tantas pessoas envolvidas?

FV: Eu sempre coloco essa questão da Tipografia do Zé como esse lugar dos encontros, mas assim, não saberia te falar. Acho que a Tipografia do Zé foi o lugar que eu inventei para entender o mundo. É a partir desse lugar que eu crio essas produções e pesquisas, que me fazem entender e encontrar as pessoas. Tem a ver com essas pessoas, mas tem muito a ver com minha história. Porque eu que fico investindo nessa história, eu que não paro essa história. Hoje a Tipografia do Zé me fala se eu consegui resolver bem o ano, se não resolvi. Nesse aspecto da produção sem encomenda.

JZ: Você acha que as feiras atuais, publicações e resgate artesanal tem alguma influência do design?

FV: Inevitavelmente, sim. A facilidade das ferramentas, esse ambiente virtual. De alguma forma ou as pessoas viraram designers, foram atrás de uma formação, ou fazem design de uma forma intuitiva, informal. A gente vê outros cursos, como artes visuais, letras... eu, que venho do design, o que interessa, para mim, no design, não é nada disso do que as pessoas querem. Para mim, o que interessa, é que tem a ver com a Tipografia do Zé, é a história dos tipógrafos, dos desenhos tipográficos, a história dos livros, isso que me interessa em tipografia e design, não as modas, linguagens novas, programas de computador... por isso estou na contramão. Não me interessa. O que me interessa é muito mais a questão do fazer do que propriamente uma imagem, uma plasticidade, aquela coisa do livro bem feito. Eu gosto muito dos processos. Então, eu gosto, evidentemente, das pessoas que passam por essa aventura da tipografia.

JZ: Você vê uma função social nesta atividade?

FV: Assim, evidentemente que ela é limitada, restrita, mas tem uma função dentro dessas limitações... essa história, de alguma forma, humaniza muito as relações do objeto. As pessoas, por contarmos como é feito, têm outro entendimento do livro, do design, da história. Começam a ver que existem mestres impressores, tem as pessoas por trás do livro, os erros, e que aquele livro, não é que ele é exclusivo, tipo um livro de arte, mas é algo que está acessível.

JZ: E as oficinas que você havia comentado que desenvolviam?

FV: As oficinas não são aqui. Quando a gente começou a fazer os workshops lá no Seu Matias, junto com o Rafael Neder, um designer aqui de Belo Horizonte...

JZ: Ah, li um artigo dele sobre o seu acervo!

FV: É! Eu falo que ele é meu biógrafo! (risos) Começamos a fazer os workshops no Seu Matias, vimos como algo que ajudaria a manutenção do espaço lá. Quando eu comecei a abrir a Tipografia do Zé, principalmente pelo coletivo, tomei uma decisão que é não fazer nada que o Seu Matias faça. Todos os trabalhos comerciais que o Seu Matias executa, eu posso até produzir, mas quem imprime é o Seu Matias. Aqui, era fechado. Era um luxo ter tudo isso aqui, no meu tempo. Na hora que o coletivo começou a participar aqui, foi muito bom, muito estimulante, outros modos de produção, outras estratégias, outras plásticas, e eu comecei a participar também, evidentemente. Começamos a ter coisas diferentes do que tinha a Tipografia Matias. Uma coisa que eu achei importante, a partir daquele momento, então, era abrir as portas! Sozinho eu não tinha condição, mas quando passou a existir um grupo, eu entendi que tínhamos que abrir as portas. Esse espaço deveria ser visto, frequentado. E nesse “Portas Abertas”, a gente monta a composição de um cartaz, em que as pessoas têm a experiência de imprimir um cartaz, de entintar e imprimir. Tem uma cervejinha, um lançamento, vendemos algumas coisas. Mais esse tempo de encontrar, mesmo. Uma celebração. 2019 foi um ano muito bom pra gente, ganhamos um prêmio internacional, o TDC, “excelência em tipografia”. Fizemos duas exposições. O coletivo, além de trazer essas outras práticas e modos de produção, trouxe uma coisa que é muito importante para mim que é a comunicação, que eu não tenho nas minhas empresas. Eu não me dedico a isso. Eu me dedico a produzir, não a divulgar. Então, é isso, eu tenho uma loja, [a Papelaria Mercado Novo], deveria estar cuidando da divulgação, só que falta muito, né? A gente tenta resolver, realizar esse sistema, esse modo... voltando, aqui acontecem coisas que não acontecem no Seu Matias, como festas por exemplo.

JZ: Desde quando vocês fazem o workshop de tipografia lá no seu Matias?

FV: Desde 2008. Os workshops eram feitos por mim e pelo Rafael primeiro, e hoje pelas pessoas que participam aqui desse coletivo, de uma forma voluntária. Para que o dinheiro arrecadado ajude a manutenção da Tipografia Matias.

JZ: E o Coletivo 62 Pontos, já tem quantos anos?

FV: Já tem dois anos, Matuto?

Luiz Matuto: Já tem mais de dois. Nós mudamos em junho de 2017 para cá, a conversa aconteceu em maio de 2017...

JZ: A formação das pessoas envolvidas, todos das artes, design...?

LM: É. Todo mundo que já fez churrasquinho na Tipografia do Matias. (risos)

FV: A turma é do design, mas o Matuto tem uma formação mais em Artes Visuais, como artista gráfico. E isso é uma coisa legal, porque, acaba tendo uma troca e aprendizado entre os próprios integrantes do grupo. Ele traz muito essa história das gravuras, desses gravuristas, abridores de matrizes...

LM: Gravadores!

FV: Ele já está com uma produção dele, temos já uma parceria, dentro daquelas coleções, tenho um livro ilustrado com o Matuto.

LM: o Ismália, o Tremor, o Orgia...

FV: O Tremor entrou dentro de uma outra coleção. Difícil falar assim de uma coleção quando só tem um livro. Com um segundo, a gente já vai saber. (risos) Já vai se configura. Surge a continuidade e o sentido.

JZ: Quais das suas obras você considera mais emblemáticas nos quesitos independência, experimentalismo e transdisciplinaridade?

FV: Olha que interessante! Eu estou na mesma situação que você, terminando o meu mestrado, e tem uma coleção que não falei até agora que é a “Livros que não tenho”. Eu faço os livros que eu gostaria de ter. Que são experimentais e dialoguem com os livros e coleção que eu tenho das editoras artesanais. O primeiro foi “Palavra” do Paulo Bruscky, o segundo foi “Improvisação Gráfica”, do Aloísio Magalhães, e estou fazendo agora paro mestrado, a “A Ave” do Wvladmir Dias Pino. Aí, eu faço um livro que dialoga com o original, não é uma cópia, traz questões que me interessam tanto no original, como do próprio autor. Um autor que gosto, tenho respeito e gostaria que estivesse na minha biblioteca.

JZ: Quem mais você reconhece na cena das editoras artesanais contemporâneas que está produzindo com esse mesmo pensamento?

FV: Grafatório, Xiloceasa, Zerocentos... o Zerocentos tem uma produção mais política e experimental mais próxima do Paulo Bruscky. Já comentei com ele. Acho que temos esse diálogo com a Quelônio. E outras editoras, também, que não usam necessariamente a tipografia, como a Gráfica Fábrica, do Gilberto, que usam alguns clichês, tipos grandes, serigrafias, um pensamento bem tipográfico, mas para gigantografia, lambe lambe...estive lá na Fidalga, vejo essa aproximação. Todos esses tem também uma produção que tem muito a ver com pesquisa. Não é simplesmente um exotismo de imprimir em tipografia. Tem um sentido dentro de uma pesquisa, além do exotismo de imprimir com tipos de caixa.

VIII - Entrevista concedida por Grafatório Edições. [dez. 2019]. Entrevistador: Jorge Otávio Zugliani. São Paulo, 2019.

Nome utilizado nas feiras: **Grafatório**

Membros: Edson Luiz da Silva Vieira, Pablo Henrique Blanco, Carolina Fernanda Almeida Sanches, Diogo Blanco, Thayara Cristina do Amaral Costa, Felipe Melhado [Este não participou da entrevista].

Como se consideram:

- editora
- coletivo
- outro?

Formação dos membros:

- Design
- Artes
- Literatura
- outro? Jornalismo e cinema.

Jorge Zugliani: Vocês se consideram um coletivo, um espaço, um grupo, uma editora? Como se definem?

Edson: Acho que a gente é um monte de coisa. Todas essas coisas. A gente está formalizado com uma associação, somos uma instituição. Temos convênio com a Prefeitura de Londrina, que ajuda a sustentar o espaço. É um projeto que a cada três anos tem que renovar.

Pablo: O programa se chama Vilas Culturais.

JZ: É do Estado?

Edson: Do município! Na cidade, têm várias Vilas, uma mais dedicadas ao teatro, outra de arte circense, etc., e a gente é das Artes Gráficas. Dentro do Grafatório tem um coletivo de artistas que trabalham juntos, tem a **Grafatório Edições**, que também é do Grafatório, mas não é de todo mundo, não são todos que participam...

Pablo: A melhor definição é aquela que está no Instagram!

Edson: Você lembra como era?

Pablo: Vou abrir aqui!

JZ: No site tem uma boa...

Pablo: É, no site é mais formal... achei a do Instagram! *'Espaço cultural, coletivo, selo editorial e gráfica experimental de Londrina, Paraná.'*

Edson: Essa parte é essencial do Grafatório, a experimentação.

JZ: Na questão de fundação do grupo, como foi? Quem começou, quem entrou, quem saiu?

Pablo: Bom, tinham várias coisas acontecendo, assim... a gente tinha um projeto que acho que foi o gênese da ideia de trabalhar com processos, que era o “**Experimentório de Laboração Gráfica**”. Isso mesmo, o nome formal seria Laboratório de Experimentação Gráfica, aí rolou essa brincadeira de misturar os nomes, né? E o Grafatório vem daí... porque uma das brincadeiras era Grafatório de Elaboraões Experimenticas. Que é a mistura dos termos... que foi um Projeto de Pesquisa em processos, que aconteceu dentro da Universidade, eu estudava na Unopar. O Edson era meu orientador desorientador.

Edson: Mais desorientador...

Pablo: Aí, tive a ideia pro trabalho de conclusão de curso de fazer um livro que contava a história de um bairro aqui de Londrina, que era zona de prostituição e eu queria brincar com processos que fossem experimentais. Aí o Edson, que nesse ponto já era amigo, começou a dar a ideia de montar algo, de se reunir para produzir, abrir para mais pessoas. Então, formamos esse grupo, que não tinha apoio nenhum da universidade. A gente se reunia de sábado de manhã. Eles (Unopar) só cediam o espaço.

Edson: É, a gente se reunia aos sábados no laboratório de fotografia analógico. Esse espaço era bem estruturado. Boa parte do que fizemos lá era fotográfico porque tinha essa estrutura. Mas, lá começamos a fazer esses experimentos com processos artesanais, começamos a usar serigrafia, a gente não tinha tipografia, então mandava cortar alguma coisa em madeira na laser, para imprimir, lá a gente trabalhou muito com gravura, e foi lá que eu tinha falado pra você que a gente usava uma prensa que era uma adaptação de um cilindro de pão para fazer esses trabalhos em gravura.

Pablo: É, era a pira do improviso! Além da questão de estrutura, a gente acabou incorporando como linguagem do projeto, a coisa do caminho, de testar, tentando fugir de uma produção mais convencional. Acho que a prensa de pão simboliza bem isso do adaptável, da gambiarra.

Edson: Inclusive, um dos lemas era esse, de aproveitar os erros, aproveitar o que deu errado, porque dava muita coisa errada, tanto que um dos nomes não formalizados do grupo era Laboratório de Frustrações Gráficas, ou ainda, Laboratório de Masturbações Gráficas. A gente pensava vários

projetos enormes e não conseguia fazer. Mas a ideia da experimentação era muito forte e foi a identidade do grupo por muito tempo.

Pablo: Tinha os membros permanentes e os flutuantes, os permanentes, acabava sendo a gente, que acordava 9h da manhã do sábado de ressaca e ia para lá, e tinha a galera que circulava, o Felipe Melhado, Diogo, Bernardo..., Mas ainda não tinha essa intenção de formar um espaço maior. Eu tinha um estúdio, o Edson tinha a vontade de montar um ateliê, pois ele é gravurista e tal, e faltava na cidade. O Diogo, meu irmão, estava voltando pra Londrina, começando uma produtora. [Nessa altura,] a gente já queria alugar juntos um espaço pra rachar. Só que aí, no meio do caminho, o Edson, que já tinha uma experiência com editais de incentivo à cultura, trouxe a ideia de formar uma Vila Cultura, se inscrever como um projeto. Isso acabou transformando a ideia do espaço. Que antes era muito a ideia de produção pessoal, particular. Quando foi aprovado a gente teve que repensar para ser um espaço público.

Edson: Nesse caso, você faz um projeto para receber um recurso que é público, a gente tem que pensar nas contrapartidas pra cidade, né? Começamos a pensar num organismo que tivesse também como proposta a formação de um público que não existia. Existia, mas *tava* dentro do armário, vamos dizer. Tem vários cursos de design, publicidade, e tal, mas não existia nada que funcionasse como um norte, um eixo. Então, tínhamos essa ideia de formação de público, de difusão do assunto, e também uma ideia de produção.

Pablo: Acabou se formando como um coletivo com esse foco em estruturar esse espaço.

JZ: Esse recurso da Vila Cultural é pra tudo, comprar equipamento e tal?

Edson: Não, neste edital, a prefeitura oferece ajuda de custo para pagar o aluguel e as despesas da casa, água, luz e telefone, e uma pessoa que não pode ser da associação, nesse caso é a Thay e a Carol, que são pessoas contratadas para trabalhar aqui e têm seus salários. O resto, o equipamento, estrutura, insumo, tinta, papel higiênico, lâmpadas, nós temos que criar situações que gerem essa renda.

JZ: E como entra a parte editorial, das publicações?

Edson: Aí, nesse momento que o Pablo estava falando, o Felipe Melhado, jornalista, já estava com a gente. Era amigo do Pablo, eles já trabalhavam juntos pensando em texto e imagem e eu conheci ele no **Experimentório**. Ele começou a contribuir com essa parte editorial, literária.

Pablo: No **Experimentório**, o Melhado trouxe muito essa coisa do texto pro grupo. Começamos a trabalhar o texto de forma experimental. Ele apresentou pra gente o Burroughs, a gente começou a fazer *cut-up* de texto, então tudo tinha essa brincadeira com o texto... [Sempre] foi uma coisa de amizade. Ninguém pensou, *ah, de quem a gente precisa para desempenhar essa função?* Então, a ligação foi muito pelo afeto, gente de várias pegadas. E ele sempre se sentia estranho, pois era o único que não tinha essa coisa da gráfica, do design, por mais que ele gostasse, não era a formação dele. Para se encontrar dentro do grupo e começou a pensar numa produção editorial. O primeiro projeto mesmo que a gente fez nessa pegada, foi o “**Códex Ex Machina**”, que era uma plataforma de criação de livros ao vivo. A primeira aparição do “**Códex**” era uma ideia de performance, a gente se inscreveu para a primeira Virada Cultural de Londrina, ia rolar uma feira de artesanato e começamos a fazer livro lá, na hora. (...)

Edson: Um espaço muito reduzido para tudo o que nós tínhamos lá, máquina de costura, prelo, máquina de escrever, tudo naquele lugar de 2 metros quadrados.

Pablo: Foi muito divertido! A gente fez uns cartazes e tal, e aí, ficamos produzindo lá, e só uns amigos que entendiam ou não, o que estávamos fazendo foram lá dar uma moral. E surgiu o lema do “**Códex**”, “*não trabalhamos com certeza*”. (risos) O do **Experimentório**, qual era o lema mesmo? Ah, “*soluções lentas para empreendedores ociosos*”. (risos).

