



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Tecnologia e Ciências
Escola Superior de Desenho Industrial

Thais Leticia Pinto Vieira

Imprinta, uma gráfica para designers

Rio de Janeiro
2008

Thais Leticia Pinto Vieira

Imprinta, uma gráfica para designers



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Cunha Lima
Co-Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Edna Lúcia Cunha Lima

Rio de Janeiro
2008

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / CTC/G

V658 Vieira, Thais Leticia Pinto..
Imprinta : uma gráfica para designers / Thais Leticia Pinto
Vieira. – Rio de Janeiro, 2008.
249 f.

Orientador : Prof. Dr. Guilherme Cunha Lima.
Co-orientadora: Profª. Drª. Edna Lúcia Cunha Lima.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Escola Superior de Desenho Industrial.
Bibliografia.

1. Indústria gráfica – História – Teses. 2. Artes gráficas - Teses.
3. Impressão - Teses. 4. Gráfica Imprinta - Teses I. Lima, Guilherme
Cunha. II. Lima, Edna Cunha. III. Universidade do Estado do Rio
de Janeiro. Escola Superior de Desenho Industrial. IV. Título.

CDU 655.1

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese / dissertação.

Assinatura

Data

Thais Leticia Pinto Vieira

Imprinta, uma gráfica para designers

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Aprovada em 10 de Setembro de 2008

Banca examinadora:

Prof. Dr. Guilherme Cunha Lima (Orientador)
ESDI – UERJ

Prof. Dr. Washington Dias Lessa
ESDI – UERJ

Prof^a. Dr^a. Vera Lúcia Moreira dos Santos Nojima
PUC/RJ

Rio de Janeiro
2008

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a Arnaud Torres que conduziu com sabedoria e determinação a Imprinta, que foi um exemplo profissional e humano de como uma empresa deve ser.

AGRADECIMENTOS

Quando me graduei em 1989, a vida acadêmica já me encantava. Muitos fatos ocorreram desde então e só há alguns poucos anos pude retomar o sonho de me preparar para ser professora, fazendo este mestrado. O relacionamento com pessoas, através da troca de conhecimentos, me inspira e parece dar sentido à vida. Nessa trajetória recente obtive a graça de encontrar pessoas muito generosas em meu caminho, contribuindo para a transposição dos desafios, pertinentes ao ritual de passagem, que levam à obtenção do grau de mestre. Espero que não apenas o conteúdo a mim disponibilizado, mas a generosidade com que o fizeram, se reflitam, nas salas de aula, em meu desempenho como professora.

Em minhas buscas espirituais, aprendi a importância da gratidão e, por acreditar nisso, considero estas páginas de agradecimento as mais importantes de todo o meu trabalho. Afinal, sem essas pessoas, nada teria conseguido.

Começo por agradecer a meus pais Ewerton e Annunciata, que além de me dar a vida, me ensinaram a gostar do trabalho gráfico, por terem exercido essa atividade por muitos anos. Especialmente agradeço à minha mãe, que foi grande incentivadora e participante do desenvolvimento do meu trabalho.

Aos meus queridos orientadores Edna e Guilherme Cunha Lima que, apesar de todas as dificuldades, sempre me apoiaram, apontando caminhos com sabedoria e carinho incansáveis.

Agradeço a Arnaud Torres que me recebeu inúmeras vezes em sua casa, seu escritório, por telefone, ou por e-mail com a maior boa vontade, correspondendo às minhas expectativas e sempre contribuindo com novos elementos.

A Jomar que me acompanhou em grande parte do caminho ajudando no que era possível e torcendo para o meu sucesso.

Aos entrevistados que me cederam um bocado de seus tempos, suas lembranças e seus acervos pessoais, com paciência e boa vontade: Arísio Rabin, Carlos di Giorgio, Carlos Queiroz Duarte (Caloga), Elayne Fonseca, Ferdinando Bastos de Souza, Friederich Wolfgang, Ivan do Espírito Santo, Gilberto Strunck, Heloiso dos Santos, Joaquim Redig, Jorge Barreto da Silva, José Antônio Moreira, José Milton Ferrari, Nair de Paula Soares, Paulo Geiger, Rafael Rodrigues, Regina Cabral de Mello, Sérgio Rossi, Silvia Steinberg, Valéria London, Vera Bernardes, Victor Burton e Washington Lessa e, em especial, à Silvia Steinberg a quem mais incomodei com minhas idas e vindas por apreciar seus comentários e cuidadoso acervo.

Aos bibliotecários que me receberam com presteza e atenção, muito além de suas atribuições, principalmente os da ESDI, do Senai Artes Gráficas do Rio de Janeiro, da Escola SENAI Theobaldo de Nigris de Tecnologia Gráfica (SP), da Associação Brasileira de Tecnologia Gráfica (ABTG), do Centro Cultural Banco do Brasil e da Academia Brasileira de Letras.

Aos amigos Marcus Reis, Gisela Pinheiro, Fátima Moreno, Nena Braga, Bianca Martins e Silvina Crenzel que me apoiaram, ouviram e ajudaram sempre que puderam.

Ao meu irmão Ewerton que mesmo distante me apoiou com carinho. A minha filha Isabel e a todos aqueles amigos que compreenderam quando eu não pude estar junto, por conta dos fazeres da minha dissertação.

Às instituições que me apoiaram como o SIGRAF-RJ, abrindo às portas de acesso a livros e documentos importantes e também a FAPERJ que facilitou minha caminhada através de uma bolsa de estudos.

Mais que tudo, agradeço a Deus que criou caminhos onde eles não existiam.

RESUMO

VIEIRA, Thaís Letícia Pinto. *Imprinta: uma gráfica para designers*. 2008.249 f. Dissertação (Mestrado em Design) - Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

A presente dissertação tem como objeto de estudo a Gráfica Imprinta, criada a partir de um projeto cuidadosamente elaborado por seus mentores Aloísio Magalhães e Arnaud Torres, com o objetivo de atender, principalmente, aos designers gráficos do Rio de Janeiro. Enfocando o período de 1969 a 1989, que compreende a trajetória da Empresa desde sua concepção até a mudança de administração, o trabalho se insere na história da evolução da Indústria Gráfica no Rio de Janeiro. Aborda o período que se inicia com a formação dos alunos da Escola Superior de Desenho Industrial, ESDI – UERJ, em 1963, até a década de 1980, com a consolidação da tecnologia offset, como principal forma de impressão em nosso país. Partiu-se da premissa de que a conjuntura tecnológica pode influenciar no processo de desenvolvimento de um impresso e, também, de que os designers podem interceder no processo evolutivo de uma gráfica. Numa primeira fase foi feita uma pesquisa exploratória na qual entramos em contato com ex-alunos formados pela ESDI, durante a primeira década de seu funcionamento, que apontaram a Gráfica Imprinta como referência de serviços diferenciados. Passando esta, a ser o foco da pesquisa, abordamos seu idealizador, Arnaud Torres, bem como, mais sete designers e dois antigos funcionários. Os profissionais que participaram da pesquisa, nos forneceram dados por meio de entrevistas não estruturadas, que ocorreram entre junho e agosto de 2007, foram gravadas e posteriormente transcritas e analisadas. Elaboramos um acervo iconográfico que se refere, tanto à história da Imprinta como também, documenta parte da produção de alguns designers e a indústria gráfica da época. Consideramos que a história da Gráfica Imprinta demonstra que, naquele momento de transição da tecnologia, a disponibilidade nela encontrada pelos designers para sua experimentação no campo da produção e a troca de conhecimento que ali se verificou, produziram crescimento em termos técnicos e teóricos para todos os envolvidos, bem como, incremento na qualidade dos impressos ali executados e otimização de projetos gráficos futuros.

Palavras-chave: Design. Imprinta. Indústria Gráfica. História do Design. Produção gráfica.

ABSTRACT

This dissertation has a printshop named Imprinta as the study's object. Imprinta was created from a carefully elaborated project, whose authors are Aloisio Magalhaes and Arnaud Torres, and that had the goal of offering services, mainly, to Rio de Janeiro's graphical designers. Focusing on the period from 1969 to 1989 which encompasses the story of the company since its inception to the moment a new administration took over, this work describes part of the history of the printing industry in Rio de Janeiro. It addresses the period that starts in 1963 with the formation of new students of the Superior School of Industrial Design (Escola Superior de Desenho Industrial, ESDI) that belongs to the State University of Rio de Janeiro (Universidade Estadual do Rio de Janeiro, UERJ) and ends in the 1980's with the consolidation of Offset as the main printing technology in Brazil. We started by assuming that the technological environment can influence the process of development of printed matter and also that designers can impact a print shop's evolutionary process. In the first phase of this work, an investigative research where we contacted former ESDI students that graduated during ESDI's first decade of existence, pointed us to Imprinta as a reference for differentiated printing services. With Imprinta as the focus of our research, we contacted Arnaud Torres, its mentor, seven additional designers and also two former employees of the company. From June to August of 2007, the research participants, by means of nonstructured interviews, provided information that were recorder and then transcribed and analyzed. We were able to build a collection of iconographic items that relates to both the history of Imprinta and also documents part of the production of some designers and the printing industry at the time. We believe that Imprinta's story shows that, at that moment of technology transition, the availability Imprinta provided to designers for their experimentation in the field of production and exchange of knowledge, has generated technical and theoretical growth for all involved, an increase the quality of the printing services run at Imprinta and the optimization of future printing projects.