Edson: Tinham os mandamentos, havia várias frases que davam um pouco da ideia do que se tratava, para as pessoas que chegavam. No **Experimentório** a gente fazia chamadas para novos membros. Pois a ideia era que tivesse um diálogo multidisciplinar, como tinha o Melhado, apareceu gente lá que fazia química, e tal... era bem aberto. Então, para que as pessoas não chegassem com uma ideia errada, a gente fazia esses mandamentos...

Pablo: Só que era bem... tinham vários com cut-up, tipo aquele, “*quebre regras de consistência crocante*”. (risos) Misturamos um texto que falava de biscoito...

Edson: Era a nossa técnica usada para criar textos! O Melhado que introduziu isso.

Pablo: A gente criou a Ferramenta Geradora de Soluções!

Edson: Ah, sim, aí era ferramenta metodológica mesmo, já era mais científico. Era uma metodologia pra gente pensar em como produzir. Pensava o conteúdo, o meio e o processo de materialização, aí traçava várias ligações entre eles pra ver qual que é o recurso a ser usado para produzir determinado tipo de trabalho. Era muito interessante.

Pablo: A gente fazia colunas, e listava cada assunto, processos, ideias, produtos, formatos e ia ligando. E tentava bolar alguma coisa a partir disso. Como o projeto não tinha apoio da universidade, tínhamos que levantar grana. Fizemos os “**Vendáveis Serigráficos**” nesse processo.

(...)

Edson: Bom, lá começou essa ideia de comercialização, mesmo. A primeira feira que a gente fez, foi a dos “**Vendáveis Serigráficos**” do **Experimentório**. Pode-se dizer que foi o marco inicial em Londrina das feiras de produção gráfica. (risos) Que era só a nossa barraca, com monte de coisa em serigrafia, lenço, fronha de travesseiro, roupa, cartazes...

JZ: Que ano foi isso?

Pablo: 2010! Em 2009 foi quando a gente começou...

JZ: E como caminhou pro Grafatório aqui?

Edson: Começamos a ver esses interesses em comum, e assim que foi decidido que faríamos uma Vila, acho que ficamos um ano conversando, reuniões periódicas. Pra pensar, formatar, o que ia ser feito, escrever o projeto.

Carol: Quando você tem uma Vila consolidada é mais fácil de você dar continuidade.

Edson: E quando é uma Vila nova, pra entrar é difícil. Existe um recurso, todo ano, o mesmo. As Vilas que já estão ficam mantendo aquela verba e pra entrar uma nova é complicado.

Pablo: Pegamos um momento de transição do projeto. Eles fecharam algumas Vilas e entrou umas novas.

JZ: E quando saiu vocês não tinham ainda todos esses equipamentos?

Edson: Não, não tinha nada! Só tinha a vontade e o projeto. Aí depois que foi aprovado, ainda passamos uns perrengues, (...) ficamos mais seis meses esperando, tivemos que fazer de novo todo o trâmite, aí deu certo todos os documentos e fomos atrás de alugar a casa.

Pablo: Nesse processo todo a gente teve que criar a associação, formalizar, provar que já tínhamos atividade como grupo, essas coisas, burocracias. Perdemos o primeiro lugar que tínhamos achado, aí quando finalmente foi aprovado tivemos que achar um novo lugar. Aí montamos esses espaço, sem

nada, só a casa. Foi muito a turma do **Experimentório** que veio e pintou, quebrou as paredes, começou o movimento. Fizemos uma semana de inauguração, numa data legal, 10/11/12. Mas, o espaço era completamente vazio, fizemos uma exposição imaginária. (risos) só tinha demarcado no chão, “*ah, aqui vai ser a máquina de tipografia*”.

Carol: Tipo Dogville!

JZ: Ah! Sim! As marcas no chão!

Pablo: Haviam uns textos nas paredes, que até tem uns rastros ainda que a Carol deixou e criou umas frases novas em cima...

Carol: Tinham os textos explicativos de cada espaço. Na sala de exposição também tinha, né?

Pablo: Tinha em todos!

Carol: Então, tinha aqui, na serigrafia...

JZ: Então você já era contratada desde o início?

Carol: Não...

Pablo: Sobre a entrada da Carol, as primeiras pessoas que trabalharam nessa função era aquela coisa da relação da amizade. Um ficava um pouco, saía, ficava outro mais um pouco... mas eram pessoas que eram escolhidas mais por que gostávamos delas do que por desempenhar bem aquela função. Daí, não deu certo. Aí, resolvemos abrir uma chamada, abrir vaga...

Carol: Estava escrito, '*Quer trabalhar com produção cultural?*', (risos) e uma cadeira de escritório, sabe?

JZ: Tipo, super sério, formal?

Carol: É! Tipo, '*Envie seu currículo.*' Isso foi em 2013.

Pablo: Era a cadeira do cara que tinha trabalhado antes, a gente pôs a imagem da cadeira dele vazia. Recebemos uma *caralhada* de currículo e aí foi um processo super complicado, pois a gente também não é muito da gestão, administrador, assim, e aí se envolve com as pessoas.

Carol: Faziam as entrevistas e gostavam de todo mundo! (risos)

Pablo: Daí a Carol entrou nessa, assim, foi a disparado a que a gente mais gostou.

Carol: E eu já conhecia o Edson por que ele foi meu professor na graduação, fiz Artes Visuais. Foi meu professor de fotografia no primeiro ano. E os meninos, o Pablo e o Melhado eu conhecia das adolescências, dos rocks, das “pogação”, das festas com Ramones... (risos)

JZ: E você, Thay?

Thaia: A primeira coisa que eu fiz com vocês foi a *Semana de Arte*? É, eu fazia Artes Visuais e ajudava bastante o pessoal lá na DAP, e a Semana de Arte era uma semana que estava sendo organizada em conjunto Grafatório e DAP...

Carol: DAP é a Divisão de Artes Plásticas da UEL.

Thaia: Lembro que foram várias pessoas que foram chamadas para ser assistente, monitor, tanto lá na DAP, quanto aqui no Grafatório. Foi o primeiro trabalho que fiz com o pessoal e a gente se conheceu.

Carol: Foi um projeto que a gente conseguiu uma verba também! Via Promic. Então, a gente pode ter uma equipe, chamar uma galera.

Pablo: Essa *Semana de Arte de Londrina* tinha uma super produção no começo, já foi um evento gigantesco. Mas aí acabou que, por instabilidade de verba, eles foram parando. Aí, recebemos o convite da UEL, para produzir com eles mais uma edição. Mas isso já estamos falando de 2016, já...

JZ: A formação dos membros, então, seria, design, arte...

Edson: Jornalismo, o Melhado. O Diogo é formado em design, mas trabalha com cinema, do audiovisual.

JZ: E por que a escolha de investir em tipografia e por que trabalhar com livros?

Pablo: Bom, cada um foi colocando um pouco dos seus interesses e aí no primeiro grupo, eu e o Bernardo Faria, que participou no início, éramos muito apaixonado por tipografia, já tínhamos esse interesse e vontade de trabalhar com isso. Fui pra São Paulo, conhecer a Oficina Tipográfica São Paulo e fiz o primeiro curso com o Marcos Mello, chamava *Reinventando a Tipografia*. Já era nesse movimento de criar o espaço aqui, já falei com ele pra entender como funcionava, onde conseguir os materiais, já era nesse intuito. Aí, depois, juntou um pouco com essa ideia de editar. Já tínhamos essas bagagens dos outros grupos históricos, das gráficas particulares, João Cabral, Gráfico Amador, Nôa Nôa, enfim. Estamos nisso. Dentro do **Experimentório**, o projeto de pesquisa, a maior parte das pessoas que participavam era do curso de design gráfico, tanto da UEL como da Unopar. Sentíamos falta do contato com a produção gráfica dentro do curso. Então, quando fomos pensar no Grafatório, queríamos ser um lugar que essas pessoas pudessem se aproximar da disso. Complicado, né? Você fazer uma formação em Design e ficar tendo aula de produção gráfica só na teoria? Tudo bem, dá pra fazer visitas a gráficas e tal, mas é muito diferente você fazer, ver os problemas que aparecem. Diferente também ver uma offset quatro estações imprimindo a 20 mil por hora e chegar aqui e fazer o processo todo manual, entender como ele funciona de fato. É o conhecimento tácito, só se aprende depois que se faz. Sai da teoria e... como era a pergunta mesmo?

Edson: Como a tipografia entrou aqui... é, como a gente tinha esse objetivo de trabalhar com Artes Gráficas, [fazia parte] da proposta inicial dar conta da tipografia. E o Pablo e o Bernardo já eram pesquisadores da tipografia naquele momento. Já tinham esse objetivo. A gente só adquiriu aquele primeiro prelo ali por que foi o que era possível naquele momento, mas já tínhamos o vislumbre de fazer tudo, tanto o laboratório de serigrafia, o de fotografia, e a tipografia também. É que a tipografia ganhou um corpo maior aqui dentro, principalmente depois que começamos a fazer as edições.

Pablo: Mas a intenção sempre foi fazer vários processos. Eu acho que isso talvez até diferencie o Grafatório de outros espaços, por mais que sejamos pequenos, a gente meio que gosta de misturar tudo. Tem um pouco de cada coisa.

Edson: É a essência do **Experimentório** ainda. Tanto que as pessoas [antigas do meio gráfico] vem aqui e acham surpreendentes certas soluções que a gente faz que elas não fariam na rotina do trabalho. Não se colaria tecido para imprimir na tipografia. Ou tipo o que a gente resolveu esses dias, com uma matriz de flexografia usando o prelo offset manual! Um tipo de procedimento que está muito solto daquela prática amarrada do técnico. Talvez a gente faça essas coisas [justamente pela] falta do técnico. O Sílvio é nosso parceiro, mas ele não está no dia a dia aqui. Então, algumas coisas fomos aprendendo na marra. Isso deu liberdade.

Pablo: Acho que isso de ter essa formação diversa, pessoas de áreas diferentes e ninguém ter essa formação mais técnica é legal por isso, até. Temos um pouco, pois o Edson tem formação em gravura,

então... mas a gente tem as ferramentas à disposição, mas não estamos presos ao jeito certo de fazer. A gente se permite misturar as coisas. Igual a galera do 62 Pontos (BH) que usam o prelo offset para imprimir tipografia, aqui a gente faz offset, faz flexo, com o que tem (risos). E subverte as ferramentas.

Carol: Pensando na pergunta, foi o Silvio que trouxe a tipografia, né?

Edson: Sim! O Silvio foi o que deu o start, né?

JZ: Para comprar a máquina vocês usaram edital?

Pablo: A primeira máquina que a gente comprou foi o prelo offset, que a gente pegou um dinheiro de um projeto de identidade em um evento e usou pra comprar. A tipografia nós não encontrávamos os canais. Foi quando apareceu o Silvio pelo Facebook do Grafatório, "*Ei, o que vocês estão fazendo aí? Eu sou tipográfico*".

Edson: Ele é o tipógrafo da UEL.

Pablo: Ele é concursado, contratado como tipógrafo na gráfica da UEL. E ele já tem uma vivência em várias gráficas da região. O Silvio, na verdade, mora em Cambé, uma cidade colada em Londrina, ali a tipografia resistiu por que demorou pra entrar a nota fiscal eletrônica, e fazia também esses impressos mais simples, cartões, coisas de igreja, rifa, cartela de bingo... e ele conhecia toda essa galera. Quando ele veio aqui, a gente conseguiu.

Edson: Parece que abriu as portas! A gente não conseguia chegar nos caras. E foi devagar, a primeira máquina que ele trouxe nunca funcionou na verdade. O cara deu a máquina pra ele, acho, né?

Pablo: Era o cara com quem ele começou a trabalhar, foi o patrão dele...

Edson: E a máquina estava lá, com o eixo quebrado, e o cara deu *pra* gente reformar. E a gente começou até a fazer umas peças. Mas logo apareceu outra oportunidade que foi essa Heidelberg aí.

Carol: E isso foi em 2013, também...

Edson: E a gente foi pagando tudo isso com nosso dinheiro mesmo.

Pablo: Todo mundo tem um trampo além do Grafatório e a gente ganha num lugar pra gastar no outro.

JZ: Então, essa não é a principal atividade das pessoas envolvidas?

Carol: Tudo paralelo.

Edson: Eu acho que essa é a atividade principal, mas ela não sustenta ninguém! Eu acho.

Pablo: Boa resposta! (risos)

Carol: É o que eu mais gosto de fazer, mas não conseguimos ganhar dinheiro com isso direito!

Edson: A gente gasta bastante energia nossa e é bom trabalhar aqui, mas ela não sustenta ninguém. Por enquanto... nós vamos nos tornar a Amazon das editoras independentes! (...)

JZ: Como se configura a Associação mesmo? É como uma ONG?

Edson: É uma Associação sem fins lucrativos.

Carol: Dentro deste edital a gente não pode prestar serviço com esse CNPJ. Não pode ganhar dinheiro. Só que a ideia do edital, ao mesmo tempo, eles esperam que você consiga ficar independente um dia.

Edson: Como uma incubadora.

Carol: Mas fica inviável dentro dessa estrutura. Não pode prestar serviço, então, como conseguir independência?

JZ: Mas a venda dos produtos que são criados aqui não tem problema?

Carol e Edson: Não.

Diogo: Não pode usar o dinheiro [da prefeitura] para virar uma empresa comercial.

Edson: É, não pode pagar os integrantes da associação, não pode dividir os lucros no final do ano, tem que manter na associação e investir.

JZ: Então, se vocês não precisam prestar serviço para alguma editora ou empresa e responder a uma linha editorial ou interesses de outros, as escolhas e edição dos conteúdos e criação partem de vocês. É isso?

Edson: Exato. Temos independência nesse sentido.

Carol: Dentro desse programa municipal de incentivo a gente acaba colocando outros projetos, por exemplo, esse livro do Leminsky. Ele foi patrocinado. O do Arrigo Barnabé também foi patrocinado pelo mesmo programa.

Edson: O programa de incentivo de Londrina, ele atua em diversas linhas. Tem o edital das Vilas, que é só pra estrutura, e tem o chamado Edital Independente, que é quebrado em áreas diferentes, literatura, teatro, artes gráficas, que aí você pode propor um projeto.

Pablo: A gente faz projetos em parcerias também. Como fizemos, por exemplo, com o pessoal do Xilomóvel, de Campinas. Eles aprovaram um projeto lá e vieram produzir aqui, ficaram uma semana. Cada coisinha dessa vai agregando. E vamos juntando pra sobreviver.

JZ: Qual foi a primeira publicação Edições Grafatório?

Pablo: Aqueles “Códex” que falamos, foram os primeiros, mas eram edições únicas, cada exemplar. O único que tinha no acervo o Edson vendeu. (risos) Depois, com uns portfólios e fotos disso, a gente foi chamado para a 2ª Feira Plana, lá no MIS. Foi muito louco, porque *bombou*, produzimos pra caramba.

Edson: Vendeu tudo!

Pablo: A gente se empolgou e começamos a viajar pelas feiras com essa ideia do “Códex”, teve a Parada Gráfica [Porto Alegre-RS], aí formamos a Grafatório Edições com uma ideia de plataforma em que cada um produz o seu trabalho e levaríamos *pras* feiras pra vender. Começou com zines, gravuras, alguns projetos assim. Aí, em 2017, o Melhado tinha uma ideia de produzir um livro com textos do Paulo Leminsky, textos que ele produzia na Folha de Londrina, Textos Ninjas, os últimos que ele escreveu em vida. O Melhado tem muito forte essa coisa da pesquisa e ele havia encontrado esses textos pesquisando no acervo da UEL.

JZ: Eram inéditos em livro?

Pablo: Isso, só tinha sido publicado na Folha de Londrina. Aí, quando começamos com a Grafatório Edições, inscrevemos esse projeto no edital da prefeitura, foi aprovado e produzimos o livro todo em tipografia, encadernação manual, do jeito mais complicado que a gente conseguiu (risos).

Edson: Esse livro todo foi, literalmente, feito aqui.

Pablo: Não, uma parte foi na UEL. Nossa impressora ainda não estava...