Keywords: History of Design. Designers. Printed Matter. Offset. Printing Industry. Imprinta.

Lista de ilustrações

Capítulo 2

2.1 – Trecho da enciclopédia Delta mostrando a diferença de densidade na composição das letras.	17
--	----

Capítulo 3

3.1 – Capa do catálogo da Bienal Internacional de Desenho Industrial em 1968 - composta e impressa na oficina da ESDI. Design: Silvia Steinberg.	20
3.2 – Páginas do catálogo da Bienal Internacional de Desenho Industrial em 1968 - composta e impressa na oficina da ESDI. Design: Silvia Steinberg.	20
3.3 – Fluxograma de produção de impressão tipográfica.	21
3.4 – Fluxograma de produção de impressão offset.	22
3.5 – Catálogo do IDI, impresso na Imprinta em 1976. Design: Goebel Weyne.....	29

Capítulo 4

4.1 – Logotipo da Imprinta criado por Aloisio Magalhães e desenvolvido na PVDI.	34
4.2 – Aloisio Magalhães na PVDI (foto do livro <i>A herança do olhar</i>).	35
4.3 – Prensa adquirida por Aloisio Magalhães localizada na recepção da PVDI atualmente.	35
4.4 – Carta resposta de Aloisio Magalhães para Arnaud Torres aceitando-o para o curso no MAM em 1962. Página 1.	38
4.5 – Carta resposta de Aloisio Magalhães para Arnaud Torres aceitando-o para o curso no MAM em 1962. Página 2.	39
4.6 – Carta de Arnaud Torres para Francisco Torres apresentando a nova identidade visual da sua gráfica Santa Luzia, tendo sido desenvolvida como exercício do curso do MAM.	41
4.7 – Logotipo antigo da gráfica Santa Luzia.....	42
4.8 – Nova identidade visual da sua gráfica Santa Luzia, tendo sido desenvolvida como exercício do curso do MAM..	42
4.9 – Arnaud Torres no dia da posse da nova diretoria que o seguiu com sua indicação no Sigraf em 26 de julho de 1989.	45
4.10 – Cartão de visitas de Arnaud Torres no Sigraf.	45
4.11 – Cartão de visitas de Arnaud Torres da Imprinta.	45
4.13 – Tipos em madeira, prelo manual tipográfico (impressão), prensa de encadernação (manual ou artesanal) e pedra para impressão litográfica.	48
4.14 – Objetos de arte adquiridos como permuta para pagamento de serviços gráficos produzidos na Imprinta: Quadro feito com papel kraft, de Ana Maria de Mendonça; Escultura em pedra de Pietrina Checacci; Escultura em madeira de Moriconi e pintura em óleo de Maria Luiza Leão.	49

4.15 – Medalha comemorativa dos 70 anos do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, concedida a Arnaud Torres pela qualidade dos serviços prestados pela Imprinta.	50
4.16 – Placa de agradecimento do SIGRAF-RJ por serviços prestados de agosto de 1988.....	50
4.17 – Arnaud Torres e Thais Vieira em fotos tiradas durante a primeira entrevista em 9/7/2007.	50
4.18 – Anúncio de chapa de impressão pré-sensibilizada na revista Remag de número 74 em maio de 1971.....	56
4.19 – Anúncio da fotocomposição modelo Diatype na revista REMAG de número 70 em janeiro de 1971.....	56
4.20 – Fluxograma de produção da Imprinta.	57

Capítulo 5

5.1 – Identidade visual e papeleria desenvolvidos na Imprinta para a empresa Agedor . Design: Washington Lessa, 1971.....	71
5.2 – Capa e páginas do Catálogo Imprinta , 1976.....	74
5.3 – Capa da revista Malasartes (número 1). Arte: Maria del Carmen Zilio, Waltércio Caldas, Luiz Paulo Baravelli e Anita Slade. Editor responsável: Mario Aratanha, 1975.	75
5.4 – Capas das revistas Malasartes (números 2 e 3). Arte: Maria del Carmen Zilio, Waltércio Caldas, Luiz Paulo Baravelli e Anita Slade. Editor responsável: Mario Aratanha, 1976.	76
5.5 – Páginas da revista Malasartes (número 2). Arte: Maria del Carmen Zilio, Waltércio Caldas, Luiz Paulo Baravelli e Anita Slade. Editor responsável: Mario Aratanha, 1976.	76
5.6 – Capa da Revista Anima (número 1). Design: Caco Appel. Editora Macunaíma, 1976.	77
5.7 – Capa da revista Anima (número 2). Design: Caco Appel. Editora Macunaíma, 1977.	78
5.8 – Páginas da revista Anima (número 2). Design: Caco Appel. Editora Macunaíma, 1977.	79
5.9 – Capa e páginas do catálogo da Exposição. Embalagem Design e Consumo . Design: Goebel Weyne. Organização: IDI, no MAM- RJ, 1976.	80
5.10 – Capa e miolo da Revista Filme e Cultura (número 30). Arte e orientação gráfica: Celso Mesquita. Editada pela: Embrafilme, 1978.	82
5.11 – Capa e miolo da Revista Filme e Cultura (número 31). Arte e orientação gráfica: Celso Mesquita. Editada pela: Embrafilme, 1978.	83
5.12 – Capa e miolo do livro Os cavalos de Octávio Ignácio . Design: João de Souza Leite. Editora: Sociedade Amigos do Museu da Imagem do Inconsciente, 1978.	84
5.13 – Capa e miolo do livro Aspectos da tapeçaria brasileira . Design: não identificado. Editora: FUNARTE, 1978.....	85
5.14 – Capa e páginas do livro Abstração na arte dos índios brasileiros . Design: Marta Novo. Editora: Spala, 1979.	86
5.15 – Capa do livro Festas brasileiras pelos pintores populares . Design: Oswaldo Nakazato. Editora: Imprinta, 1980.	87
5.16 – Páginas do livro Festas brasileiras pelos pintores populares . Design: Oswaldo Nakazato. Editora: Imprinta, 1980.	88
5.17 – Capa do livro Aspectos da arte religiosa no Brasil . Design: Jorge Cassol. Editora: Spala, 1981.	89
5.18 – Páginas do livro Aspectos da arte religiosa no Brasil . Design: Jorge Cassol. Editora: Spala, 1981.	90