Edson: Sim, digo, mas ela é toda manual, não tem nada automático.

Pablo: Isso! Todo processo artesanal. Acho que foi o primeiro livro mesmo, que não era zine ou peça isolado.

JZ: Qual foi a tiragem?

Pablo: Foram 300 exemplares. Foi um começo meio grande já.

JZ: E essa ilustração, grande, linha clara, muito bonita, por sinal, é clichê tipográfico?

Edson: É!

Pablo: A gente fez uma caçada por ilustrador. Abrimos uma chamada, e não encontrávamos nada que encaixasse. Aí, o Diogo trabalha com o João Ruas, fez o contato, e ele acabou fazendo. Ficou perfeito.

Edson: Salvou!

Pablo: Na verdade, a gente nunca tinha imaginado trabalhar com ele, né? Éramos mais humildes...

Edson: E o Ruas já era um cara consagrado.

Diogo: E tem o lance da técnica também. Foi uma proposta pra ele. Ele nunca tinha feito isso [em tipografia]. O desenho dele tinha essas linhas já, com caneta...

Pablo: Aí, eu vi no Instagram do Ruas e falei com o Diogo. E comentei, e aí?

Diogo: É, foi de falar pra ele, '*está afim de tentar esse estilo, mas em tipografia?*' E foi.

Pablo: A pira do livro vem muito dessa... mesmo o Leminsky, no fim da vida, bem debilitado, doente, pra morrer, os textos são super potentes, cada um, uma pancada, ele tinha disso de não tirar o pé do acelerador. Então a gente pegou a ligação que ele tinha com cultura oriental e quis fazer um livro que terminasse como um haraquiri. E o Ruas encaixou bem, pois ele já tinha um interesse parecido com o do Leminsky ali, da Arte da Guerra, ele já fazia esses desenhos com a ideia da gravura japonesa, mas com uma pegada super contemporânea. Aí, rolou.

JZ: Ao editar um livro, vocês exploram, ou consideram importante explorar, a questão tátil do objeto livro nessa criação? E qual que é relação disso com o texto?

Pablo: Acho que a ideia dos projetos, na parte gráfica, acho que o tátil já começa na forma de fazer, pois a gente explora esses processos aqui, mas a gente sempre tenta fazer um projeto que tenha uma ligação total com o texto. Todo o projeto tem um casamento de ideias, um conceito que, parte do texto, mas atravessa todo o objeto. Então, o próprio processo tipográfico que a gente mais usa nos livros já tem essa questão tátil. O tipo tem essa característica de imprimir dentro do papel, muito interessante. Diferente do offset, que é legal, mas é outra característica, a de imprimir na superfície. O tipo imprime dentro, tem a batida, o relevo...

A gente trabalha com composição manual, não temos linotipo, então esses tipos aqui já foram usados para a impressão de vários textos. Desde a rifa até a poesia do Leminsky.

Edson: Se desse pra perguntar pro tipo qual história ele tem pra contar!

Pablo: Ele traz essa história no desgaste, nas ranhuras e tal...

JZ: E a criação do projeto gráfico e confecção de um livro como esse do Leminsky, por exemplo, ela é conjunta?

Edson: Esses trabalhos de edições, quem está mais a frente é o Pablo e o Melhado, eles que têm pensado mais na produção gráfica, edição, decidir quem será publicado. A gente acaba ajudando na parte de produção, às vezes, execução.

Carol: A idealização e conceito são os dois.

Pablo: Esse outro livro, por exemplo, o Melhado estava escrevendo um perfil do Paulo Menten para uma revista aqui de Londrina. O Menten tem uma história interessante, foi um gravurista super prestigiado, participou de bienais, circulava no mercado de arte de São Paulo, aí ele deu uma desencanada.

Edson: E veio acabar aqui no sertão de Tibagi (risos)! E foi uma pessoa muito influente pros gravadores e artistas aqui da cidade. Anos 80 e 90.

Pablo: Esse movimento das artes gráficas que a gente sustenta hoje, ele já fez muito nos anos 80.

Edson: Exatamente. Mas, ele era gravador. Ele tinha uma trajetória na gravura. E aí, o Melhado fazendo esse texto, falando do Menten como gravador, acabou descobrindo esse material que ele tinha feito com poesia concreta. Estava guardado, ninguém sabia.

Pablo: O livro todo é, na verdade, apenas uma folha frente e verso que ele bateu na máquina de escrever. Então, era meio que um exercício dele... ele tinha ido na primeira exposição de poesia concreta em São Paulo e tal e aí resolveu experimentar a linguagem. O Melhado trouxe esse papel, e falou, o que a gente faz com isso? Ele já estava super envolvido com a história do Menten, então, nós meio que recriamos...

Edson: Esse trabalho, eu comento com eles, que eu acho até mais rico do que o trabalho do Leminsky. Ele é uma transcrição, uma obra nova, que foi feita a partir daquelas poesias.

JZ: Então, ele não era assim fragmentado...

Pablo: Ele era literalmente uma folha batida na máquina. A configuração dos poemas era essa, mantivemos a configuração original, só que a gente pensou a edição, a sequência dos poemas. A ideia foi de reinterpretação. Tentamos entender o que ele quis dizer com a poesia, e através do material, formato e acabamento, o tipo de papel, a cor, trouxemos isso para a parte visual, tátil, pros sentidos, para a experiência. Além da leitura. Aí, fomos experimentando os materiais e separando cada texto. Tem o papel marmorizado, um papel da Hörlle, e a ideia era fazer essas plaquinhas, a gente definiu uma sequência, mas as pessoas mudam.

JZ: E tem a cinta, um papel embrulhado, e esse livrinho... é o texto que o Melhado estava escrevendo?

Pablo: Isso acabou virando uma característica das edições que a gente faz, sempre tem um texto de contexto. No do Leminsky, é grande exemplo de como resolve o livro no texto de apresentação. No Novos Contos, nós resolvemos de outro jeito. Aqui, nós fizemos uma carta que é da mãe do Zganzerla, contando como ele fez o livro. A ideia se mantém.

JZ: Mas aqui... foram vocês que escreveram a mão, simulando a mãe do Rogério Zganzerla?

Carol: Foi a...

Pablo: Isso não posso contar.

Edson: É um mistério!

Carol: Não falei nada!

Pablo: Brincadeira! Esse foi uma coedição. A gente fez junto com a Miríade Edições, que é da Gabi Bresola, que a editora está em Florianópolis, só que a origem dela é Herval do Oeste, que é uma cidadezinha grudada em Joaçaba, que é a cidade natal do Rogério Sganzerla. E esse livro tem uma história curiosa. Ele é um fac-simile de um livrinho que ele fez quando ele tinha 7 para 8 anos de idade. A mãe dele conta nesta carta que ele fazia umas apresentações de mágica, e ele decidiu editar um livro com os contos dele, que ele escrevia ainda menino. Ele chegou numa tipografia lá de Joaçaba, que é uma cidadezinha minúscula no interior centro oeste de Santa Catarina e pediu pro tipógrafo imprimir. O tipógrafo ligou pro pai dele, que na época era prefeito da cidade, '*seu filho está aqui, posso fazer?*', '*Ah, faz aí depois eu acerto a conta*'. E aí ele editou o livrinho. O livrinho era o ingresso para a apresentação de mágica. As pessoas tinham que comprar o livro pra assistir a apresentação dele, sabe?

Edson: Super empreendedor!

Pablo: A Gabi teve contato com essa história, ficou encantada, porque já é um pouco do que o Zganzerla virou depois. Aí ela fez uma série de entrevistas com a Zenaide, mãe do Rogério. Depois, essas entrevistas foram editadas e viraram essa carta, entendeu? Esse livro é super simples, mas foi um processo muito louco. Todo mundo participou. Nós não tínhamos o original. Houve uma Ocupação no Itaú Cultural, e trouxeram toda a obra do Zganzerla. E trouxeram esse livro para expor e era a única que a Zenaide tinha. O original sumiu! Desapareceu! E a Gabi estava atrás disso, tentando produzir esse livro. Tentou numa tipografia de lá, mas não gostou do resultado. Aí, acabou que em uma das feiras, ela ficou do lado da Grafatório Edições, e trocando ideia com o Melhado, ela propôs essa parceria. Começamos a pesquisar, assistindo os filmes, quando vimos que em um documentário, aparece a dona Zenaide folheando um exemplar do livreto! A gente foi pausando e printando, para identificar as fontes e tudo, acabamento. E fomos atrás dos tipos aqui nas gráficas de Londrina, Cambé, pra ver quem tinha os tipos. Até as soluções erradas do tipógrafo original a gente reproduziu. Aqui ó, aqui dá pra ver. Acaba o espaço, daí ele tira a entrelinha para apertar e caber na folha. Dá pra sacar. O papel a gente fez um processo de solarização para envelhecer...

Edson: Por que o tom do rosa que estava no original que eles localizaram era um pouco diferente do papel que tem hoje. Mas *solarizado*, ficou igual.

Pablo: É, essa coisa do tempo, né... e a gente colocou como se a Zenaide estivesse enviando o livro pra alguém. Aí, vem a carta dela, o livrinho, e uma foto da época do pequeno Rogério Sganzerla. O Maicon, que participou desse projeto, ele recriou uns selinhos, tem uns carimbos com frases do Bandido da Luz Vermelha, e calhou de ser o aniversário de 50 anos do filme.

Edson: Você notou que os caminhos mais longos são sempre os escolhidos? (risos)

JZ: Sim! Falando nisso, quais são, então, todos as técnicas e processos que vocês utilizam aqui?

Pablo: Vamos olhar aqui no laboratório... tipografia, offset na raça, que a gente chama de Litografia Indireta.

Edson: Cunhamos este termo.

Pablo: Por que se a gente fala que é só uma offset, ninguém dá moral. (risos)

JZ: Mas todos os livros de vocês que têm alguma coisa em offset foram impressos nessa impressora?

Edson: Não, a gente também manda coisa pra gráfica tradicional, essa offset aqui faz a parte de cartaz, imagem fotográfica...

Pablo: Às vezes a gente manda na offset na UEL, fizemos um monte de amigos gráficos nessa de circular procurando material, então a gente vai distribuindo...

Edson: Não é assim tão purista. É da característica que o Pablo vem falando, vem desde o início essa identidade da mistura.

Pablo: A gente acaba abrindo mão do objeto perfeito, porque nessa coisa de fazer de tudo, a gente não consegue dominar todos os...

Edson: Não fica bom em nenhum! (risos)

Diogo: E tem também o lance de quando você vai fazer alguma coisa e o cara fala que não dá pra fazer? Aí...

Edson: Aí, é questão de honra! O Pablo tem que levar o vídeo da flexografia, porque ele tentou de todo jeito com o pessoal que trabalha com flexo pra fazer umas impressões pra gente.

Pablo: E deram risada da nossa cara! Não sei porquê!

Edson: Então! Tem que levar lá pra eles a impressão e o vídeo pra eles verem o que você fez aqui. Que é possível!

Diogo: No livro do Arrigo teve isso, '*vamos misturar offset com tipografia*', '*ah, não, não dá pra fazer, é complicado...*' daí, a gente, '*não!*'

Pablo: O livro do Arrigo tem o papel que é o flor post, que é o fininho que se usava para nota fiscais de sete vias. Todos os nossos livros têm! É um papel super fino e ninguém gosta de imprimir. A UEL ia jogar fora um acervo enorme! O Silvio falou, não! Os meninos vão querer! E trouxe pra cá. E aí, a gente fica nessa, já imprimiu nele em tipografia, em multilith, em GTO. Porque, além da gente, encontramos outros malucos que topam, né?

Edson: Já conseguimos criar uma carteira de pessoas doidas.

Pablo: Vale citar o Maurício, que é um gráfico quase aposentado que topa entrar em todas as piras com a gente.

Diogo: E os pagamentos são em moedas antigas!

Pablo: O Maurício coleciona moedas! Começamos uma amizade por que ninguém queria imprimir em papel jornal e ele topou. Por um acaso, a gente encontrou ele. E nesse processo passei muito tempo com ele, e descobri que ele colecionava moedas. Aí eu lembrei que eu tinha uma coleção de quando eu era criança, de moedas de vários países, e tal, e dei pra ele. Agora ele não cobra mais nada! É tudo na moeda! O livro do Arrigo Barnabé, ele trabalhou pra caramba e não cobrou nada, só me pediu pra eu comprar no Mercado Livre dois álbuns pra ele guardar moedas! (risos) (...)

JZ: Voltando aos processos...tipografia, offset manual ou litografia indireta, o que mais?

Edson: Espera, mas o nosso prelo é flexográfico também!

Diogo: É! Desde a semana passada!

Pablo: Temos serigrafia, temos os equipamentos de gravura, que a gente acaba fazendo coisas mais contemporâneas, usando material de indústria, seguindo a linha do João Sánchez, a gente acaba usando também monotipia aqui...

Edson: Tem espaço pra fazer gravura em metal.

Diogo: Fotogravura!

Edson: Temos um laboratório de fotografia analógico. Fazemos carimbos. Temos xerox, trocando o toner. Não temos preconceito com as coisas digitais, não... o que entrar na roda. A gente tem um fax guardado aí que descobrimos que dá pra fazer um negócio muito legal, então provavelmente vamos começar a fazer algo com ele também...

Carol: Impressão sem preconceitos!

Pablo: *Suruba* gráfica!

Diogo: E o livro *Piscina Aquecida*, do Pablo, falou-se de fazer no offset e ficamos aqui tentando, tentando, e não deu certo... e no fim, ele é xerocado, não é?

Pablo: É! Tem essa impressora aqui, que era uma multifuncional que está com problema de não ligar mais no computador. Então, a gente transformou ela somente em xerox. Eu ganhei ela já quebrada. Aí, nesse livro, a gente não conseguiu imprimir no prelo, ele era todo azul. Daí, eu tirei o toner preto, coloquei um ciano, e imprimi... Isso foi na época dos primeiros zines mesmo.

Carol: Era naquela pira de que cada um tinha que desenvolver um trabalho, um projeto individual, para criar volume *pras* feiras.

Pablo: Então foi uma foto, em filme, uma foto pb, que foi que foi xerocada. No prelo, a gente estava tendo muito ganho de ponto nas fotos para imprimir. Não tava dando nitidez legal. Então, imprimi as fotos no xerox mudando o toner e os textos na offset.

Edson: Mas pra papel, para fotografia, é fantástico o prelo!

JZ: Mas aí tem que trabalhar os pontos, né? Pra que não aconteça o que estava acontecendo nesse aqui...

Pablo: Cara, a gente tem muita coisa pra te contar, se você quiser...

JZ: Faça questão! (risos)

Pablo: A gente tinha uma pira de longa data de usar retícula estocástica, sabe? Não sei em Bauru, mas os bureau daqui ninguém usa essa retícula, só a AM convencional. Aí, fiz amizade com... enfim, coincidências do destino. O Maikon, que trabalha com a gente também, ele tem um projeto dentro da UNIFIL, e ele tinha um aluno dele que trabalhava num bureau. Aí, eu conversei com esse aluno e ele conseguiu um crack de uma retícula estocástica, daí que a gente começou a produzir esse tipo de impressão.

Edson: Isso que tá na sua mão foi impresso ali no prelo. Esse grão! Trouxe até o conta-fio pra você ver.

Pablo: Dá um resultado bem orgânico, né? Pouca gente que faz isso. Não virou padrão industrial no Brasil. No Japão, virou padrão de retícula para offset. E usa o crack no *RIP* mesmo.

Diogo: Tem o software específico pra isso.

Edson: O *RIP* do próprio bureau.

Pablo: Isso, o *Rastor Image Processor*, que é o que vai transformar o meio tom da imagem em retícula.

Edson: E já esse outro aqui foi impresso no digital, tá vendo como não tem preconceito? Esse não fazia sentido imprimir no prelo. É um processo cansativo, pesado. Então, quando tem que atribuir qualidades visuais, usa o prelo, quando não... enfim. (...)