5.19 – Capa e páginas do livro A Guerra dos Mundos . Design: Ana Luiza Escorel, Evelyn Ferman e Heloisa Viegas. Editora: não identificada, 1981.	91
5.20 – Capa e páginas do livro Pintura e poesias brasileiras . Design: não identificado. Editora: Spala, 1981.	92
5.21 – Capa e páginas do livro Acervo II – Bozano Simonsen . Design: Miti Enokibara. Editora: Spala, 1982.	93
5.22 – Capa e páginas do livro Fotojornalismo . Design: Elayne Fonseca Fernandes. Editora: JB, 1982.	94
5.23 – Capa e páginas do catálogo da exposição de Tereza Miranda na Galeria Bonino. Design: Washington Lessa, 1982.	95
5.24 – Cartões de natal feitos com coletura de impressão na Imprinta para seus clientes, 1982.	96
5.25 – Capa e páginas do livro Acervo III – Bozano Simonsen . Design: Miti Enokibara. Editora: Spala, 1983.	97
5.26 – Capa do livro Areias na Garrafa . Design: Cafí, Eliane Stephan e Elianne Jobim. Produção: Credimus, 1983	98
5.27 – Páginas do livro Areias na Garrafa . Design: Cafí, Eliane Stephan e Elianne Jobim. Produção: Credimus, 1983.	99
5.28 – Capa do livro Antônio Manuel (parte da coleção Arte brasileira Contemporânea). Design: Sula Danowski. Produção: FUNARTE, 1984.	100
5.29 – Páginas do livro Antônio Manuel (parte da coleção Arte brasileira Contemporânea). Design: Sula Danowski. Produção: FUNARTE, 1984.	101
5.30 – Capa do livro História dos Bairros . Design: Regina Moreira Martins. Editora: Index, 1984.	102
5.31 – Páginas do livro História dos Bairros . Design: Regina Moreira Martins. Editora: Index, 1984.....	103
5.32 – Capa e páginas do livro Fazendas Paulistas do Ciclo de Café . Design: Cândida Maria Arruda Botelho. Editora: Nova Fronteira, 1984.	104
5.33 – Capa e páginas do livro Dias e caminhos - Seus mapas e partituras . Design: Mauricio Cirne e Joyce de Oliveira. Editora: não identificada, 1984.	105
5.34 – Capa do livro Pantanal um paraíso perdido . Design: Regina Moreira Martins. Editora: Index Produções Culturais, 1984.	106
5.26 – Capa e páginas do livro Dias e caminhos - Seus mapas e partituras . Design: Mauricio Cirne e Joyce de Oliveira. Editora: não identificada, 1984.	107
5.27 – Capa do livro Pantanal um paraíso perdido . Design: Regina Moreira Martins. Editora: Index Produções Culturais, 1984.	107
5.35 – Páginas do livro Pantanal um paraíso perdido . Design: Regina Moreira Martins. Editora: Index Produções Culturais, 1984.	107
5.36 – Augusto Rodrigues – Eu vi . Design: Luiz Sérgio Leal Bittencourt e Nara Abud Tauille. Editado por: Augusto Rodrigues, 1985.	108
5.37 – Capa e páginas do livro Búzios Cabo Frio Arraial do Cabo . Design: Beatriz Borges. Editora: Beatriz Borges, 1985.	109
5.38 – Capa do livro Iberê Camargo . Design: Amílcar de Castro. Editora: Museu de Arte do Rio Grande do Sul e FUNARTE, 1985.	110
5.39 – Capa do livro Iberê Camargo . Design: Amílcar de Castro. Editora: Museu de Arte do Rio Grande do Sul e FUNARTE, 1985.	111
5.40 – Reproduções de desenhos Nijinski: Imagens . Desenhos: Amador Perez, 1985.	112

5.41 – Capa e páginas do livro Ouro Preto . Design: Sandra Pinta. Editora: Spala, 1985.	113
5.42 – Capa do livro Congonhas – bíblia de cedro e de pedra . Design: Eugênio Hirsch. Editora: Publisher, 1986	114
5.43 – Guarda e páginas do livro Congonhas – bíblia de cedro e de pedra . Design: Eugênio Hirsch. Editora: Publisher, 1986.	115
5.44 – Capa e páginas do livro Flora e Fauna Brasileira século XVIII . Design: Regina de Paula e Julio Moretzsohn. Editora: Spala, 1986.	116
5.45 – Capa e páginas do livro A Marinha por Marc Ferrez . Design: Micaela Bass e Regina Moreira Martins. Editora: Index, 1986.	117
5.46 – Capa e páginas do livro A Tipografia na Arquitetura do Rio de Janeiro . Design: Felipe Taborda. Editora: Index, 1986.	118
5.47 – Agendas para brinde de clientes da Imprinta . Design: Oswaldo Nakasato (1983) e Leonardo Visconti (1985, 1986 e 1988)1983, 1985, 1986 e 1988.	119
5.48 – Capa da Agenda para brinde de clientes da Imprinta . Design: Leonardo Visconti, 1984.	120
5.49 – Páginas da Agenda para brinde de clientes da Imprinta . Design: Leonardo Visconti, 1984.	121
5.50 – Capa e páginas do livro Alcântara – Cantos do silêncio . Design: José Alberto Nemer. Editora: Publisher, 1987.	124
5.51 – Reproduções de Aquarelas – William Smith 1832 -1834 . UNIPAR - União de Indústrias Petroquímicas Ltda., 1987.	125
5.53 – Guarda e páginas do livro Tom Jobim . Design: Ruth Freihof. Editora: Record, 1987.	127
5.54 – Capa e páginas do livro Maranhão 1908 . Design: Marcia Sússekind. Editora: Spala, 1987.	128
5.55 – Capa e páginas do livro Manoel Costa . Design: Luiz Sérgio Bittencourt e Nara Abud Tauile. Editora: Imprinta, 1987.	129
5.56 – Capa do livro Ouro Preto e Mariana . Design: Eugenio Hirsch. Editora: AC & M – Assessoria de Comunicação e Marketing, 1987.	130
5.57 – Páginas do livro Ouro Preto e Mariana . Design: Eugenio Hirsch. Editora: AC & M – Assessoria de Comunicação e Marketing, 1987.	131
5.58 – Capa e páginas do catálogo 25 anos sem Portinari . Design: Ricardo Ohtake. Editora: Ralph Camargo Consultoria e Arte, 1987.	132
5.59 – Páginas do livro Arcos da Carioca 1755/1988 – INPLANRIO . Design: Ana Tereza Barrocas e Denise Alvarez. Editoração: Paulo Bastos César, 1988.	133
5.60 – Capa e páginas do livro 90 anos de Cinema - uma aventura brasileira . Design: Ricardo Leite. Edição: Metavídeos, 1988.	134
5.61 – Capa do livro Dicionário Crítico da pintura no Brasil . Design: Pedro Lessa. Editora: Art Livre, 1988. Design: Pedro Lessa. Editora: Art Livre, 1988.	136
5.63 – Capa do livro Ecosistemas . Design: Regina Moreira Martins e José Paulo Monteiro Soares. Editora: Index, 1988.	137
5.64 – Páginas do livro Ecosistemas . Design: Regina Moreira Martins e José Paulo Monteiro Soares. Editora: Index, 1988.	138
5.65 – Capa do livro A Ópera 139 . Design: Maria Francisca Alves de Souza. Editora: Salamandra, 1988.....	139

5.66 – Páginas do livro A Ópera . Design: Maria Francisca Alves de Souza. Editora: Salamandra, 1988.....	140
5.67 – Capa e páginas do livro Satyro . Design: Mario Margutti e Satyro Marques. Editora: Imprinta, 1988.	141
5.68 – Capa do livro Aves do Brasil . Design: Luiz Sérgio Bittencourt e Nara Abud Tauile. Editora: Salamandra, 1989.	142
5.69 – Páginas do livro Aves do Brasil . Design: Luiz Sérgio Bittencourt e Nara Abud Tauile. Editora: Salamandra, 1989.	143
5.70 – Capa e páginas do livro Fernando Casás . Design: Prodesign Propaganda e Design Ltda. Editora: Imprinta, 1989.	144
5.71 – Capa do livro Glauco Rodrigues . Design: Rosa Amanda Strausz. Editora: Salamandra Consultoria Editorial S.A, 1989.	145
5.72 – Páginas do livro Glauco Rodrigues . Design: Rosa Amanda Strausz. Editora: Salamandra Consultoria Editorial S.A, 1989.	146
5.73 – Capa e páginas do livro Rubens Gerchman . Design: Printz Editorial. Editora: Salamandra, 1989.	147
5.74 – Capa e páginas do livro A Praça Mauá na memória do Rio de Janeiro . Design: Frederico Jayme Nasser. Editora: Ex Libris, 1989.	148

Capítulo 6

6.1 – Rafael Rodrigues e Thais Vieira durante a entrevista.	155
6.2 – Capa e páginas do catálogo Fitangulares Ascânio . Design: PVDI (Rafael Rodrigues). Cliente: Museu de Arte Moderna, 1984.	159
6.3 – Capa e páginas do livro Madeleine Colaço . Design: PVDI (Rafael Rodrigues e Beatriz Araújo Campos). Editora: Index, 1988.	160
6.4 – Nair de Paula Soares e Thais Vieira durante a entrevista.	161
6.5 – Capa e páginas do livro Ilha de Marajó . Design: PVDI (Nair de Paula e Gustavo Guimarães. Editora: Agir, 1989.	164
6.6 – Capa e páginas do livro Zanini . Design: PVDI – Nair de Paula Soares. Editora: Livraria Agir Editora.	165
6.7 – Regina Cabral de Mello e Thais Vieira durante a entrevista.	166
6.8 – Capa de Programa do ballet para o espetáculo Copélia . Design: Regina Cabral de Mello. Cliente: Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1988.	168
6.9 – Páginas do programa do ballet para o espetáculo Copélia . Design: Regina Cabral de Mello. Cliente: Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1988.	169
6.10 – Capas de programas de Ballet . Design: Regina Cabral de Mello. Cliente: Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1982 / 1983 e 1984.	170
6.11 - Silvia Steinberg e Thais Vieira durante a entrevista.	171
6.12 – Capa do livro Design Rural . Design: Silvia Steinberg. Editora: ESDI/Núcleo e Editorial da UERJ, 1979. .	176
6.13 – Páginas do livro Design Rural . Design: Silvia Steinberg. Editora: ESDI/Núcleo e Editorial da UERJ, 1979.	177

6.12 – Páginas do livro Design Rural . Design: Sílvia Steinberg. Editora: ESDI/Núcleo e Editorial da UERJ, 1979.	178
6.14 – Capa da Revista Filme e Cultura . Design: Sílvia Steinberg e Noni Geiger. Editoração: EMBRAFILME, 1981. .	178
6.15 – Páginas da Revista Filme e Cultura . Design: Sílvia Steinberg e Noni Geiger. Editoração: EMBRAFILME, 1981. .	179
6.16 – Capa da Revista Cadernos de DI (número 1). Design: Sílvia Steinberg. Editoração: Faculdade de Desenho Industrial Silva e Souza, 1982.	180
6.17 – Capa da Revista Cadernos de DI (número 1). Design: Sílvia Steinberg. Editoração: Faculdade de Desenho Industrial Silva e Souza, 1982.	181
6.18 – Capas das Revistas Cadernos de DI (números 2 e 3). Design: Sílvia Steinberg. Editoração: Faculdade de Desenho Industrial Silva e Souza, 1983.	181
6.19 – Embalagem e catálogo de fotos Região dos Desejos . Design: Sílvia Steinberg. Cliente: Hugo Deinizat, 1983. ...	182
6.20 – Catálogo de fotos Região dos Desejos Design: Sílvia Steinberg. Cliente: Hugo Deinizat, 1983.	183
6.21 – Cartaz / Calendário para o ballet O Quebra Nozes . Design: Sílvia Steinberg. Cliente: Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1986.	184
6.22 – Catálogos para ballet (2º Festival Internacional de Dança e O Quebra Nozes). Design: Sílvia Steinberg. Cliente: Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1986 e 1989.	184
6.23 – Catálogo para exposição de Anna Bella Geiger . Design: Sílvia Steinberg. Cliente: Galeria Saramenha, 1985. .	185
6.24 – Catálogo para o curso Desejo . Design: Sílvia Steinberg. Cliente: FUNARTE, 1989.	185
6.25 – Folder promocional para anunciar a chegada da máquina Aurélia para impressão em 2 cores. Design: Sílvia Steinberg. Cliente: Imprinta , 1986.	186
6.26 – Folder promocional para a série Grandes Concertos . Design: Sílvia Steinberg. Cliente: Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1987.	187
6.27 – Capa e páginas do catálogo para o curso Linguagem nas Artes Gráficas . Design: Sílvia Steinberg. Cliente: FUNARTE, 1988.	188
6.28 – Boletim da Cinemateca do MAM. Design: Sílvia Steinberg. Cliente: Museu de Arte Moderna, 1988.	189
6.29 – Capa e páginas dos boletins número 2 e 3 da Escola Superior de Desenho Industrial . Design: Sílvia Steinberg. Cliente: ESDI, 1989.	190
6.30 – Vera Bernardes e Thais Vieira durante a entrevista.	191
6.31 – Capa e páginas do livro A Renovação da Geografia . Design: Vera Bernardes. Cliente: Associação dos Geógrafos Brasileiros, 1973.	195
6.32 – Boletim Relatório Reservado . Design: Vera Bernardes. Cliente: Margem Editoria e Programação Gráfica Ltda, 1976.	196
6.33 – Material de divulgação de lançamento do novo Boletim Relatório Reservado . Design: Vera Bernardes. Cliente: Margem Editoria e Programação Gráfica Ltda, 1976.	197
6.34 – Projeto de Graduação na ESDI. Design: Vera Bernardes, 1973.	198
6.35 – Régua de Picas - Brinde da Imprinta para seus clientes. Do acervo pessoal de Vera Bernardes.	198
6.36 – Coletura de impressão da gráfica Imprinta do acervo pessoal de Vera Bernardes.	199

6.37 – Washington Lessa e Thais Vieira durante a entrevista.	200
6.38 – Capa e páginas da tese Dermatite Atópica - Significado clínico . Design: Washington Lessa e Vera Bernardes. Editora: Graphus, 1979.	204
6.39 – Catálogo para exposição de Tereza Miranda . Design: Washington Lessa. Editora: Graphus, 1979.	205
6.40 – Capa e páginas do livro A revolução de 1930 e seus antecedentes . Design: Washington Lessa e Vera Bernardes. Editora: Nova Fronteira, 1980.	205
6.41 – Capa do livro Velhas Fotografias Pernambucanas 1851 - 1890 . Design: Washington Lessa e Vera Bernardes. Editora: Campo Visual, 1988.	207
6.42 – Páginas do livro Velhas Fotografias Pernambucanas 1851 - 1890 . Design: Washington Lessa e Vera Bernardes. Editora: Campo Visual, 1988.	208
6.43 – Victor Burton e Thais Vieira durante a entrevista.	209
6.44 – Capa do livro Ataíde . Design: Victor Burton. Editora: Nova Fronteira, 1982.	215
6.45 – Páginas do livro Ataíde . Design: Victor Burton. Editora: Nova Fronteira, 1982.	216
6.46 – Capa do livro A Itália e o Brasil Indígena . Design: Victor Burton. Editora: Index, 1983.	217
6.47 – Páginas do livro A Itália e o Brasil Indígena . Design: Victor Burton. Editora: Index, 1983.	218
6.48 – Páginas do livro D. Pedro II e a fotografia no Brasil . Design: Victor Burton. Editora: Index, 1985.	219
6.49 – Capa do livro Fazendas de Café – Brasil . Design: Victor Burton. Editora: Nova Fronteira, 1986.	220
6.50 – Páginas do livro Fazendas de Café – Brasil . Design: Victor Burton. Editora: Nova Fronteira, 1986.	221
6.51 – Capa e páginas do livro Porto Seguro . Design: Victor Burton. Editora: Index, 1986.	222
6.52 – Capa e guarda do livro Santos Dumont . Design: Victor Burton. Editora: Index, 1986.	223
6.53 – Páginas do livro O Cavalo no Brasil . Design: Victor Burton. Editora: Nova Fronteira, 1987.	224
6.54 – Páginas do livro Poemas traduzidos de Baudelaire e Mallarmé . Design: Victor Burton. Editora: Boca da Noite, 1988.	225
6.55 – Capa do livro Sangue e Raça – O Cavalo de Corrida brasileiro . Design: Victor Burton, Luciana Mello e Adriana Moreno. Editora: Index, 1989.	226
6.56 – Páginas do livro Sangue e Raça – O Cavalo de Corrida Brasileiro . Design: Victor Burton, Luciana Mello e Adriana Moreno. Editora: Index, 1989.	227
6.57 – Capa e páginas do livro Festas populares no Brasil . Design: Victor Burton. Editora: Index, 1989.	228
6.58 – Heloiso dos Santos e Thais Vieira durante a entrevista.	229
6.59 – Funcionários desde os tempos de Arnaud Torres e que permanecem na Imprinta até hoje.	231
6.60 – José Antônio Moreira e Thais Vieira durante a entrevista.	233
6.61 – Gráfica Imprinta atualmente.	237

Lista de Tabelas

Capítulo 2

Tabela 2.1 – Segmentação do Setor Gráfico em 1969 e 2002.	4
Tabela 2.2 – Importação de máquinas e equipamentos na Indústria Editorial e Gráfica (1960-1970).	7
Tabela 2.3 – Confronto dos resultados dos censos de 1960 e 1970 para indústria editorial e gráfica.	7
Tabela 2.4 – Atividades da indústria editorial e gráfica por unidade de federação - 1970.	8
Tabela 2.5 – Distribuição segundo empresas e empregados.	10
Tabela 2.6 – Distribuição de itens produzidos, segundo empresas e percentagens	10
Tabela 2.7 – Distribuição da produção segundo itens, por empresas e percentagens	11
Tabela 2.8 – Distribuição de empresas segundo o equipamento que possuíam	12
Tabela 2.9 – Distribuição das máquinas segundo o número de cores e alimentação.	14
Tabela 2.10 – Impressoras offset de uma cor, para folhas (distribuição segundo formatos de papéis utilizados, por quantidades e percentagens).	14
Tabela 2.11 – Impressoras offset de duas cores, para folhas (distribuição segundo formatos de papéis utilizados, por quantidades e percentagens).	15
Tabela 2.12 – Impressoras offset de quatro cores, para folhas (distribuição segundo formatos de papéis utilizados, por quantidades e percentagens).	15
Tabela 2.13 – Impressoras offset, para bobinas (distribuição segundo cores, por quantidades e percentagens).	16
Tabela 2.14 – Distribuição do equipamento de composição segundo máquinas, percentagem e tempo médio de uso.	16
Tabela 2.15 – Distribuição do equipamento de reprodução segundo máquinas, percentagem e tempo médio de uso.	17