JZ: Vocês acham importante todo esse resgate de processos artesanais e misturas de técnicas na contemporaneidade? Como vocês veem isso no cenário, de um modo geral?

Pablo: Cara, o Cleber Teixeira, da Nôa Nôa, respondeu isso melhor do que a gente pode responder, no texto da exposição dele, que está ali na sala da frente do Grafatório, neste momento. Vou citar, “*A Editora Noa Noa, instalada em Florianópolis desde 1977, trabalha com tipos móveis e máquinas tipográficas de alimentação manual. Luta-se em sua oficina pela preservação da mais nobre e bela maneira de multiplicar um texto: a tipografia. Na oficina da Noa Noa o texto é montado letra a letra. Dos bem organizados compartimentos das gavetas de tipos são levados ao componedor num trabalho exaustivo mas gratificante que tenta resgatar e divulgar o melhor da poesia universal e tornar público o novo ainda desconhecido.*

O texto tipográfico procura resgatar uma prática quase desaparecida: a estreita convivência da gravura com a tipografia, prática bastante comum até as últimas décadas do século XX, quando os processos de composição e impressão se tornaram mais acessíveis e criaram uma falsa ideia que a tipografia e a gravura eram processos obsoletos, arquivados. Se a tipografia e a gravura são vistos apenas como processos multiplicadores de originais é natural considerá-los arquivados. Mas sabem todos que se interessam pelas artes gráficas, os leitores, os bibliógrafos e os colecionadores de arte que eles são mais que isso. A arte da tipografia, com tudo o que precede a composição e a impressão (desenho, fundição de tipos, projeto gráfico, etc.) tem vida longa e cabe a cada um que sabe disso resistir e ajudar a promover uma estreita convivência com os designers gráficos de hoje.”

JZ: Em que ano ele esse texto?

Pablo: Não sei exatamente a data, mas se ele faleceu em 2013, e parou de editar em 2006, deve ter sido entre essas datas. O nosso fazer aqui tem muito a ver com essa questão de você ter não um controle, mas um descontrole do processo.

Edson: É tirar dele, o processo, as coisas.

Pablo: É que aconteceu isso, a tipografia acabou como processo industrial, mas sobrou com quem mexe com artes como processo super versátil pra experimentar. Além da característica do acabamento de impressão ser super bonito, a confecção das matrizes, o jeito de fazer, é super manipulável, é possível brincar muito, o grande lance é esse. Além de conservar e manter vivo um processo histórico, que é um ato super bonito por si só, a gente pode usar ele com uma linguagem contemporânea, de várias formas. Tudo o que mantemos aqui tem esse intuito.

JZ: Por mais que esses recursos sejam de outra época, ele não está sendo usado necessariamente como se usava naquela época...

Edson: Sim, se a gente pensar historicamente, se pegar a xilogravura, a gravura em metal, lito... todas eram dedicadas a impressão convencional, e foram substituídas por outras, mais rápidas, mais baratas, e aí a linguagem em si vai sendo explorada de forma diferente por artistas que, por sua vez, têm a liberdade de fazer um trabalho mais lento, com soluções que não eram tão eficientes, mas que davam aos artistas uma expressão, que era mais condizente com o que ele sentia e queria. Eu acho que aí tem uma proposta da tipografia que é assim, de subverter todo o processo...

Carol: Isso! É subversivo!

Edson: A parada é essa.

JZ: A Kátia Canton fala do resgate artesanal, entendido como uma valorização da memória, hoje, como um grito contra a velocidade e superficialidade dos processos e relações contemporâneas. Vocês enxergam isso?

Carol: Acho que é inconsciente, mas é isso.

Pablo: Mas acho que aí é muito pessoal. Eu não tenho problema nenhum, adoro todos os processos, mesmo as máquinas super tecnológicas e digitais. O que acontece é que quanto mais tecnológico, fica mais difícil de você interferir nele, né? Assim, no funcionamento. Tem a questão econômica, que a gente consegue comprar uma máquina tipográfica e produzir nossos livros por conta, mas não consegue comprar uma Offset super foda. Porém, assim a gente pode brincar com liberdade. Só que nós não excluimos os processos tecnológicos. Tem surgido um termo que é 'tipografia pós-industrial', que venceu aquela coisa da utilidade e agora a gente consegue aproveitar outros mecanismos, que a gente usa muito, por exemplo, corte a laser, que é super contemporâneo. A gente corta as letras em laser, na madeira e imprime na tipografia. Ou a gravação em router, impressoras 3D, tudo isso pode ser usado. Acho que a forma como trabalhamos aqui possibilita muita liberdade e não temos esse pudor. Tudo é bem-vindo. Desde que...

JZ: ...desde que imprima! Você usou até a placenta do seu filho para imprimir no livro do Claude McKay! (risos)

Pablo: É! (risos) (...)

Edson: Tem uma coisa que eu sempre digo, desde a época que o Pablo estava escrevendo o TCC dele. Me chama muito a atenção. Tudo isso que a gente falou está integrado num processo, mas tudo isso que a gente falou também dá ao trabalho, no sentido econômico do produto, um novo patamar, o valor agregado, ele também é um produto de design, foi atribuído um valor simbólico, um valor além daquele livro feito só no offset. Esse pode ter valor de conteúdo, claro, mas o valor expressivo, afetivo, pode não ter. (...)

JZ: Os conteúdos que vocês escolheram para editar, tem alguma linha editorial?

Carol: Começou com os Paulos!

Pablo: É era só Paulo, no começo! O Melhado está em Portugal, ele poderia responder melhor. Mas, a Grafatório Edições, além dos livros que são os nossos, pessoais, tem muita ligação com os personagens. Além de serem textos fortes, interessantes, potentes, a escolha tem muito a ver com a pessoa que fez o texto, como foi a vida dela. O Melhado diz que são personagens que ficam no fio da navalha. Que vivem no limite, que exploram a vida de outras formas, então, por exemplo, o Leminsky, o Menten, o McKay, um cara super deslocado no tempo e espaço, o Sganzerla, também, super torto. Ou seja, nossas escolhas editoriais tem muito a ver com a pessoa do autor.

JZ: Como vocês veem a relação transdisciplinar com outras áreas nessa produção de vocês, e na produção independente atual.

Edson: No nosso trabalho, ficou evidente isso, por tudo o que nós falamos, mas acho que tem também outras pessoas fazendo o mesmo. A gente acabou de fazer a Feira Dobra, aqui em Londrina e o Matuto [do 62 Pontos de Belo Horizonte] veio aqui e fez uma performance. Uma performance linda, ele trabalha com umas inscrições sobre o corpo, com tipografia. Ele cria um contexto e vai fazendo como se fosse um processo tipográfico, só que dentro dessa lógica do corpo.

Carol: Tem toda uma ação, né?

Edson: É, é um performance. Ele coloca uma música de uma máquina funcionando e tal... então, tem muita gente que está trabalhando com transdisciplinaridade. Não sei se consegui explicar àquela hora, mas é aquela necessidade que o artista tem de tentar usar linguagens para trazer alguma coisa de dentro dele. E às vezes o recurso que está fora do mercado e está acessível, te dá a liberdade pra fazer essas coisas. Que tipógrafo lá das gráficas antigas iria pensar em usar um tipo sobre um corpo? Naquele contexto, não tem nada a ver. Mas fora daquele contexto, começam a dar essas margens...

Pablo: Acho que quando você trabalha com livro, trabalha com literatura, tem que estar lidando com transversalidade de linguagens até pelos assuntos dos livros. E você acaba chegando em pessoas que o interesse dele não é no que a gente está fazendo como processo, como projeto gráfico mesmo. Com o Leminsky você chega em gente que é apaixonada pelo cara, e se interessa pelo texto dele. Caiu num canal de YouTube famoso, chega um monte de gente nada a ver. E isso é muito louco, porque mistura muito as áreas. A pessoa que tem interesse específico no texto do Leminsky, tem contato com o livro e começa a sacar o que é tipografia, gravura, por outro caminho...

Diogo: Também tem umas coisas afetivas, tipo, na Dobra, falando dela que está mais recente, teve uns amigos nossos que vieram fazer um negócio inflável que não tem nada a ver com artes gráficas, mas a gente conhecia eles, teve a programação de música, que tem a ver com poesia e tal...

Carol: É, muito híbrido, né? Pensando aqui no espaço, lá na frente, na sala, quando a gente faz a inauguração de alguma exposição, a gente abre o bar e chamamos gente pra vir tocar e as coisas vão se misturando.

Diogo: O Galo, que veio tocar, ele é do universo da poesia, entende de publicação também, só que os caras da banda nada a ver, são só músicos e vieram tocar. Eu vim antes com eles e fiquei explicando aqui as coisas. Tinha que ver as caras deles! Ficaram muito interessados! Essas coisas são legais. Queriam saber como fazia, queriam entender...

Edson: É! Publicaram até no Instagram!

Diogo: Se não houvesse a Feira Dobra, realizada por nós, provavelmente eles nunca teriam esse contato, neste momento...

Pablo: Muito louco isso, acho que como uma produção industrial, ficaria distante, né? Mas como essa galera que participa das feiras se apropria do artesanal, há uma aproximação na vida de todo mundo, né? Porque é diferente, você é um escritor, escreve um livro, manda seu livro para editora, que manda seu livro pra gráfica, chega pronto na sua casa e você não teve contato nenhum com a produção daquilo, né? E quando fazemos [dentro dessa] multiplicidade do espaço, acaba misturando tudo, e aí a pessoa que teve contato com o livro por causa do cinema do Sganzerla vai ficar curiosa em saber como foi feito. *'Nossa, tem gente que faz o livro? Não é uma coisa que só aparece?'* Você trabalha com editorial, você sabe, as pessoas não imaginam que teve alguém que pensou aquela página ali.

Diogo: No Arrigo Barnabé, por exemplo, tinha um monte de gente aqui, vieram pelo Arrigo, pela música, pela amizade...

Carol: Por ele ser famoso...

Diogo: E ali na frente a gente coloca as matrizes, tenta ser didático, o processo está sempre presente... Era lançamento e as matrizes estavam na mesa. Eu tava vendendo e as pessoas chegavam e falavam, *'como assim tem que encaixar uma letrinha na outra???'*

Pablo: Você acaba humanizando o objeto porque você se aproxima de pessoas. Do fazer. O artesanal é legal por isso.

Edson: Tem virado uma regra, também, propor uma coisinha que o visitante possa fazer... Esse texto do Cléber, no dia da abertura da exposição, o prelinho estava montado com a matriz, a pessoa podia imprimir o próprio panfleto da exposição e levar. No Leminsky também.

Pablo: Foi interessante o que fizemos na Dobra esse ano, de misturar linguagens, por conta da formação de público. Um cara que foi pelo show, conhece a produção de livros de alguém...

JZ: Até quem vai só pela cerveja.

Edson: No lançamento do Leminsky em São Paulo teve um cara que foi só pra comprar o copinho de saquê, o Masu, [com uma impressão em tipografia]. O cara era colecionador de Masu. Aí ele foi pelo Masu e comprou o livro, também. (risos)

Diogo: Teve um dia na Printa Feira, em São Paulo, que eu estava lá vendendo e um cara chegou e falou que era grafiteiro. Lá tem isso, muita gente frequenta o SESC, nem sabe o que que está acontecendo e vai lá de curioso. Aí, o cara ficou conversando comigo, vendo as coisas e pegou o livro do Leminsky pra folhear. Expliquei o processo do livro pra ele, e ele *'legal...'*, aí ele finalmente leu "Paulo Leminsky", virou e me falou, *'Você é o Paulo?'* (risos) Falei, *'Não, cara...'*, E expliquei e tal. Mas, *tô* falando isso pra mostrar, uma pessoa que não tinha nada a ver com o *rolê* e em algum momento ele teve contato com livro, com o Paulo... enfim, pode ter se interessado.

JZ: Qual o método de vocês para a criação de um livro? As etapas de produção. Pode dar algum de exemplo?

Pablo: Eu brinco que eu sou o tipógrafo mais digital de todos! (risos) Porque na tipografia você tem esse limite físico dos tipos móveis. Começa pela escolha do tipo... você tenta explorar alguma coisa de linguagem, mas aí tem que ver, dá pra compor duas páginas? Dá ou não dá? Ah, então, não vamos usar esse tipo. A escolha fica limitada por isso. Diferente também de quem faz com linotipo, como a Quelônio, é outro recurso, outro método.

Diogo: Mas a Quelônio também está limitado pelas fontes que eles têm lá.

Pablo: Claro, mas é outro limite, né? Só que dá pra compor várias páginas, não faltam tipos... No livro do Leminsky, por exemplo, o Sílvio que compõem as matrizes, quando são matrizes mais longas. A velocidade dele é muito maior. Pela limitação [de quantidade de tipos], a gente conseguia montar no máximo duas matrizes, aí faltava o "s" em uma das matrizes. O Sílvio compunha e colocava o "n" no lugar do "s" nesta matriz. Aí, quando ele terminava de imprimir a correta, eu ia distribuindo os tipos na caixa e ele ia compondo [o que faltava] na [próxima] matriz. Essa coisa do limite.

(...)

O que eu faço normalmente, então, é discutir as ideias, o texto, o Melhado traz a percepção dele, que caminho ele acha interessante. Aí passa a discutir projeto gráfico e pensando em soluções. Mas, é engraçado que muita coisa tem relação com a técnica. Pensamos primeiro o processo e depois escolhemos o tipo de ilustração que se adequa ao processo. Definido isso, começamos a levantar custos. Geralmente penso num projeto meio coringa, já encaminhado para o que vai ser, mas ainda em aberto, porque agora tem que pesquisar material. Fazemos tudo, a compra do papel, negociação com fornecedores, procuramos e vemos se é viável. Tem coisas que a gente desiste. *'Ah, vamos mudar pra um clichê de borracha, por que o de zinco ficou caro'*. E se define também o tamanho. Aí pra parte de

projeto gráfico, bloco de texto de miolo, tem um negócio no InDesign que você tem que mudar, pois o ponto PostScript é diferente do ponto tipográfico que a gente usa. O sistema brasileiro é igual ao francês, que é o ponto Didot. Então, a medida é diferente: 12 pontos num tipo móvel é bem maior que uma fonte 12 pontos no computador. Daí tem uma configuração no InDesign em que você mudar o cálculo de pontos dele. Eu adaptei, e já monto uma ideia mais ou menos como vai ser a página pensando em pontos tipográficos, uma página. A gente compõem pra ver se está batendo. Se estiver, eu faço a diagramação do livro inteiro no InDesign. Tem uma coisa que é recorrente é usar alinhado à esquerda, pois na composição manual é um pouco difícil fazer o justificado, muito trabalhoso, deixa buraco. Então, se tornou uma decisão do estilo tipográfico. Eu já deixo as quebras todas definidas [na minha diagramação do InDesign], e o Silvio segue. E aí vai aquilo lá, monta duas páginas, imprime, desmonta, monta mais outras duas... o método é esse.

Edson: Aí tem o acabamento, que é outra história. Entra todo mundo, '*vai colando, aí!*' Mas na hora que eles estão na impressão tipográfica ali, é bonito de ver, o Pablo fica ali nessa parte, com Silvio, e o computador do lado, pra fazer as comparações necessárias, e o Melhado junto, fazendo as correções das primeiras páginas. Sai a primeira, ele vai lá, acha os errinhos, tipos que estão quebrados.

Pablo: Tem isso na tipografia, né? Você distribui e põe cada letra de volta nos quadradinhos. Só que aqui a gente tem muito tipo usado, pessoas diferentes usam, e até na distribuição, às vezes, você erra alguma coisa ou outra. Então, na composição, o Silvio não fica conferindo letra por letra o que ele *ta* colocando, ele compõe e faz a primeira prova. Essa primeira sai tudo errado! (risos) É o tipo trocado, ou de cabeça pra baixo, aí o Melhado vem com a caneta... O Silvio odeia a caneta do Melhado! '*Se não fosse a caneta do Melhado a gente acabava isso em um dia!*', ele fala! (risos) Então, o Melhado fica nas correções ortográficas e eu nas coisas do InDesign, se melhora uma quebra, margem...