Capítulo 4

Tabela 4.1 – Distribuição de cotas do capital social da Imprinta Fotocomposição e Offset Ltda.	54
Tabela 4.2 – Discriminação dos investimentos.	59
Tabela 4.3 – Produção e rentabilidade do negócio.	60
Tabela 4.4 – Discriminação de empregados.	61
Tabela 4.5 – Descrição dos Investimentos - Máquinas e equipamentos de origem nacional.	62
Tabela 4.6 – Descrição dos Investimentos - Máquinas e equipamentos de origem estrangeira.	63

Capítulo 5

Tabela 5.1 – Fases de desenvolvimento da Gráfica Imprinta.	149
--	-----

Sumário:

Capítulo 1	Introdução	1
Capítulo 2	Cenário da Indústria Gráfica no Brasil da década de 1960	3
	2.1 O que é uma indústria gráfica?	
	2.2 O GEIPAG e a renovação do parque gráfico nacional.	
	2.3 A Indústria Gráfica do Estado da Guanabara.	
Capítulo 3	Os Designers e as gráficas no final da década de 1960	19
Capítulo 4	O surgimento da Imprinta	31
	4.1 Aloisio Magalhães e seu escritório	
	4.2 Arnaud Torres	
	4.3 O projeto inicial da Imprinta	
Capítulo 5	Evolução técnica da Gráfica Imprinta	66
	5.1 Primeira fase - 1971 a 1972	
	5.2 Segunda fase - 1973 a 1977	
	5.3 Terceira fase - 1978 a 1986	
	5.4 Quarta Fase - 1987 a 1989	
Capítulo 6	Os Designers e a Imprinta	161
	6.1 Rafael Carlos de Castro Rodrigues	
	6.2 Nair de Paula Soares	
	6.3 Regina Cabral de Mello	
	6.4 Silvia Figueiras Steinberg	
	6.5 Vera Maria Cavalcante Bernardes	
	6.6 Washington Dias Lessa	
	6.7 Victor Alexis Burton	
	6.8 Heloiso dos Santos	
	6.9 José Antônio Moreira	
Capítulo 7	Conclusão	238
	Bibliografia	241
	Glossário	246

1. Introdução

Essa dissertação se insere na história da evolução da Indústria Gráfica no Rio de Janeiro. Enfoca o período que se inicia com a formação dos alunos da primeira escola de graduação em Desenho Industrial no Brasil, considerando o surgimento da Escola Superior de Desenho Industrial, em 1963, até a década de 1980, quando se caracteriza a consolidação da tecnologia offset como principal forma de impressão em nosso país. O objeto de estudo é a história da Gráfica Imprinta no período de 1969, quando começou a ser desenvolvido o seu projeto, até o ano de 1989, quando sua direção mudou, modificando seu perfil original de atuação. O trabalho partiu da premissa de que a conjuntura tecnológica pode influenciar no processo de desenvolvimento de um produto gráfico e, também, de como os designers podem interceder no processo evolutivo de uma gráfica.

Durante o período escolhido para o estudo, entre as décadas de 1960 e 1980, ao mesmo tempo em que os designers se afirmavam como profissionais e compreendiam sua função, o campo das indústrias gráficas também se modificava, substituindo o sistema de impressão tipográfica, priorizando o offset. Vale ressaltar que essa mudança se deu de forma diferenciada de acordo com cada segmento gráfico.

Fizemos, inicialmente, uma pesquisa exploratória para identificar fontes teóricas que dissessem respeito a esse período da história das gráficas e dos designers, com o intuito de melhor compreender o contexto do nosso objeto de pesquisa. Com esse embasamento, definimos o recorte temporal e de localização para iniciarmos as entrevistas, que foram essenciais para essa dissertação. Contatamos designers atuantes nesse período, na cidade do Rio de Janeiro e a seleção dos participantes, em número de nove, nessa primeira fase da pesquisa, deu-se dentre os alunos que se formaram na primeira década de funcionamento da Escola Superior de Desenho Industrial. Os profissionais que concordaram em participar da pesquisa nos forneceram dados, através de entrevistas não estruturadas, que ocorreram entre junho e agosto de 2007, foram gravadas com anuência dos depoentes e posteriormente transcritas e analisadas.

Por conta das inúmeras citações dos profissionais entrevistados, que freqüentemente apontaram a Gráfica Imprinta como referência de serviços diferenciados, esta, nesse momento, passou a ser o foco de nossa pesquisa, tendo como base três entrevistas feitas com Arnaud Torres. Idealizador e proprietário dessa gráfica, entre 1969 e 1989, este, mantém até hoje, um acervo considerável de trabalhos executados no período, além de documentos que corroboram e ilustram a sua história.

A partir deste material, numa segunda fase, surgiu a necessidade de novos dados e definimos mais algumas pessoas a serem contatadas, dentre designers usuários e ex-funcionários da Empresa, bem como, voltamos a procurar alguns dos designers anteriormente entrevistados e que haviam demonstrado maior afinidade com a Gráfica.

No capítulo dois desta dissertação, apresentamos dados sobre o cenário da indústria gráfica na década de 1960, caracterizado principalmente por um aumento significativo de equipamentos de impressão offset. Isso ocorreu, principalmente, em decorrência da facilidade de importação, propiciada pelas leis de incentivo, criadas especificamente para acelerar o crescimento da Indústria Gráfica no Brasil, considerada obsoleta para a produção então demandada pelo mercado.

Em seguida, no capítulo três, contextualizamos os designers no momento da criação e nos primeiros anos de implantação e desenvolvimento da Imprinta. Para tal, utilizamos depoimentos, acrescidos de análise de material impresso pertinente, que foi devidamente documentado por imagem, para situar o que ocorria naquela época, em torno dos profissionais de comunicação visual.

No sentido de atender à especificidade de nosso objeto de pesquisa, foi também efetuado um levantamento dos trabalhos produzidos pela Gráfica Imprinta, a partir do qual, elaboramos um acervo iconográfico com imagens de 115 espécimes.

No capítulo seguinte descrevemos duas personalidades marcantes que tornaram possível a criação da Imprinta: Arnaud Torres e Aloísio Magalhães e sumarizamos o projeto por eles desenvolvido, que trazia em seu cerne a criação de uma empresa concebida para, no que lhes concernisse, colocar-se no mercado como “uma gráfica ideal”.

O quinto capítulo apresenta a evolução da Imprinta, de acordo com quatro períodos, caracterizados pelas diferentes fases de composição de seus equipamentos e dos trabalhos executados, entre os anos de 1969 e 1989.

O sexto capítulo é constituído pela apresentação e análise das entrevistas finais, feitas na segunda fase, com sete designers, que se relacionaram diretamente com a Gráfica. Foram também entrevistados dois funcionários que nela trabalharam desde os primeiros anos de implantação. São informações com visões pessoais, de várias situações ligadas à Empresa e ao período, que se complementaram e se tornaram relevantes para a reconstrução da história da Imprinta, quer em seus primórdios, quer posteriormente, por ocasião de sua transição e mudança de direção, quando Arnaud Torres transferiu sua empresa para se dedicar a outros negócios.

2. Cenário da Indústria Gráfica no Brasil da década de 1960

2.1 O que é uma indústria gráfica?

A Indústria Gráfica é o conjunto de empresas voltado para a produção de impressos, ou seja, da reprodução de imagens ou textos em superfícies geralmente de papel, para diversos fins. Há uma gama de subdivisões e áreas de atuação bastante diversificadas que se inserem nesse setor, cuja importância principal está no fato de que seus serviços são necessários para a maioria dos outros setores da economia e sua evolução está diretamente relacionada com o progresso de um país. Durante muitos anos e até as últimas décadas, essas atividades foram conhecidas no Brasil simplesmente como Artes Gráficas o que, segundo Porta significa *“o conjunto dos processos e das atividades subsidiárias, que visam a reproduzir, em qualquer número de cópias, escritos e imagens, mediante uma chapa ou matriz mecanicamente impressa”* (PORTA, 1957, p.27).