Edson: É um conjunto bonito de ver trabalhar!

Pablo: E desse jeito que a gente faz, o livro ainda não tá pronto no computador, né? Depois é aquela coisa das decisões. A gente vai mudando no caminho, imprime no tecido, não ficou bom, muda a cor, o livro vai se transformando.

JZ: Como vocês veem a questão da autoria do projeto em casos como esses com tantas vozes se misturando na confecção do objeto?

Pablo: Depende do trabalho... a gente geralmente assina mesmo, quem fez o que, e nos agradecimentos entra um monte de gente. Teve, por exemplo, o Luas, que não tem divisão, está creditado como todo mundo.

JZ: Nesse caso, vocês consideram 'autoria coletiva'? Digo isso pois existe essa questão contemporânea do designer como autor, produtor, editor, organizador de elementos, cuja ação conduz a narrativa tanto quanto o escritor do texto. Isso quando não é o próprio designer o escritor do texto.

Edson: Muitas coisas que estão sendo produzidas nesta esfera em que nós estamos não tem mais a instância de um autor, com um artista que assina a obra. Isso de ele ser dono da obra, ele concebeu e tal. Está perdendo um pouco sentido isso. Mas, tem o refluxo disso que é o trabalho de pessoas que vão ficando consagradas e começam a assinar o trabalho, mesmo que elas tenham uma ação compartilhada. A parte de design, acho que tem mesmo uma divisão inicial, sempre o Pablo, e a parte de texto, o Melhado.

Pablo: Mas geralmente a gente é mais anarquista, sabe?

Diogo: Aí também tem a coisa do [não se preocupar], sabe? Eu, pelo menos, não me preocupo com isso. Sim, se tem uma coisa bem clara que a pessoa fez, beleza, põe lá. Tipo a ilustração do Ruas. Mas, por exemplo, o livro do Arrigo eu fiquei colando. Não precisa por no fim, função: colador de cantos.

Edson: Nesse sentido, tem uma autoria na ilustração, aquela é uma ilustração do Ruas, aquele é um texto do Leminsky. Mas o produto final, é um trabalho que é compartilhado. É coletivo. Mesmo o colador fez parte do processo.

Pablo: Porque ele participa das decisões, também. Deu errado assim, uma pessoa na roda dá uma sugestão, então, é meio [junto, mesmo].

Diogo: O mesmo a Dobra. Que é o evento que a gente faz que faz parte do Grafatório Edições é impossível colocar que faz o quê.

Pablo: Esse ano foi o primeiro ano que entrou o nome de todo mundo, mas estava lá, Produção, e o nome de todo mundo. (...)

A gente está muito ligado ao jeito que a gente faz, não sei exatamente o que está acontecendo em larga escala, mas com essas cena de publicações independentes tem muito designer se envolvendo não só com produção, mas com pensar o texto.

JZ: A que você acha que se deve o desenvolvimento dessa cena? Qual o catalisador, ou um dos catalisadores, disso tudo?

Pablo: Uma das coisas tem a ver com a reação ao mercado convencional que foi meio que falindo, o modelo. E muita gente percebeu que poderia fazer seu próprio trabalho, ir na feira e vender. As feiras começaram a virar esse ambiente do encontro, né? Além dessa preocupação da venda, a gente participa das feiras pra se ver e trocar ideia.

Diogo: Temos amigos do Nordeste, do Rio Grande do Sul, e a gente sempre se encontra nas feiras. Virou isso. Foi virando.

Edson: Algumas pessoas começam a ficar mais dentro do seu círculo, né? O Daniel Barbosa, que agora está em São Paulo, já veio três vezes aqui! O Xilomóvel de Campinas, estamos sempre fazendo coisas juntos. É vínculo afetivo mesmo.

Pablo: É, um movimento que surgiu como reação e tinha um intuito de abrir espaço, vai ganhando vida própria e se tornou uma outra coisa. Um outro mercado. Um outro jeito de fazer.

Edson: Acho que facilitou o acesso também. O *boom* de iniciativas já existia, mas o *boom* está muito ligado ao acesso a estes tipos de aparelhos, ferramentas, que ficaram mais perto do bolso das pessoas para poderem começar a usar.

(...)

JZ: A popularização do design, seja como curso, como prática, no dia a dia, é um desses catalisadores da cena atual?

Pablo: Acho que tem, nas feiras, tirando a Tihuana no início, que era muito da galera das artes, arte contemporânea e tal. Mas as feiras como a Plana, o público e os expositores, pelo menos na primeira, na segunda, era muito do design. Ficava tudo no mesmo universo. Mas foi aumentando e agregando outros públicos. Acho que as próprias feiras contribuíram para a popularização... acho que também a coisa é meio cíclica, né, por que a gente está falando de agora, desse movimento, só que aqui em Londrina, nos anos 80, teve um movimento zineiro, revisteiro, autopublicação, ligado ao punk. Não sei se é só do design, acaba que a galera do design tem as ferramentas para produzir material e entrar no circuito. E como essas primeiras feiras aconteceram nesse contexto, acabou chamando muito esse povo, que já estava envolvido. E tem também outras áreas, movimento maker, gente querendo fazer as coisas de novo.

Diogo: Uma diferença bem grande [entre cenas de países diferentes]. Vejo que na europa, principalmente, que ela se auto sustenta. Em várias coisas correlatas, tem a música, têm as artes, a

galera das publicações, do design, e isso se sustenta. As pessoas que eu conheço de lá [e estão nesse circuito], elas não vão ficar ricas, mas existem, pagam as contas. Aqui no Brasil, como ninguém se sustenta com esse negócio, acaba indo muito pela via afetiva. Tem mais a via afetiva, mesmo, relacionada aos encontros.

Pablo: E esse movimento se alimenta. A gente começou sem nenhuma referência aqui em Londrina. A primeira feira que fizemos, com pessoas daqui, foi super pequena. Aí a segunda, fizemos uma chamada aberta. 75% das inscrições eram de fora de Londrina. Veio a galera, o público daqui conheceu esse movimento, esse trabalho e essas pessoas. Então, na edição seguinte, já foi meio à meio. As pessoas se motivaram a produzir.

Diogo: Duas semanas antes da Feira Dobra, que acabou de acontecer, todo mundo que eu conhecia aqui e encontrava estava produzindo algo para a feira!

Edson: Cria movimentação econômica. Alguns prestadores de serviço estavam trabalhando em função da Dobra. Mas tem, sim, uma aproximação que rolou entre o design e as pessoas. Porque o universo artístico, de certa forma, criou um distanciamento entre o criador e o público comum. E o design tem um contato mais direto com as pessoas. E é um momento em que o design deixa de ser o chamado 'desenho industrial'. Como o Pablo falou, ninguém sabia que existia alguém que fazia o livro, era uma máquina, a pessoa recebia e não sabia como foi feito. Uma coisa meio dura. Acho que da década de noventa pra cá, isso se alterou nas Universidades, e apareceu uma produção de design diferente centrada no ser humano, com outros objetivos, que pensava valores estéticos, simbólicos, além daquele que é utilitário. E isso deu pra ele um corpo que aproximou de um público que também consome dentro dessas feiras, e que não é público designer. Tem pessoas que vão pelo fetiche, que vão pela questão literária...

Pablo: Tem a minha mãe... (risos).

Diogo: Tem o custo. Numa galeria de arte você não consegue comprar nada. Mas numa feira você compra várias coisas que têm arte.

Pablo: A feira é uma grande exposição, mesmo. (...) Falei da minha mãe brincando, mas quando ela iria comprar uma gravura do Beto? O arquiteto dela indicou que ela comprasse uns quadros. Ela foi na feira e comprou por que o arquiteto indicou. Comprou um monte de coisas. A cozinha decorada com gravura de artista local!

Diogo: A Dobra virou uma coisa que já está no calendário da cidade. Já expandiu para um público que não tem nada a ver com esse público de design...

JZ: Quantas edições já foram feitas?

Carol: Essa foi a quinta.

JZ: Pegando aquilo que o Diogo falou da galeria de arte. Na feira você compra várias coisas com arte, certo, mas, às vezes, o livro é mais caro que um livro tradicional, não? E aí?

Edson: É que entra o valor do objeto, que a gente estava falando. Na livraria não tem.

Carol: Além da questão do objeto, tem a comunicação. Quando na livraria você vai conversar com a pessoa que produz? Isso afeta muito! Você conta a história do processo. Já ganha aí. Na galeria você nem vê o artista, talvez.

Pablo: Você lê o texto da curadoria. Uma coisa mais fria. (...)

Carol: Falta desse contato, dessa intimidade, dessa proximidade com a pessoa que produz as coisas que você consome. Não é só no mercado de publicação. Isso está acontecendo em vários outros aspectos da sociedade, na roupa, na comida, em tudo que estamos consumindo. É mesmo um movimento de reação. A sociedade oferece cada vez mais essa produção industrial muito grande, mas tem gente indo na contramão disso, por sentir falta de saber quem faz o que ela consome.

Pablo: Orgânicos!

Carol: Slow food!

Edson: Cerveja artesanal! (...) Veja, não é birra, mas quando você fala com um artista de galeria, pode ser que ele tenha um discurso que o sujeito comum não alcance. Está muito distante. Lá na feira, informal, você entende o que o produtor está falando.

JZ: E como está a participação de vocês nas feiras?

Pablo: Em 2019 foi o ano que nós mais produzimos, e por isso participamos bastante. Geralmente era o Melhado que ia mais. Mas como agora ele está em Portugal, vamos dar uma selecionada. Nas maiores.

Diogo: O Pablo foi pra Bahia e o pessoa lá conseguiu pagar a passagem. Pra sair de Londrina e ir pra Salvador, é um custo que não justifica você ir. A não ser que seja afetivo, '*Ah quero ir ver o pessoal!*'.

Pablo: As de São Paulo dá pra ir em quase todas, por isso, é barato. A venda compensa.

Diogo: Eles foram para feira de Florianópolis, deram oficina e ganharam uma graninha. Isso já paga a viagem. Então a frequência tem a ver com isso também.

Pablo: E da disponibilidade, né? Como não é a atividade principal, a gente acaba dependendo um pouco disso. Ah, agora estamos entrando no mercado europeu! (risos)

Edson: Entrou em contato com a gente um alemão, está pensando em fazer um negócio...

Pablo: O Melhado é nosso embaixador, está preparando o terreno. E agora a gente vai atacar esse mercado europeu. Ele já entrou ilegal, infiltrado, em uma feira lá, com os livros nas mãos. (risos)

JZ: E como vocês veem a função social desta atividade?

Carol: Isso é coisa pros historiadores, depois... (risos)

Edson: Eu já consigo enxergar! A primeira Dobra não conta, mas a segunda mais da metade eram de pessoas de fora. Na segunda, terceira, Dobra, já foi 50/50. Essa que a gente fez agora, já tem mais inscritos de dentro da cidade do que de fora. Acho que aí tem um reflexo do trabalho que foi feito na formação desse público. É um aspecto pequeno, mas mostra quanto o **Grafatório** foi importante nesse sentido.

JZ: O projeto municipal do qual vocês fazem parte também pedem uma contrapartida social, não?

Edson: Isso! A formação das pessoas para esse público alvo, e formação de grupos que trabalhem com edições, e estão se autopublicando, eu acho que tem um pouco do dedo do **Grafatório**, sim, nesse aspecto. A gente fez no começo um trabalho muito forte de trazer gente de fora, pra fazer oficina, ou para preparar a parte de produção, instrumentalizar as pessoas, ou conceitualmente, para dar palestra, falar do trabalho, enfim. (...)

Diogo: Mas mesmo sem edital da prefeitura, a gente faz atividades formativas...

JZ: Já é o perfil de vocês...

Edson: Desde o Experimentório.

Pablo: Sempre teve a questão de formação. Tanto pra gente, quanto pra comunidade. E com as publicações também, acaba fazendo chegar textos que estavam isolados...

Diogo: Que só o Melhado ia ler. (risos)

Pablo: O Claude Mckay, um cara super importante pro movimento negro em Nova Iorque, que é desconhecido no Brasil.

JZ: Vocês traduziram?

Pablo: O Melhado e o Gabriel Daher. Ele entrou em domínio público. O Melhado encontrou o texto. É um trabalho social também, o de publicar algo assim...

Edson: Um poeta que no contexto que vivemos hoje é super importante, escreveu num momento em que ele estava lutando contra um tipo de repressão e estamos vivendo isso agora de novo.

Pablo: Quem diria que um cara que escreveu lá de 1919 ia chegar em Londrina em 2019?

JZ: Qual a tiragem do '**Por que eu Odeio**', Claude Mckay?

Pablo: 360 exemplares.

JZ: Vejo que em todas as obras de vocês há independência, experimentalismo e transdisciplinaridade, falamos bastante disso. Tem algo que vocês querem destacar neste sentido, pra gente concluir?

Pablo: Como temos essa pegada de produzir pela paixão, cada projeto é um envolvimento e desenvolvimento...

Edson: Por exemplo, esse aqui é um resultado de oficina... mas é um trabalho lindo, gostoso de fazer...

JZ: É xerox?

Pablo: Foi, e tipografia. Lambezines Tipoxerográficos! (risos) Você desmonta e vira cartaz pra colar como lambe!

JZ: A tipografia foi feita sobre a impressão de xérox!

Pablo: Sim, esse foi muito legal. Mas, aí, então, cada [trabalho nosso] tem uma questão. Têm editoras que se definem, uma linha, que se identifique claramente... aqui a gente está preocupado em viver cada livro. É até numa ideia de não se repetir. O Cléber Teixeira ele fala no documentário "**Só tem um norte**", que ele não tem essa intenção de reinventar a roda. A gente só pira em tentar reinventar a roda! (risos)

Edson: A gente tá tentando fazer a roda rodar de outro jeito! (risos)

IX - Entrevista concedida por Dani Eizirik. [jan. 2020]. Entrevistador: Jorge Otávio Zugliani. São Paulo, 2020.

Nome utilizado nas feiras: **Riacho**

Membros: Dani Eizirik (fundação), Bobby Baq, Tuane Eggers, eu e Chana de Moura.

Como se considera:

- editora
- coletivo
- outro? Plataforma

Formação dos membros:

- Design
- Artes
- Literatura
- outro?

Jorge Zugliani: Por que a escolha de trabalhar com livros? Aproveite e conte um pouco de sua trajetória nesta área.

Dani Eizirik: Não foi uma escolha. Eu, pessoalmente, nunca disse “quero fazer isso”. Eu desenhava e escrevia, sempre fiz muito diário. Fui fazendo *zine* e foi porta de entrada para tintas mais pesadas. O trabalhar com livros nasce também do resultado de muitos “não” que tive que dizer, uma reação ao lugar que a imagem ocupa na nossa cultura.

JZ: Sinto nos trabalhos que pude ver da Riacho, de modo geral, que a imagem não é óbvia. Ela não está em um lugar comum na representação das coisas, o que ao meu ver, potencializa o discurso. Isso me pareceu não apenas nos casos das obras com ilustrações, mas também nas fotografias e no próprio design. Seria este o caso? Não trabalhar com o visual de forma óbvia, como tudo o que é industrial, para gerar alguma outra coisa? Conte mais sobre como é questionar esse lugar da imagem por meio da linguagem livro.

DE: Bah! Que boa tua pergunta... eu nunca tinha olhado por esse prisma. Mas faz todo o sentido, olhando agora. Acho que sim, é uma reação... uma colocação. Não sei exatamente o que é o não óbvio, foi um caminho natural, mas me agrada muito essa leitura. É gostoso quando vai se despidendo aos poucos, as histórias, as narrativas. Se eu for te contar algo agora, uma história, eu vou puxar por uma parte do meio, e sigo. Esse trajeto é muito bacana. O que a gente buscou no “*Mineiros não cavam no escuro*” não era um jogo de texto e ilustração, sabe? Da imagem estar ilustrando. Ele propunha um quebra-cabeça, que a gente também foi encontrando as peças no caminho. Então, a montagem dele, que se manifestou para nós durante o trajeto, é compartilhado por quem lê. É uma opção que se faz. E também tem muito mistério envolvido pra nós no processo de feitura. É um alumiar lento ir conhecendo... a gente conheceu a cara dele ao longo do processo. Foi conhecendo o corpo, as mãos, os pés, como caminhava, como tocava, tendo um personagem como um fantasma.