Na medida em que a tecnologia evoluiu e as tiragens de reprodução aumentaram, aos poucos, vários autores passaram a se referir à atividade pelo termo Indústria Gráfica, que segundo o mesmo autor significa, dentre as empresas:

As que visam produção e acabamento, em moldes comerciais, de trabalhos impressos: tipografia, litografia, rotogravura, encadernação, podendo ainda incluir-se nesta classificação as que se dedicam exclusivamente à fabricação de máquinas e material para este fim, como prelos, caracteres tipográficos e tintas. (PORTA, 1957, p.210)

Atualmente as duas denominações são usadas com o mesmo sentido por vários autores, mas há ainda uma grande parcela de profissionais da área que consideram essa distinção. No entanto, Baulfeldt (2000) propõe uma dualidade de acepções que vem sendo aceita e é baseada em dados históricos, sendo a Indústria Gráfica uma evolução das Artes Gráficas, como podemos verificar:

Arte negra (em razão da tinta de cor preta ser utilizada na tipografia originalmente), Artes Gráficas e há décadas Indústria Gráfica, são os nomes dados para o mesmo ramo de produção. Esses nomes são característicos de diferentes épocas. Os métodos artísticos artesanais se transformaram em processos mecânicos no século XIX com a revolução industrial. Máquinas de composição e impressão foram inventadas. A oficina gráfica se tornou, com técnicas avançadas e posteriormente com automatizações, numa Indústria Gráfica. Uma consequência disso é a crescente especialização de empresas dentro da Indústria Gráfica. (BAUFELDT, 2000, p.11)

De fato, pudemos perceber novos segmentos nesse ramo de produção, que se alteraram, de acordo com o surgimento das novas tecnologias e demandas do mercado. Encontramos a seguinte classificação definida, principalmente, pelo período de tempo:

Tabela 2.1 – Segmentação do Setor Gráfico em 1969 e 2002:

Ano	1969	2002
Segmentos	Comercial Embalagens Livros Formulários contínuos Outros	Comercial Embalagens Editorial Formulários Promocional Artigos de papelaria Pré-impressão Diversos

Fonte: ABIGRAF, 2003

Embora as gráficas, em sua maioria, sempre tivessem produzido artigos de papelaria e pré-impressão, nos últimos anos essas atividades passaram a constituir segmentos específicos, principalmente pela diversificação dos equipamentos e das necessidades dos clientes. De fato, em muitos casos, até ao final da década de 1960, quase todo processo anterior à impressão era feito internamente nas próprias gráficas, desde a composição dos textos até a montagem das chapas. No caso dos textos muito longos, a composição poderia ser feita em empresas especializadas, que tinham máquinas de linotipos ou monotipos para este fim, mas a montagem final ficava sempre a cargo da gráfica. Atualmente a arte final chega pronta à gráfica, que grava a chapa de impressão direto de um arquivo digital, desenvolvido pelo designer, ou profissional equivalente, cabendo-lhe a parte do processo que ocorre a partir da gravação da chapa, sendo eliminada, muitas vezes, a necessidade de provas.

O processo produtivo gráfico se subdivide em três fases distintas, conhecidas como: pré-impressão, impressão e acabamento. Quanto às duas primeiras fases, o próprio nome bem as define e significa. Sobre o acabamento, deve-se esclarecer que abrange as tarefas executadas após a impressão, que englobam, desde o corte, até os vários tipos de beneficiamento, como, por exemplo, envernizamento e encadernação.

Os sistemas de impressão em uso no Brasil, segundo o relatório da pesquisa elaborada pela FGV em 1971 eram: a tipografia, a rotogravura e o offset (FGV, 1971, p. 107), cada método sendo utilizado de acordo com o volume de produtos necessários e com a qualidade desejada nos seus resultados. Atualmente se observa a quase completa extinção da tipografia e o surgimento, nos últimos anos, dos métodos de impressão digital, a partir dos avanços da informática.

O termo tipografia, no Brasil, é utilizado, não apenas para denominar um sistema de impressão, mas também a composição com tipos móveis. Tipografia também designa o próprio estabelecimento onde se imprime por meio de tipos metálicos em alto-relevo. Usa-se ainda este vocábulo para nomear o ofício de criar tipos, profissionalmente. Recorrendo ao GRAPHOS (Rossi, 2001 p. 604), que é um glossário de termos técnicos em comunicação gráfica, desenvolvido recentemente e, portanto, atualizado, tendo inclusive a referência dos termos associados, em inglês para cada significado, encontramos as seguintes definições:

[1] <printery>

Estabelecimento de impressão tipográfica.

Termos alternativos: <printing house>; <printing plant>.

[2] <letterpress>

Processo de composição e de impressão no qual as áreas de grafismo da fôrma encontram-se em alto-relevo, isto é, acima das áreas de contra contragrafismo.

[3] <typography>

{a} Arte e ofício de criar e/ou compor tipos profissionalmente.

{b} Processo de compor e imprimir tipos.

{c} Característica genérica ou aparência de uma obra impressa.

{d} Concepção gráfica de uma obra, compreendendo a escolha de tipos, a determinação da dimensão das ilustrações e seu posicionamento do texto.

Há uma tendência de denominar como tipografia todo processo que envolva tipos, o que engloba uma gama de possibilidades muito vasta, gerando dificuldade na compreensão do significado do texto, em algumas situações. No presente trabalho, usaremos a expressão “sistema de impressão tipográfica”, ao nos referirmos ao processo de produção de material gráfico por meio dessa técnica.

O final da década de 1960 caracterizou-se, na indústria gráfica, exatamente pela transição, da preponderância dos equipamentos de impressão tipográfica para o cada vez maior domínio do sistema offset. A renovação do parque gráfico e as adaptações decorrentes do avanço tecnológico tangenciaram a trajetória da Gráfica Imprinta, cuja história é objeto da presente pesquisa.

2.2 O GEIPAG e a renovação do parque gráfico nacional

A indústria gráfica brasileira, desde o início de sua implantação, foi suprida de equipamentos pelos fabricantes europeus e americanos, mas essas fontes se tornaram inviáveis durante a II Guerra Mundial. Nos anos seguintes, houve tentativas de produzir máquinas no país, inclusive porque na década de 1950 o Brasil entrava em uma fase de balanço de pagamentos desequilibrado, restringindo, quase que completamente, as importações. Especificamente neste ramo da indústria, os equipamentos adequados são notadamente caros e não havia incentivos fiscais do governo, o que exigia dos empresários investimentos elevadíssimos.

As dificuldades de obter crédito e a inflação desse período deixavam ao setor, como alternativas, o aproveitamento das máquinas existentes e o desenvolvimento de equipamentos

nacionais, o que de fato ocorreu. A tecnologia incipiente, porém, produzia máquinas que não se equiparavam às dos concorrentes estrangeiros, posicionando o parque gráfico nacional em situação muito aquém da demanda de produção já existente (SALGADO, 1969).

Por volta de 1965 esse quadro se refletiu na busca pela produção de livros brasileiros fora do país, alertando ainda mais a indústria nacional sobre a premência de modernização dos equipamentos, para que pudesse se tornar competitiva e resgatar os clientes que se evadiam naquele momento.

Um dos sintomas da necessidade de modernização e reorganização das indústrias foi o surgimento da Associação Brasileira das Indústrias Gráficas, no ano de 1965, em decorrência do primeiro Congresso Brasileiro da Indústria Gráfica, na cidade de Águas de Lindóia, em São Paulo. Esse evento reuniu um número expressivo de líderes da classe, provenientes de vários Estados e Sindicatos regionais do setor e foi promovido pelo Sindicato das Indústrias Gráficas de São Paulo.

Foi a partir dessa apresentação assertiva e contundente do preocupante quadro de crise, que o governo brasileiro resolveu interceder favoravelmente nessa indústria, que afinal servia de apoio a todas as outras, que se encontravam em crescimento notório, desde o plano de metas implantado pelo governo do Presidente Juscelino Kubitschek. A principal medida de apoio foi a criação do Grupo Executivo para a Indústria do Papel e das Artes Gráficas, ou GEIPAG, instituído para iniciar a necessária modernização do parque gráfico nacional.

A criação dos grupos executivos, que tinham como finalidade viabilizar a realização de metas que envolvessem o setor privado, se iniciou durante o governo do Presidente Juscelino Kubitschek entre 1956 e 1961. Foram criados grupos ligados à indústria automobilística (GEIA), à construção naval (GEICON), à de máquinas agrícolas e rodoviárias (GEIMAR) e outros, mas as indústrias gráfica e papelreira se mantiveram à margem dessas iniciativas.