JZ: Pelo que eu vi deste e dos outros trabalhos, essa forma de trabalhar é como uma identidade de vocês, um discurso. A comunicação não deveria ser fácil mesmo?

DE: Não, as coisas são como são. Não teria eu uma objeção à facilidade, muito pelo contrário. Uma maneira um pouco de ver uma linha que une as publicações independentes, de definir, no geral, acredito que é a *mega* diversidade das coisas. Como diz a Manuela Carneiro da Cunha, sobre os povos originários do nosso continente, eles tinham por princípio a diversidade. Em contraponto, atualmente há o latifúndio que tem por princípio uma única espécie, e estão desenvolvendo só essa espécie, [enquanto] outros contextos estavam desenvolvendo a diversidade em si. E eu quero habitar em um mundo que tenha espaço para essas imagens que você refere como sendo não óbvias, que tem um desvelar curioso, no sentido da participação de quem lê. E que isso possa estar junto de outras formas

de narrar, de outras formas de expressar narrativas poéticas, que possam ser fáceis também. Eu acredito mesmo que existe um ruído, sim, na forma como esse livro foi feito. Não é aquela transmissão limpa, é ruidosa. Que com o tempo vira música.

JZ: Os membros da plataforma compartilham desse mesmo pensamento?

DE: Olha, pra gente... as publicações são, em maior ou menor grau, experimentos. Convidando a pessoa que interage ali a ter uma experiência. Cada um de um jeito. A forma como é o “*Gigante Figura*”, por exemplo. É texto do Fabrício Silveira, desenhos do Denny Chang e eu participo com o projeto gráfico. Ele é, enfim, para nossos olhos de especialistas ou aficionados pelas feiras de publicação e tal, aquilo ali vai piscar, “*bah, uma serigrafia, tem uma camada que é só um vernizinho, deu um efeito bem curioso, uma reação com o papel irregular*”. Talvez uma pessoa que tenha familiaridade com livros, mas não especificamente com os métodos de impressão, vai ver e falar: “*bom, ok, é assim*”. Sabe? Não sei se me comunico. Talvez seja uma novidade, mas que não seja assimilado por um processo tão experimental senão como, simplesmente ser como é.

JZ: Como e quando se deu o encontro com os outros membros da plataforma e como começou?

DE: A gente, os mencionados antes, já se conhecia de longa amizade. Eu, a Chana e a Tuane. Elas fotografavam, a gente se fotografava, enfim... e eu já mexia com algumas publicações antes da gente se conhecer. Eu tinha feito umas publicações com uns poemas de um amigo. Ele estava num momento meio *deprê* na vida e eu fiz a primeira publicação para dar de presente pra ele, pra dar uma levantada no astral, e deu efeito mesmo. Os poemas dele, os desenhos meus, uma capa em serigrafia, costurada a mão. Na intuição, assim. Na época a gente tinha um grupo chamado *Contorno*, que acabou se dissolvendo alguns anos depois, mas com esse livrinho chamado “*Grande Prazer*”. Eu fui a FLIA, que é uma feira de publicações latino americanas que tem em toda a parte do continente hispano hablante, sabe? Acho que no Brasil, se não me engano, só rola em Pelotas, não me lembro de outro lugar. *Feria del Libro Independiente Autónoma y Autogestionada*. Ocorreu em uma ocupação chamada La Solidaria, em Montevideo. E a partir de então, fui fazendo zines e feiras, e quando a gente se conheceu, com o pessoa da **Riacho**, eu botei uma pilha na Chana, pra ela imprimir também umas coisas pra gente levar *pras* feiras. A Tuane, acho que já fazia as coisas dela. O surgimento da **Riacho** incentivou a gente a seguir desenvolvendo nosso trabalho nesse formato, no impresso, de experimentar formas de traduzir o que a gente buscava em um formato que cabe na mão. E que atende ao trânsito que a publicação independente permite, assim, né? Quer dizer, tem coisas que a gente não sabe definir direito; o que que é zine, o que é livro, fotolivro, o que é envelope. Não sei definir as coisas pelos formatos que elas são, mas estavam lá na mesa, comunicando.

A Tuane tem um trabalho que eu gosto muito. Todos os trabalhos dela eu gosto muito. Mas, esse era .. a gente chama de zine, mas, as imagens estão todas soltas, e elas são abertas em um tecido, que vai abrindo... e tem uma narrativa, mesmo que embaralhada, com as imagens de fotografias dela. Bah, enfim. Outros, são nos formatos que tu segura e é um livro assim, estão lá as páginas costuradas, coladas, capa e miolo, né?

JZ: Todos vocês são de Porto Alegre?

DE: Não. Eu, Tuane e Chana morávamos em Porto Alegre. Quando surgiu, na verdade, nós estávamos em trânsito, na Bolívia, viajando. Quando começamos a organizar o site e tal. E a gente morou junto em Porto Alegre por um tempo, mas ninguém nasceu aqui. O Bobby é de São Paulo. Ele surge mais ou menos no início também e abriu caminhos. A gente tinha se conhecido na FestiPoa Literária, e ele ficou com o livro “*Mineiros*”, e depois me escreveu, falando que ele tinha um trabalho que ele queria desenvolver. E era o “*Nébula*”. Era o momento em que a gente estava tomando forma. O que a gente faria? Nossa, foi um encontro muito generoso da vida, assim! Bah, uma baita pessoa! [Vulgo] Bruno Henrique de Pirituba, um querido. Agora, enfim, a Tuane mora aqui, a Chana na Alemanha, Bobby em São Paulo e eu sigo em trânsito. Hoje estou em Porto Alegre.

JZ: Resolvem tudo online?

DE: Já tem sido assim há muito tempo.

JZ: Por que de forma independente?

DE: Foi como deu quando tinha que dar.

JZ: Como assim?

DE: Definir publicação independente, assim... é meio absurdo, né? Parece um livro, mas se tu botar a mão perto, ele pode te morder. (risos)

JZ: Então vocês se consideram independentes?

DE: Independente de considerações, somos.

JZ: Mas, como definem publicação independente, editora independente, autor independente?

DE: “*¡No sé! No trato de comprenderlo, trato de vivirlo*”, como diz Luis Lazo de Teotitlan del Valle, na zine “*Gracias por Guiarme*” (2014).

JZ: Esta é a principal atividade das pessoas envolvidas na **Riacho** ou é algo paralelo?

DE: Acredito que a **Riacho** é uma das expressões daquilo que é principal a todas pessoas envolvidas. Vivemos de arte, somos nascentes. **Riacho** é algumas das nossas confluências.

JZ: Vocês atuam nesta área informalmente ou têm empresa constituída com cnpj?

DE: Atuamos profissionalmente como artistas. Os projetos são variados, pois vamos de obras únicas a tiragens maiores, peças por encomenda.

JZ: Esta é uma questão mais burocrática mesmo. Quando fazem um projeto encomendado e precisam dar nota fiscal, por exemplo, como funciona? Existe uma **Riacho** oficializada juridicamente? Tem grupo que se preocupa em pôr ISBN e ficha catalográfica nas obras, outros não. Como é tudo isso com a **Riacho**?

DE: Sim.. de imprimir nota para projetos, tu diz? Sim, daí é tudo MEI, né?

JZ: Mas, aí, é cada um na sua...

DE: Arram.

JZ: Não é a **Riacho** formalizada e tal...

DE: Não. Não é uma vontade nossa especialmente, assim... mais fácil ser MEI. Mas estamos vendo isso também.

JZ: E vocês têm usado ISBN, ficha catalográfica?

DE: Sim, não todos. Alguns. Os que a gente considera livro, não sei. Nem todos têm. É muito amplo a ideia do que é um livro... é uma eterna invenção.

JZ: Como vocês viabilizam financeiramente as publicações e custeiam a plataforma e as pessoas?

DE: Varia de projeto para projeto, de pessoa para pessoa.

JZ: imagino, então, que existem vários tipos de financiamento das obras, portanto.

DE: O único livro que envolveu edital acho que foi o “*Mineiros*”. Que teve a pesquisa financiada pelo fundo de apoio a cultura do RS. Foi uma pesquisa que envolveu deslocamento. Ela resultou também numa exposição e a partir da pesquisa, foi feita a publicação do livro. Mas os custos de impressão acabaram sendo iguais à forma independente, assim. Foi paga com a grana de venda mesmo. A gente imprimiu x livros e sabia que tinha que vender y livros para cobrir os custos. Atingimos essa meta.

JZ: Ah, o edital foi só pra pesquisa e viagem, não para impressão...

DE: Então, é, não. Os demais livros, estou olhando aqui pra ver se tem alguma exceção... mas, não, foram feitos assim assumindo risco. Nem todos foram o autor que põe, mas eu assumo o risco e vende.

JZ: Teve um que você foi fazer uma residência artística, não teve?

DE: Aí, são as exceções. O “*I’m so lucky you found me*”, e o “*Gracias por Guiarme*”, foram feitos em colaboração de uma ONG, chamada 596 Acres. Uma colaboração muito massa. Que teve apoio para pesquisa e a impressão. E esse de agora, o “*El Tiempo en Las Raíces*”, foi feito em Oaxaca, no México, onde fiz esse projeto de residência Rezipiral. Dão apoio para pesquisa e fazem a impressão dos livros. Fizeram a impressão da primeira e da segunda edição, e aí, enfim, vai se vendendo para cobrir outros custos também...

JZ: Qual foi a tiragem dessas duas impressões?

DE: Baaah! Eu não lembro! Mas posso ver pra ti. Posso perguntar lá pro Alex que tem tudo anotado.

JZ: Quais processos de impressão vocês utilizam e por quê?

DE: Nesse ano que passou, tive o privilégio de imprimir com tipógrafos e impressores que admiro e com quem a colaboração se torna um aprendizado. Através da residência do projeto Rezipiral, voltei a trabalhar com a oficina tipográfica de don Quintas em Oaxaca no México para imprimir a 2a edição de “*El Tiempo en las Raíces*”. Fizemos a capa em tipos móveis e um desenho meu no *cliché* de zinco, impresso sobre *Amate* – um pré-papel de tecnologia ameríndia feito em Puebla de pura fibra vegetal. Pude trabalhar também com sr. Carvalho, da tipográfica Ana e Carvalho no Porto em Portugal. Ali gravamos a capa de “*Nossos olhos abertos como nunca antes*” e desenvolvemos encadernações, misturando costura de máquina *singer* com ponto manual. Com o amigo Fernando Knup segui estampando serigrafia em Porto Alegre/BR em camisetas e colaborações com amigos Mbya Guarani. Com Atalaia, fizemos serigrafia no Porto/PT, para os livros “*Sábado*” e “*Idilios*”. Com cada impressor, revela-se um modo de ser e estar que complementam o ofício. Os miolos em offset e digital, variando de acordo com a tiragem e com menos envolvimento.

Tenho atração por processos cruzados, onde a elaboração da publicação faz confabular mãos e máquinas. O processo que mais gosto é serigrafia, talvez por ter sido a que mais fiz e por isso ter mais controle. Na busca de papéis artesanais, formas manuais de estampagem e gravação, em oficinas de tipografia e outras, é frequente deparar-se com a última oficina da região, com falas como: “*essa rua costumava ser cheia de oficinas, sobrou só a minha*” ou: “*aqui já ninguém faz isso*”. É um mundo em transformação e eterna invenção, é natural que certos ofícios deixam de protagonizar no “mercado”.

Esses ofícios em extinção, suas texturas, seus ruídos e os processos analógicos, esse modo de ser e de fazer vêm ganhando novas leituras na arte contemporânea. A escolha por filmar em 16mm ou duplicar em mimeógrafo, por exemplo, não buscam olhar para o passado. Não é uma busca por “*parecer de outro tempo*”, justamente o contrário. O que é ruído em uma geração vira música na próxima, emprestando a ideia do pioneiro Sun Ra. Os ofícios manuais e o analógico passam a ser elementos da linguagem contemporânea, um postura diante do mundo, emprestando ideia da Tacita Dean. Essa é uma escolha que diz respeito ao nosso tempo, uma afirmação de hoje.

JZ: Vocês exploram ou consideram importante explorar a questão tátil do objeto livro na sua criação? Ou seja, a questão acabamentoo artesanal, manufatureira...

DE: Sim, sempre que possível. O toque expressa. Existe uma dimensão de *fetichê*. O objeto enquanto matéria possibilita certo feitiço quando aberto, quando acessado. Cabe a nós escolher que matérias buscamos transformar para abrigar nossas narrativas, nossas poéticas.

JZ: Mesmo que varie em cada caso, conte como funciona pra vocês esse processo de criar a experiência tátil a partir do conteúdo. Há um método para vocês? Por mais orgânico que ele possa ser. Pode dar exemplos?

DE: Sim, sim, posso dar exemplos. Só sinto que não posso falar pelos demais. Posso falar da parte que me toca. Mas, sim, tem método. Mesmo não se busque depurar ele em palavras, ou tentar definir exatamente, sempre tem. Você me pergunta especificamente sobre a parte de escolha de materiais, ou sobre a parte de criação no sentido mais amplo.

JZ: Os dois, quando você fala da criação no sentido amplo, uma hora o material aparece, né?

DE: Sim. Pode ser... o meu processo é bem de criar dispositivos, como uma espécie de jogos, assim. Para me debruçar sobre um tema, uma situação específica, e aí são feitas conversas e buscas físicas, para se adentrar no tema, na busca de documentar a dada realidade, ou dado acontecimento. Um processo que vai sendo descoberto ao longo, através de conversas e diálogos. O *“El Tiempo en Las Raíces”* que é resultado da residência, eu conversei com as famílias camponesas que plantam o agave, que está sendo super explorada, em Oaxaca, e exportada e processada. A partir dessas situação específica desse projeto, foram sendo criados encontros.

Tem uma rima com o livro da Tuane, *“Nossos olhos abertos como nunca antes”*, que a gente parte de uma viagem, em que estava, eu, ela e a Chana, juntos, ela fotografava aquele universo, como seu registro, sua documentação, desse itinerário. E a partir disso, a Chana escreve e tem um processo que acho que acumula todos que é o momento da edição, de montagem, de justapor as imagens. É feito um grande apanhado, e elas são montadas. E essa montagem é bem definidora, como um clássico processo de documentário de cinema. Muito do roteiro se dá na montagem. Muito do que está expresso se dá ao ver qual imagem vai junto com outra, e cria um terceiro sentido, quando está justaposta. Acho fascinante que essa justaposição se dá no formato livro, impresso, na superfície do papel, de forma muito livre, assim, né? Ela pode ser uma imagem literária, com uma imagem desenhada, com uma fotografia, com um suporte, imagem tátil, por exemplo, que tem uma possibilidade de variantes muito ampla, muito diversa, muito plural.

Esse é também o processo que o Bobby Baq me relata, ele caça nas enciclopédias, o material e (re)compila tudo, um balaio de imagens, depois ele vai configurar, justapor e através da colagens, compõem imagens poéticas, literárias, com esses recortes. Esse processo acontece na montagem. Na disposição do espaço. E esse momento que eu mais estou presente nas publicações, não em todos. Na **Riacho**, minha presença maior é no projeto gráfico. Onde tem isso de *“como dispor também de forma inventiva?”*, existem tantas opções, e respondendo a pergunta dos materiais, como apresentar isso? Como confeccionar isso? Eu costumo ter uma ideia antes da impressão, mas isso sempre muda. É um processo de descoberta, vai testando e vendo as opções ao alcance do local onde se está, e busca-se aquela imagem ideal...