Essa situação começou a ser revertida em agosto de 1965, quando foi criado o Grupo Executivo da Indústria do Livro, o GEIL, cuja finalidade era a elaboração de um plano de desenvolvimento da indústria nacional do livro, com poderes ilimitados quanto a apresentar recomendações e propor medidas, mas sem nenhuma atribuição executiva. Um ano depois, o GEIPAG foi estruturado através do decreto lei nº 46 de 1966. Este tomou forma jurídica, finalmente, em 1967, quando, de fato, iniciou suas atividades de incentivo à importação, já que possuía capacidade executiva. Sobre os objetivos deste Grupo encontramos:

Tinha a incumbência de examinar e aprovar projetos industriais com vistas à concessão de subsídios destacando-se: a isenção de impostos para a importação de equipamentos industriais e acessórios visando a instalação ou ampliação de fábricas de papel destinadas à impressão de jornais, periódicos e livros, assim como equipamentos e máquinas, aparelhos e instrumentos com os respectivos acessórios sobressalentes e ferramentas destinadas à produção de livros, jornais, revistas e demais artigos da indústria gráfica. (FGV, 1971, p. 209)

As medidas diziam respeito aos vários tipos de equipamentos ligados à indústria gráfica, inclusive à produção de papel, cujo parque industrial também se apresentava obsoleto, acarretando necessidade de importação em grande escala. A indústria papelreira era deficiente, em quantidade e qualidade, refletindo-se essa condição diretamente na produção de material gráfico, por ser a mesma responsável pelo fornecimento de seu principal insumo.

Entre dezembro de 1966, quando o GEIPAG ainda não havia tomado forma jurídica, e maio de 1967, foram atendidos pedidos de isenção de impostos de importação de equipamentos, máquinas e instalações, para desenvolvimento industrial e para a melhoria de produtividade, que atingiram U\$ 945.389,00. O aporte chegou a atingir cerca de mais de um terço do montante para o Estado de São Paulo, segundo declarou o Sr. Juvenile Pereira, então secretário executivo do GEIPAG em artigo publicado no Boletim da Indústria Gráfica – BIG, em julho de 1967 (POTIENS, 198, p.15).

Tabela 2.2 – Importação de máquinas e equipamentos na Indústria Editorial e Gráfica (1960-1970)

Ano	Valor total das importações	Valor dos projetos e pedidos de isenção aprovados pelo GEIPAG (U\$ 1.000)
1960	3.845	
1961	3.888	
1962	4.008	
1963	2.581	
1964	3.070	
1965	6.555	
1966	14.614	
1967	22.299	12.159
1968	28.462	26.358
1969	29.801	20.471
1970	...	26.612

Fontes: SEEF – Ministério da Fazenda e CDI - Ministério da Indústria e do Comércio (apud FGV, 1971, p.211)

A tabela demonstra, entre outros dados significativos, que as importações foram mais do que duplicadas entre 1965 e 1966, mesmo antes do funcionamento do GEIPAG. Verifica-se ainda que o total de U\$ 85.600 foi aprovado em projetos e pedidos de isenção de equipamentos para a Indústria gráfica e editorial entre 1967 e 1970, através dos incentivos fiscais oferecidos pelo mesmo Grupo. O aumento da quantidade de máquinas resultou, ainda, no crescimento do número de empresas e vagas no setor, como podemos verificar pelos números apresentados a seguir:

Tabela 2.3 – Confronto dos resultados dos censos de 1960 e 1970 para indústria editorial e gráfica:

	1960	1970	crecimento
Estabelecimentos	3.389	5.526	63,1%
Pessoal ocupado	60.625	97.087	60,1%

Fonte: IBGE – Censo Industrial do Brasil – 1970 (apud POTIENS, 1985, p.43)

Observa-se que a indústria passou a empregar 60,1% a mais de trabalhadores, o que, aparentemente, denota resultado positivo do desenvolvimento. Porém, o crescimento acelerado, num curto período de tempo, não foi acompanhado pelo aumento de mão-de-obra qualificada. Tal situação revela-se problemática, sob o prisma de que, lidar com novas máquinas implica na necessidade de operadores especializados. Treinar mais de trinta mil pessoas constituiria um grande desafio, que demandaria tempo e transferência de respectivo “know-how” sobre o manuseio dos equipamentos, o que acontecia de forma precária.

Ao longo dos quatro anos de seu funcionamento, o GEIPAG sofreu pequenas reestruturações e ajustes, de acordo com as necessidades apresentadas, como, por exemplo, a mudança do nome em 1969 para Grupo Executivo das Indústrias de Papel, Celulose e Artes Gráficas. Seu prazo de vigência havia sido concedido previamente pelo Decreto-Lei nº46 de 1966, finalizando em 15 de novembro de 1970, mas foi prorrogado até dezembro do mesmo ano.

A cidade do Rio de Janeiro, com a transferência da Capital do Brasil para Brasília, foi alçada à categoria de Estado, com a denominação de Estado da Guanabara e, portanto, na época a que se referem os dados das tabelas aqui apresentadas, era assim designada. Sua situação no panorama das empresas do setor, no fim desse período pode ser analisada através dos índices do quadro abaixo:

Tabela 2.4 – Atividades da indústria editorial e gráfica por unidade de federação - 1970

Cidades da Federação	Estabelecimentos Industriais		Pessoal Ocupado		Valor de produção	
	quant.	%	quant.	%	NCr	%
Minas Gerais	551	9,97	6.501	6,7	114.822	3,91
Guanabara	755	13,66	22.967	23,65	809.326	27,56
São Paulo	2.185	39,54	41.653	42,9	1.565.674	53,31
R. Grande do Sul	467	8,45	6.538	6,73	129.934	4,43
Brasil	5.526	100	97.087	100	2.936.666	1000

Fonte: IBGE – Censo Industrial – 1970 (apud POTIENS, 1985, p. 45)

Um dos aspectos significativos dessa tabela é a posição do Estado de São Paulo já ocupando o primeiro lugar, tanto em número de estabelecimentos, quanto em empregabilidade e volume de produção, situando-se o Estado da Guanabara em segundo lugar, com diferença apreciável para menor em todos esses quesitos.

Apesar de todos os esforços e novos equipamentos, a indústria gráfica brasileira ainda se encontrava deficiente, no início da década de 1970. Havia, principalmente, problemas administrativos e de organização, que minimizavam o aproveitamento dos novos equipamentos adquiridos, como podemos perceber no texto do relatório desenvolvido pela Fundação Getúlio Vargas, sobre a produção de livros no Brasil:

O convênio resultou do reconhecimento da necessidade de medidas que assegurem maior progresso editorial e gráfico nos próximos anos. Perduram sérios problemas de natureza estrutural, próprios de uma fase de transição de uma era pré-industrial, para o período industrial propriamente dito, onde o dinamismo exige planejamento, maior volume de capital, melhor capacidade gerencial e nível de qualificação profissional mais elevado. (FGV,1971, p. vi)

No afã de adquirir novos equipamentos, muitos empresários esqueciam-se das conseqüências diretas da modernização e do crescimento. Máquinas foram adquiridas pelas facilidades de importação oferecidas pelo GEIPAG, sem haver um planejamento prévio, muitas vezes apenas pelo fato de que o concorrente comprara uma similar. Tornava-se urgente reestruturar as empresas para melhoria da produção e obtenção de retorno dos altos investimentos, efetivando-se a transição do estágio artesanal para o industrial.

2.3 A Indústria Gráfica do Estado da Guanabara

Uma pesquisa, cujo título é “Levantamento dos parques gráficos do Estado da Guanabara e da Cidade de São Paulo”, foi desenvolvida no ano de 1969, patrocinada pelo Sindicato das Indústrias Gráficas do Estado da Guanabara (SIGEG), pelo Sindicato das Indústrias Gráficas no Estado de São Paulo (SIGESP), em conjunto com a Associação Brasileira da Indústria Gráfica (ABIGRAF). Teve como objetivo “*determinar as condições reais dos equipamentos da Indústria Gráfica do Estado da Guanabara, e caracterizar os seguintes itens: tipo de produção, área ocupada, mão de obra utilizada, ativo imobilizado e idade do equipamento*”. (SALGADO, 1969, p.13). Dele compilamos e apresentamos aqui alguns dados que consideramos relevantes para entendermos o cenário em que foi criada a Gráfica Imprinta, sobre a qual desenvolvemos um relato histórico nesta dissertação.

Para o “Levantamento”, foram feitas entrevistas diretas de caráter censitário com 472 empresas, representando 98,7% do parque gráfico total da cidade do Rio de Janeiro (Estado da Guanabara), a partir de um cadastro fornecido pelo próprio SIGEG, que apontava 478 gráficas em atividade plena. Apenas seis empresas do total apreciado deixaram de responder às questões.