Sendo mais concreto, os livros são impressos em mais de um lugar diferente, depende de onde eu estou, como estou trabalhando, e em cada lugar apresento recursos gráficos diferentes, papéis e tal. Eu tento fazer disso um aprendizado em que se aprende com outras pessoas, de oficinas mais antigas. Eu gosto muito de ir no lugares onde estão os depósitos de papéis, as antigas oficinas, as novas... ver como cada pessoa trabalha e de que forma. É feito uma busca de comunicar através do tato, sim, mas é uma busca que se faz com os recursos que se tem a mão. E também que faz sentido economicamente, que a gente possa atender as demandas de cada publicação e circulação também num viés... que... é, tem algumas opções que são maravilhosas, mas que fariam o livro ficar muito caro. E é isso, a serigrafia, os processos que hoje habitam o universo da fine arte, também são os processos de se

imprimir em painel de carro, comanda de micro-ondas. Existem formas de tornar isso viável para livro e tal.

JZ: O Flávio Vignoli, de Belo Horizonte, disse que compra sempre papéis quando encontra. Tipos diferentes, texturas, enfim. E vai estocando. Quando surge finalmente algum projeto, ele não vai atrás de papel, e brinca com a condicionante de usar só usar o que ele tiver ali. Isso determina a tiragem e até outras escolhas formais do livro...

DE: Genial! Então, pra mim esse é exatamente o processo de matriz, pra mim! Como matriz eu digo, o momento de desenhar, criar, que seria o caso dos miolos e tal. Também sou rato desses papéis de catadores, documentos... não tanto de comprar a resma, mas de coletar muito documento, papel, textura. E na hora de desenhar, criar, fazer as ilustrações, enfim, tem esse processo de “(re) catar”, catar de novo o que já foi catado e justapor.

Nesse processo do “*El tiempo en las raíces*” foi muito massa, poder usar o livro como um dispositivo de conhecer as famílias que produzem papel, né? Lá, uma galera produz! Tem uma enorme variedade de papéis locais! Uma fábrica lindíssima lá, em Vista Hermosa, Oaxaca, e as pessoas que trabalhavam lá antigamente, e são vizinhos ali, fazem seus próprios papéis, experimentando suas próprias fibras.

JZ: Peraí, tem a fábrica que produz industrialmente...

DE: É bem artesanal, na verdade, são papéis de *fine art* mesmo, de altíssima qualidade, fibras naturais... e ao redor, conheci pessoas que faziam nas suas casas, assim, versões mais acessíveis também. Enfim, um lugar muito plural, muito bom para se pesquisar. Mas, enfim, a gente usa as nossas impressões, e aí sinto dizer, mas poucas são as que a gente faz nós mesmos com recursos manuais, da parte da tiragem. As serigrafias, sim. Nas camisetas. [Talvez seja um exagero da minha parte dizer que a gente não bota a mão nas coisas e na parte de impressão, justamente por que o “*grande prazer*”, o “*I'm so lucky you found me*” e o “*Gracias por Guiarme*”, a gente costurou eles todos a mão, né? E eram tiragens consideráveis!] A gente trabalha em colaboração com oficinas de impressão.

Eu vejo como uma oportunidade bem grande pra mim isso, poder estar em contato com pessoas que estão nesse ofício há mil anos, sabe? Pra mim, o processo de impressão é o momento da minha geração, o meu momento de estudo, com uma pessoa mestre. Aprendo muito com as pessoas com quem imprimo. Até o limite em que não vá atrapalhar a pessoa, claro. Mas tento aproveitar a maior parte desse momento, quando me é dado essa possibilidade. Mesmo no offset. As partes de tipografia, serigrafia, enfim, aprendi muito, na forma como é feita, na vibração que se dá ao longo do trabalho, enfim, no ritmo, nas escolhas. Conversando com o Don Quintas, conversando sobre os aspectos formais do livro, foi uma aula. Pô, ele imprimia cartaz de filmes desde os anos 50. Pornografias, jornais de contracultura. Tanto ele, como o Senhor Carvalho... o Quintas, é o com quem imprimimos a capa do “*El Tiempo en Las Raíces*”, mas o Carvalho, com quem imprimimos outros trabalhos, conta que enquanto sindicato, em momentos de governo repressivo, de ter uma galera entrando e quebrando tudo. Receberam agentes dos governos nas gráficas e destruíram as máquinas e as pessoas. Os dois, aliás, um em Portugal, e o outro no México, apanharam de governos repressivos, por estarem difundindo uma informação que não era do gosto do governo daquela época. São histórias que você vai escutando durante e é um momento de encontro de gerações, de alguma forma.

[Tem também o Alexandre, aqui de Porto Alegre, da Gráfica Universo. Um grande impressor. Imprimia serigrafia para rótulos de xampu, sabe, aquelas letras microscópicas. nos anos 80. E atualmente ele tem uma portinha na cidade. Na frente, parece que não tem nada, mas é um terreno super comprido. E é um grande impressor que colaborou com a gente no “*Gigante Figura*”, no “*Meio que tudo é Um*”, em um outro disco que chamava “*Uma História Úmida*”. É um cara que conhece muito da parte gráfica, com quem também aprendo muito. Um grande parceiro.

Isso que eu chamo um pouco dos processos cruzados, né? Fazer a serigrafia da capa com uma galera, fazer o miolo com outra, a encadernação com outra... a gente vai combinando os saberes e ofícios de cada parte.]

JZ: O próprio resgate artesanal, reflete um certo encontro de gerações...

DE: É importante! É importante que os jovens escutem os velhos. Mas é difícil, né? Os velhos são velhos e os jovens são jovens. Energias diferentes. Mas tem sido uma escola foda isso...

JZ: E o interesse por esse encontro pode ser, essa valorização da memória, talvez, possa ser uma certa reação a velocidade e falta de profundidade das relações contemporâneas, não?

DE: Sim! É disso que eu falava antes, da “*reação ao lugar da imagem na sociedade hoje*”. Também na ideia do instantâneo, da imagem instantânea, dessa velocidade com que ela é feita, absorvida, repassada. Não busco negar, mas gosto de habitar um mundo onde tem outras formas de lidar com essas práticas visuais. e é muito bom, assim, pra mim é muito forte. A gente está numa cultura que opera no outdoor e também num livro de bolso esquecido num banco de ônibus. Outro tempo, outra relação, outra situação,, não sei se me comunico.

JZ: Existem obras nas quais, além da “voz” do escritor, ouvimos também o discurso do designer, o discurso do ilustrador, por meios de suas próprias linguagens visuais, até chegar no discurso do leitor ao ligar pontos e construir sua interpretação. Como você vê no seu trabalho essas construções do discurso, essa autoria coletiva ou camadas de vozes?

DE: Meus projetos pessoais nascem do diálogo e da colaboração, uma pesquisa em escuta e autoria antiautoritária. Como plataforma, mantemos a busca por esse discurso compartilhado em consignações e trabalhos por encomenda. Tudo narra.

Em “*Mineiros Cavam no Escuro*”, por exemplo, existe um jogo de vela e desvela na voz narrativa. Nosso personagem ficcional foi fantasma, orientou o trajeto documental que vivi com João Kowacs e roubou nosso lugar na capa. Em “*I’m so lucky you found me*” e “*Gracias por Guiarme*” segui o percurso do ‘documentário gráfico’ com Paula Segal, partindo de entrevistas, usando o desenho no lugar que a câmera ocupa no filme documental. Em “*El Tiempo en las Raíces*” seguimos o documentário gráfico, pensando o livro como dispositivo de escuta e convidando colaboradores para escrever junto.

JZ: Costumam participar de, ou produzir, feiras e eventos relacionados a publicações independentes? Com qual frequência?

DE: Participei de muita feira de 2013 pra cá, e a **Riacho** nasce em 2016. Nunca organizei feira. A frequência varia, em 2019 a frequência foi menor mas o nível das feiras esteve altíssimo, com eventos excelentes.

JZ: Esse período de 2013 para cá, tem sido justamente o período citado como o grande estopim de feiras, e conseqüentemente, de autores, coletivos, editoras, enfim, iniciativas editoriais independentes por todo o Brasil. Na opinião de vocês, a que se deve o surgimento de todo esse movimento? O que está motivando todas essas pessoas a produzirem deste modo e se reunirem?

DE: Essa é uma ótima pergunta! Eu estou nesse momento, trabalhando em um documentário de vídeo, filmado, sobre os 30 anos da feira de produtores, agricultores ecologista. Uma feira orgânica de Porto Alegre, que talvez venha a ser uma das maiores feiras orgânicas do continente. É uma feira em que os produtores vão à cidade e eles têm contato direto com quem consome aquele alimento, quem se alimenta da energia deles. É um ponto de encontro e fortalecimento daquela cultura, nesse caso que estou comentando da agricultura ecológica. Em um dos vieses que a gente acabou descobrindo falando com os agricultores ecologistas e com outras pessoas envolvidas no surgimento desta feira, é que a importância da afirmativa econômica para continuidade desse movimento ecologista. Quer dizer, tem uma resposta do público que consome aquele alimento, e que viabiliza que famílias sigam plantando de forma ecológica e se fortalecendo nesse ambiente de feira. Anos atrás, isso é relato dos próprios agricultores, o agricultor era vistos como pessoas que não pertenciam àquele meio urbano e que a partir dessas feiras de produtores, eles passam a ser vistos como gente, como pessoa, digna de um olhar e uma troca de ideias. E isso tudo que estou falando da feira de produtores ecologistas de Porto

Alegre, como paralelo, como tem me chamado a atenção, como feirante também, de uma outras esferas que aparentemente não tem relação, vínculo, com agricultura ecológica, mas em muitos pormenores, tem sim. Eu acredito que o *boom* se dá pelo aspecto de fortalecimento da cultura, por um lado. Saímos fortalecidos como artistas desses encontros, tanto economicamente, pois estamos vendendo os trabalhos, como na troca, seja de publicações ou afetos, troca criativa, e troca com o público... o evento, em si, é muito enérgico, fortalecedor, e por outro, tem uma consciência *“nosotrica”*, uma consciência de *“nosotros”*. De sermos nós. Sermos parte de um todo. Compartimos em grupo, comunidade, ou outro nome que pode ser dado, a essa rede de publicadores que acabou sendo tecida no Brasil, mas isso é de um impacto muito produtivo, muito transformador. Pra mim, assim, o desenho a narrativa experimental, as coisas que eu venho buscando, as formas contemporâneas dessas imagens, eu encontro nesse universo da publicação independente. Virou um espaço de exposição e experimentação forte. E claro, de grande troca com o público. Eu acho que isso é uma das chaves, estamos experienciando uma feira de produtores, feira onde quem faz é que está ali vendendo, não é alguém de fora que não tem nada a ver, não é um artista mitológico inacessível, somos pessoas. Com n questões e que podem trocar de forma muito diversa. Eu acho um barato!

JZ: Sensacional essa analogia! Que coincidência você estar fazendo a edição desse vídeo...

DE: Tô nesse processo no roteiro, vai ter algumas animações, e conversas! É trocar ideia e ir lá, o que é muito próximo do que é feito nos livros. Tipo esse feito no México. São dispositivos da mesma natureza.

É impronunciável o que virou essa rede de artistas, o trânsito, tanto recebendo, quando nas possibilidades de ir. E a rede se alimenta...pra mim é difícil colher palavras. Amizades assim, Brasil afora, Latinoamérica, Argentina, Bolívia, Peru, Uruguai, são pessoas que se criou vínculo, amizade mesmo. Partindo de uma preposição estética, uma provocação estética. Na minha leitura, o que essas feiras têm em comum é a diversidade, é a pluralidade, é cada pessoa se expressando livremente, por ser independente, livre de amarras. E em relação a memória gráfica, afetiva, no *“Mineiros...”* tá bem expresso isso, através do papel, de trazer materialidades de tempos diferentes, pela colorização das coisas...

JZ: Como vocês vem a função social da sua atividade como autores, editores, publicadores?

DE: É preciso partir do ponto de que a fabricação de papel é absolutamente desastrosa na enorme maioria dos casos. Salvo raras exceções, é um processo extremamente poluente tanto na elaboração quanto no descarte, e culturalmente violento – estamos falando do impacto de culturas baseadas no uso do papel sobre demais modos de ser, onde se introduz papéis que vão do boleto ao documento, do dinheiro impresso a bíblia e outras contabilidades. A pressão é opressiva para as inúmeras culturas que tem sua economia, seus contratos, narrativas e artes fora do alcance dos papéis e se veem obrigadas a aceitar seu uso sob pena de perda de direitos fundamentais e extermínio.

Nesse momento, te escrevo desde Porto Alegre – não por acaso, uma capital brasileira que até hoje sofre consequências do ecocídio cometido pela empresa norueguesa Borregaard Celulose desde a década de 1970. Um pesadelo ambiental que poluiu as águas do Guaíba e suas inúmeras praias, balneários, ilhas, pesca, diversidade, tudo. Esse caso desencadeou uma luta ecológica com grande reação e apoio popular, gerando medidas de redução de danos, ainda que questionáveis. Fico pensando nas centenas de fábricas mais afastadas dos centros urbanos, que despejam diariamente seu caldo de morte nos biomas do continente.

Nesse caldeirão, ergue-se um *boom* de feiras de impresso mundo a fora, e no Brasil a onda bate forte. Toda uma cena reivindica o suporte papel como meio de expressão, uma rede de artistas publicadores é tecida, imprimindo a voz de uma geração mega-diversa, a nossa geração. A cena do impresso independente propõe uma forma atenta e crítica de lidar com o papel no mundo, questionado seu uso, seu apreço, seu cuidado, questionando suas práticas coloniais e antigos protagonismos editoriais.

JZ: São responsáveis ou atuam por algum projeto ou proposta de cunho social?

DE: Acredito que as posturas *poético-políticas* e *ético-estéticas* da **Riacho** estão bem expressas nas suas publicações. A **Riacho** dá vazão a arte gráfica, impressos e animações onde “*como se faz*” é tão ou mais relevante quanto “*o que se faz*”. Nossas práticas sociais, algumas dessas expressas nas publicações, desenvolvem-se porém na esfera da ação pessoal. Não buscamos atribuir essas ações a **Riacho** como plataforma, mas sim de projeto a projeto, pessoa a pessoa.

Sou grato à diversidade poética e social da nossa rede de colaborações. Sou grato também à oportunidade de viver um circuito de feira de produtores, de cadeias curtas e de contato direto com o público. Sou grato à cena da publicação independente latino-americana por cruzar fronteiras, erguer pontes e intercâmbios, pela expansão das práticas, do olhar crítico, das poéticas táteis, narrativas e visuais. A cena abre vasto acesso a pluralidade de vozes dissidentes. Sou pessoalmente grato às leituras e trocas com publicações indígenas, pretas, *culr*, anarcas, bruxas, antifas, feministas, rituais, decoloniais, comunitárias, anti-manicomiais e anti-carcerárias, catadoras, auto-publicadas, criadas em software livre, psicoativas, pornoterroristas, ecológicas, abstratas, islãs, judias, pagãs, transdisciplinares, transmedia, lgbtqi+, futuristas, distópicas, inclassificáveis, purpurinadas e holográficas que a rede independente difunde na feira gráfica mais perto de você.

JZ: Cite as principais obras de sua produção que considera como as mais importantes, ou emblemáticas, no quesito independência, experimentalismo e transdisciplinaridade.

DE: “*Mineiros Cavam no Escuro*”, “*El Tiempo en las Raíces*,” “*Gracias por Guiarme*”, “*Meio que tudo é um*” (projetos onde estive envolvido na autoria), “*Nébula*” de Bobby Baq, “*Dos imensos dias em que fomos tão grandiosamente pequenos*” de Tuane Eggers, “*Agenda Lunar*” de Alb Gomez, e nosso próximo trabalho, que será principal, mas ainda não posso revelar o nome.

JZ: Só uma curiosidade, quando eu estava em Lisboa, em 2017, fui visitar uma feira de publicações independentes, e o “*Mineiros...*” estava lá, numa mesa, um cara vendendo por você.

DE: Que legal! Sabe que quando eu estava no Porto, agora em 2019, conheci um cara e tal. Mas meses depois, ele veio e disse: “*Deni! Não sabia que tu era o autor desse livro aqui! Eu peguei isso em uma banca, em Lisboa. Eu adoro esse livro...*” e tal. Fico feliz que tenha circulado por lá também! Isso que é o barato do livro, né, cara? Esse trânsito! É um suporte muito peculiar, tem muita personalidade no seu trânsito, na forma como circula, na forma como ele é comprado, emprestado, esquecido, roubado, xerocado, pirateado e depois reeditado de outra forma... muito sinuoso isso, né?

IX - Entrevista concedida por Fabrício Lopez. [jan. 2020]. Entrevistador: Jorge Otávio Zugliani. São Paulo, 2020.

Nome utilizado nas feiras: **Xiloceasa**

Nome do(s) fundador (es) e dos membros / participantes:

Fabrício Lopez (Diretor do ateliescola acaia). Graduação Artes Visuais

Flavio Castellan (Professor ateliescola acaia). Graduação Artes Visuais

Taís Melo (Administradora Xiloceasa). Graduação Artes Visuais

Luiz Henrique (coordenador Xiloceasa). Graduando em Artes Visuais

Denis Araújo da Silva. Graduação Design Gráfico.

Santidio Pereira. Graduando em Artes Visuais

Estudantes:

Beatriz Lira, Igor Romualdo, Ramon de Sá, Gabriel Balbino, João Amorim, João Lucas, Jovana Basílio, Danilo Juliano, Matheus Costa, Fernando Melo

Como se considera:

editora

coletivo

outro?

Formação dos membros:

- Design
- Artes
- Literatura
- outro?

Jorge Zugliani: Fabrício, por que a escolha em trabalhar com livros?

Fabrício Lopez: A intenção inicial foi propor uma situação gráfica artesanal utilizando a xilogravura e a tipografia para que os diversos alunos frequentadores do **Ateliê Acaia** pudessem produzir texto e imagem em pequenas tiragens (cartazes e livretos) e servisse como divulgação dos próprios trabalhos nas favelas e Cingapura onde viviam, auxiliando também na promoção de campanhas utilitárias de saúde, limpeza e na dissolução de outras situações de conflito vivenciadas no cotidiano pelos integrantes do grupo.

JZ: Vocês consideram a produção de vocês independente?

FL: Sim, apesar de estarmos vinculados a uma instituição de ensino e cultura.

JZ: Deste modo, como você definiria publicação independente / editora independente / autor independente?

FL: Todo aquele que por meios próprios ou em parceira, realiza suas produções sem estar subjugado aos ditames do mercado editorial.

JZ: Esta é a principal atividade das pessoas envolvidas ou é algo paralelo?

FL: Diria que é uma atividade paralela de relevância, já que se traduz em ganho financeiro constante para boa parte dos participantes.

JZ: Dos nomes mencionados como membros, qual a idade dos participantes? E quais são alunos que vieram da comunidade e se tornaram atuantes e quais são professores/organizadores do Ateliê?

FL: Desde a formação inicial, tivemos dois professores orientadores. Eu, Fabrício Lopez e o Fábio Castellan, o Capi. Nós orientamos o grupo e ajudamos na formação dos jovens ao longo desses 15 anos. De 2004 até hoje, praticamente. Há algum tempo já, eu estou exercendo a função de diretor no Ateliê Escola. Então, o grupo já tomou outro formato. Atualmente, a idade dos participantes varia entre 13 e 28 anos, e todos vieram do Cingapura Madeirite ou da Favela do Nove ou Favela da Linha, esse complexo que fica junto ao CEAGESP em São Paulo. E, temos... o Santídio, o Luiz Henrique, a Taís Melo, o Denis Araújo, todos foram para universidades e se formaram em artes ou design, e atuam como profissionais hoje em dia. Na outra ponta sempre tem alguém jovem entrando e renovando o grupo.

JZ: Vocês atuam nesta área informalmente ou tem empresa constituída com CNPJ?

FL: Não temos um CNPJ próprio, porém dentro do **Instituto Acaia** somos um grupo de geração de renda, tendo alguns subsídios ao mesmo tempo que temos, também, uma vida financeira que paga as ações do grupo.

JZ: Como vocês viabilizam financeiramente as publicações, custeiam o coletivo, pagam as pessoas?

FL: Tivemos por um longo período subsídios do **Acaia** para as produções que aconteciam em contextos pedagógicos e posteriormente, alcançavam situações de venda e exposição pública. Atualmente, o grupo tem um próprio caixa e recebe apoio para infraestrutura (ateliê, água, luz,

equipamentos). Tivemos produções artesanais que foram compradas por editoras comerciais e com isso, conseguimos criar um fundo que financia novas produções.

JZ: Vocês saberiam dizer qual é a linha editorial das obras do **Xiloeasa**? Que tipo de conteúdo vocês buscam publicar?

FL: O conteúdo está sempre atrelado a alguma ação pedagógica, uma ação de formação nos ateliês. Então, há alguns anos, funcionamos da seguinte forma: convidamos um autor que oferece uma aula aberta, fala sobre seu processo de criação, a importância da escrita e da leitura e como ele se relaciona com isso, enfim, com poesia, com romance, qual é o trabalho e percurso desse escritor.

Possivelmente, esse escritor doa um texto para o grupo, para a tipografia do atelier e esse texto é trabalhado coletivamente, para se pensar o livro como um todo. Das ilustrações ao texto, encadernação. Todas as etapas da produção e da publicação são decididas coletivamente. Isso continua por um longo tempo. Tivemos a felicidade de termos autores renomados, com carreira forte construída. E também tem muito espaço para a publicação de textos autorais, seguindo as necessidades de cada um dos membros. Uma coisa mais orgânica. Os jovens vinham com as proposições e nós abraçávamos, enfim, encampávamos a produção.

Um livro, o **“Pyxai”**, surgiu de uma parceria com o movimento *Tenonderã Ayvu*. Nós promovemos um encontro entre os jovens Guarani e os jovens do **Xiloeasa**, no atelier de xilogravura. Produzimos imagens juntos por um tempo, e posteriormente, nós captamos em áudio e transcrevemos uma história contada em Guarani pelo xeramoí José Fernandes. Então, é um livro bilíngue, ou seja, uma publicação que surgiu de mais um projeto. E o último livro **“Tuim!”** é uma publicação extensa de textos produzidos na biblioteca do **Atelier Escola**.

JZ: Vocês exploram a questão tátil do objeto livro na sua criação? É importante pra mensagem do livro, essa questão do acabamento artesanal, manufatureira?

FL: Sim, porém não é uma condicionante. Dependendo do projeto, optamos por terceirizar acabamentos, costuras ou impressões eventualmente.

JZ: Quais processos de impressão vocês utilizam? Por quê?

FL: Atualmente, utilizamos tipografia, xilogravura, stencil, serigrafia. São todos procedimentos artesanais que foram incorporados na infraestrutura do ateliê-escola **Acaia** onde atualmente o grupo realiza suas produções.

JZ: Na sua opinião, o que significa esse resgate de técnicas artesanais na contemporaneidade?

FL: No meu ponto de vista, vivemos uma crise de fisicalidade, entre outras crises, e os meios artesanais impõe a materialidade como algo que resgate essencialmente o que é humano e não mecânico. Para as crianças da escola, entender que ela pode fisicamente montar um texto na tipografia e que esse texto tem as mesmas medidas e lógica do Word, é algo muito relevante se tratarmos de percepção dos processos.

JZ: Existem obras nas quais, além da “voz” do escritor, ouvimos também o discurso do designer, o discurso do ilustrador, por meios de suas próprias linguagens visuais, até chegar no discurso do leitor ao ligar pontos e construir sua interpretação. Como você vê no trabalho editorial do **Xiloeasa** essas construções do discurso, essa autoria coletiva ou camadas de vozes?

FL: Neste contexto, essas vozes são integradas no coro coletivo do grupo. As imagens que ilustram, muitas vezes, são construídas a várias mãos com desenho de um, gravação de outro e impressão de um terceiro. As decisões do design também nascem de processos colaborativos.

JZ: Mas como funciona pra vocês esse processo de transformar um conteúdo textual, ou uma ideia, em materialidade? Existe um método próprio?

FL: Eles tangenciam uma ação pedagógica, são promovidas a partir de situações elaboradas pelos orientadores, junto com os jovens, e a partir daí, todas as instâncias são decididas em grupo. Dependendo do teor do trabalho. [Por um lado,] a gente exercita também o reforço da autoria, na criação e invenção específica, para a constituição de uma linguagem de um jovem. [Por outro lado,] também numa ideia de uma autoria coletiva, na dissolução desse autor, em que quem desenha, quem cava e quem imprime são participantes distintos. Então, todo mundo bota a mão no trabalho de todo mundo, buscando sempre atingir uma qualidade diferente de trabalho. Mas, é isso, os livros sempre surgem de uma motivação pedagógica, de uma ampliação de repertório, da exposição de uma obra específica de um autor, dentro de um contexto de aprendizagem.

JZ: Costumam participar de, ou produzir, feiras e eventos relacionados a publicações independentes? Com qual frequência?

FL: Sim, participamos de todas as feiras de publicações importantes em São Paulo e em outras cidades também. Atualmente, seguimos o calendário anual da cidade .

JZ: Como vocês sentem a receptividade do público nas feiras? Eles estão mais interessados em técnicas artesanais?

FL: Acho que sim, sem dúvida. Parece que existe uma carência hoje em dia por fisicalidade. O que as redes sociais e o mundo digital online nos oferece é bem diferente daquilo que a gente fisicamente precisa no dia a dia, que é sentir, o que é tátil, a percepção da cor, do material, então, essas coisas todas são oferecidas pelas técnicas artesanais. Mesmo com a preponderância dos meios digitais de comunicação, acho que existe um reforço contrário, inversamente proporcional, também com relação às técnicas artesanais. Uma produção em que você identifica sensivelmente a ação humana, o que é manual, o que é o gesto. Uma prova disso é o calendário constante constituído de feiras gráficas na cidade de São Paulo.

JZ: Como vocês vêm a função social da sua atividade como autores, editores, publicadores? São responsáveis ou atuam por algum projeto ou proposta de cunho social?

FL: Essencialmente, a produção do grupo **Xiloceasa** é uma produção política, talvez o único coletivo negro de xilogravura de São Paulo.

JZ: E como tem sido o resultado desta ação do coletivo? Como está reverberando na sociedade, na comunidade e na vida dos jovens que cresceram com o grupo?

SL: Sim, então, tem vários participantes, na verdade, que conseguiram se desvencilhar desse contexto extremamente violento, que é ali das favelas, do achaque do tráfico e tudo mais, para ter uma vida plena. No sentido, assim... conseguiram sair dali. Uma das integrantes iniciais, Adriane Oliveira, arqueóloga, foi a primeira arqueóloga negra formada na Faculdade do Rio Grande, hoje em dia mora no Uruguai, em Montevideo. O próprio Santídio, também, é um artista que já tem aí um renome, está cursando faculdade na FAAP, conquistou um lugar como artista no circuito de artes. O Luiz Lira também está cursando Unicamp, Artes Plásticas. Então, na verdade, é também um movimento muito próximo de promoção do engajamento dessa turma ao longo dos anos. Tanto eu, como o Capi, tínhamos uma política de integração com eles em tudo aquilo que a gente fazia com nossa carreira de artista plástico. No **Espaço Coringa**, um atelier coletivo que nós tínhamos antes, os jovens estavam sempre juntos em todas as situações possíveis, de troca, de formação, sendo assistente, ou participando de intercâmbios. Era um esforço contínuo de colocar todos os integrantes expostos ao meio das artes plásticas e tudo aquilo que a gente já vinha vivendo.

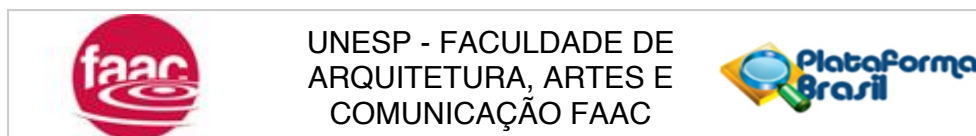
JZ: Quais são as obras do **Xiloceasa** que você considere como as mais importantes, ou emblemáticas, no quesito independência, experimentalismo e transdisciplinaridade?

FL: Livro “**Animais**” com texto de Arnaldo Antunes, “**Pyxai**” livro bilíngue guarani/português com texto original do xeramoí José Fernandes da aldeia Tekoa Pyau, “**Proesias**” com texto de Alice Ruiz, “**Fronteiras**” com textos das mães moradoras das favelas do 9 e da Linha sobre a chegada das famílias em São Paulo.

JZ: Além das feiras, algum desses livros estão disponíveis para venda online?

FL: Sim, os livros têm alguns exemplares do “**Pyxai**” à venda e outros, a Tais cuida do acervo, também é uma integrante, ex-aluna, trabalha conosco do ateliê escola. É só falar com ela pra adquirir.

ANEXO



Continuação do Parecer: 3.778.350

algumas publicações independentes produzidas na atualidade relacionadas ao tema "design contemporâneo".

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

O TCLE deixa claro os riscos possíveis, além do que pode ser feito para reduzir a ocorrência dos riscos (ex: "garantia e direito de se recusar a participar em qualquer momento, ou deixar de responder a qualquer pergunta, ou ainda se recusar a mostrar determinado material ou ferramenta, sem que isto acarrete qualquer penalidade.") tampouco represálias de qualquer natureza

Recomendações:

Nada a declarar

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Ao analisar toda a documentação, sou de parecer favorável ao desenvolvimento da pesquisa de campo referente ao projeto "OBJETO EDITORIAL CONTEMPORÂNEO: TRANSDISCIPLINARIDADE, CULTURA E CONSUMO NAS PUBLICAÇÕES INDEPENDENTES".

Considerações Finais a critério do CEP:

O Comitê de Ética em Pesquisa da FAAC acata o parecer do Relator.

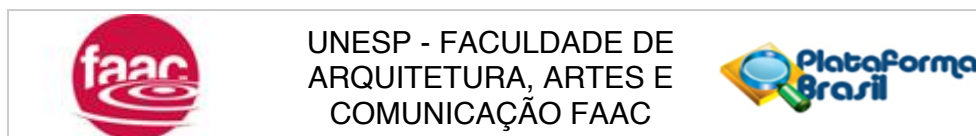
Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1480117.pdf	05/12/2019 16:56:59		Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projeto_de_Pesquisa_JorgeZugliani.docx	05/12/2019 16:55:12	JORGE OTAVIO ZUGLIANI	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_Revisado_ObjetoEditoriais_JorgeZugliani.docx	05/12/2019 16:54:34	JORGE OTAVIO ZUGLIANI	Aceito
Declaração do Patrocinador	Declaracao_CAPES_JorgeZugliani.pdf	02/12/2019 18:04:05	JORGE OTAVIO ZUGLIANI	Aceito
Folha de Rosto	Folha_de_Rosto_JorgeZugliani.pdf	02/12/2019 18:02:33	JORGE OTAVIO ZUGLIANI	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Endereço: Avenida Engenheiro Luiz Edmundo Carrijo Coube nº 14-01
Bairro: VARGEM LIMPA **CEP:** 17.033-360
UF: SP **Município:** BAURU
Telefone: (14)3103-6055 **E-mail:** sta.faac@unesp.br



Continuação do Parecer: 3.778.350

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

BAURU, 17 de Dezembro de 2019

Assinado por:
Luis Carlos Paschoarelli
(Coordenador(a))

Endereço: Avenida Engenheiro Luiz Edmundo Carrizo Coube nº 14-01
Bairro: VARGEM LIMPA **CEP:** 17.033-360
UF: SP **Município:** BAURU
Telefone: (14)3103-6055 **E-mail:** sta.faac@unesp.br