Localizavam-se em toda extensão do Estado da Guanabara, desde o bairro de Copacabana até Santa Cruz. A área média unitária de construção era de 519,71 m², considerando que 439 gráficas, ocupavam uma extensão total de 231.274 m². Este dado permite avaliar o tamanho aproximado das gráficas cariocas.

Para melhor mensurarmos o porte das gráficas existentes apresentamos a seguir os dados relativos à mão-de-obra empregada nessas indústrias, cujo total registrado pelas respostas foi de 11.711 trabalhadores, embora se avalie que o número real fosse diferente, já que foram considerados apenas aqueles que constavam nas folhas de pagamento. Verificou-se que, nas firmas de pequeno porte, havia o hábito, como há até hoje, de contratar profissionais

por período temporário, de conformidade com a demanda de trabalho e estes, não foram considerados na estatística. O aumento da necessidade de mão de obra era suprido, principalmente, por tarefeiros ou menores não registrados.

É interessante assinalar ainda que, em gráficas pequenas, o proprietário ou sócio trabalhavam na oficina e que em 51 delas, eram os únicos operadores efetivos, não constando empregados regulares.

Tabela 2.5 – Distribuição segundo empresas e empregados:

Empregados por empresa	Empresas		Empregados	
	Quantidade	%	Quantidade	%
0	51	10,8	-	-
1 a 15	145	30,7	425	3,6
6 a 10	89	18,8	663	5,7
11 a 25	101	21,4	1.681	14,4
26 a 50	39	8,3	1.408	12
51 a 100	30	6,4	2.039	17,4
101 a 200	9	1,9	1.247	10,6
Mais de 200	8	1,7	4.248	36,3
TOTAL	472	100	11.711	100

Fonte: SALGADO, 1969

Concluimos, também, a partir desta tabela, que o parque gráfico do Estado da Guanabara era composto, principalmente, de pequenas empresas, já que 60,3% das firmas empregavam no máximo dez trabalhadores. Apesar de esse contingente representar apenas 9,3% do total de trabalhadores, verificamos que somente 3,6% das gráficas possuíam mais de 100 funcionários, demonstrando que as grandes empresas eram, realmente, em minoria.

O resultado da avaliação, em relação aos itens produzidos pelas gráficas será demonstrado nas duas tabelas a seguir, sendo a primeira classificada em quatro itens básicos, de forma mais genérica, subdividindo as empresas pelos seus produtos: impressos comerciais, embalagens, livros, formulários contínuos e outros. Aqui, “outros” diz respeito às que produziam material não pertencente a nenhuma das quatro anteriores, como: encadernação, revistas, cartões de visita e etc.

Tabela 2.6 – Distribuição de itens produzidos, segundo empresas e percentagens:

Itens produzidos	Empresas que produzem	% Sobre 472 gráficas
Impressos comerciais	363	76,9
Embalagem	63	13,3
Livros	74	15,7
Formulários Contínuos	13	2,8
Outros	171	36,2
TOTAL	472	-----

Fonte: SALGADO, 1969

Percebemos que a grande maioria das gráficas atuava na produção de impressos comerciais e que o segundo grupo de maior produção encontrava-se no item “outros”. Um número significativo de gráficas não produziam os demais itens, o que era bastante comum naquele período, conseqüência, tanto do tamanho das empresas, quanto da falta de equipamentos mais específicos.

Na segunda tabela, os itens produzidos são discriminados de forma mais detalhada, demonstrando, inclusive, a porcentagem de empresas que atuavam em mais de uma das atividades peculiares à Indústria Gráfica. Podemos considerar a primeira tabela um resumo da segunda.

Tabela 2.7 – Distribuição da produção segundo itens, por empresas e percentagens:

Itens produzidos	Empresas Produtoras	% Sobre Empresas
Impressos comerciais	241	51,1
Embalagem	9	1,9
Livros	8	1,7
Formulários Contínuos	1	0,2
Outros	79	16,7
Impressos comerciais e embalagens	19	4,1
Impressos comerciais e livros	14	3
Impressos comerciais e formulários contínuos	2	0,4
Impressos comerciais e outros	33	7
Impressos comerciais, embalagens e livros	6	1,3
Impressos comerciais, embalagens e formulários contínuos	1	0,2
Impressos comerciais, embalagens e outros	8	1,7
Impressos comerciais, livros e outros	19	4
Impressos comerciais, emb. e formulários contínuos e outros	2	0,4
Impressos comerciais, embalagens, livros e outros	13	2,8
Impressos comerciais, emb. e formulários contínuos e outros	2	0,4
Impressos comerciais, livros, formulários contínuos e outros	1	0,2

Impressos comerciais, emb. , livros, form. contínuos e outros	3	0,6
Embalagens e outros	1	0,2
Embalagens, livros e outros	1	0,2
Livros e outros	8	1,7
Livros, formulários contínuos e outros	1	0,2
TOTAL	472	100%

Fonte: SALGADO, 1969

O conjunto dos equipamentos de cada gráfica e o número de seus empregados constituem os dados que nos permitem dimensionar essas empresas. Os equipamentos traduzem, também, o tipo de produto executado por elas. Mas, em alguns casos, umas complementavam outras, como nas especializadas em encadernação, que funcionavam, basicamente, como prestadoras de serviços para aquelas que produziam livros.

Ao preencher os questionários, as empresas deveriam apontar o tempo de uso de cada máquina, mas os resultados não puderam ser considerados, pelo fato de que, muitas empresas, não sabiam determinar esse índice. É uma prática comum do setor o repasse de equipamentos de uma empresa para outra e, nesse caso, os entrevistados só sabiam determinar a quanto tempo possuíam as máquinas.

Os equipamentos utilizados pelas gráficas foram classificados, no “Levantamento”, em cinco categorias principais: composição, reprodução, impressão, encadernação e embalagem. Havia também as subcategorias e as empresas que trabalham com mais de um tipo de maquinário, que estão devidamente discriminadas e avaliadas de acordo com a tabela a seguir:

Tabela 2.8 – Distribuição de empresas segundo o equipamento que possuíam:

Equipamento possuído	Empresas	% Sobre 472 Gráficas
Composição	1	0,2
Reprodução	14	3
Impressão Tipográfica	95	20,1
Impressão offset	5	1,1
Encadernação	10	2,1
Composição e Reprodução	2	0,4
Composição e Impressão Tipográfica	1	0,2
Reprodução e Impressão Offset	4	0,9
Impressão Tipográfica e Encadernação	176	37,3
Impressão Tipográfica e Embalagem	2	0,4
Impressão Offset e Encadernação	4	0,9
Encadernação e Embalagem	4	0,9

Composição, Impressão Tipográfica e Encadernação	36	7,7
Composição, Impressão Tipográfica e Reprodução	1	0,2
Reprodução, Impressão Offset e Encadernação	4	0,9
Reprodução, Impressão Offset e Embalagem	1	0,2
Impressão Tipográfica, Impressão Offset e Encadernação	17	3,6
Impressão Tipográfica, Impressão Offset e Embalagem	2	0,4
Impressão Tipográfica, Encadernação e Embalagem	8	1,7
Impressão Offset, Encadernação e Embalagem	1	0,2
Composição, Reprodução, Impressão Tipográfica e Encadernação	3	0,6
Composição, Reprodução, Impressão Offset e Encadernação	1	0,2
Composição, Impressão Tipográfica, Impressão Offset e Encadernação	4	0,9
Composição, Impressão Tipográfica, Encadernação e Embalagem	3	0,6
Reprodução, Impressão Offset, Encadernação e Embalagem	2	0,4
Impressão Tipográfica, Impressão Offset, Embalagem e Encadernação	5	1,1
Composição, Reprodução, Impressão Tipográfica, Impressão Offset e Encadernação	5	1,1
Composição, Impressão Tipográfica, Impressão Offset, Embalagem e Encadernação	3	0,6
Reprodução, Impressão Tipográfica, Impressão Offset, Embalagem e Encadernação	8	1,7
Composição, Reprodução, Impressão Tipográfica, Impressão Offset, Embalagem e Encadernação	10	2,1
Composição, Reprodução, Impressão Tipográfica, Impressão Offset, Impressão Rotogravura, Embalagem e Encadernação	3	0,6
Outras máquinas e guilhotinas	37	7,7
TOTAL	472	100%

Fonte: SALGADO, 1969

Observa-se na tabela acima que o número de gráficas que possuíam equipamento exclusivamente tipográfico era de 95, enquanto o de gráficas que utilizavam equipamento unicamente de offset era, ainda, de cinco estabelecimentos. Se considerarmos o número total de gráficas ativas no Estado da Guanabara, por ocasião do “Levantamento”, veremos que havia uma discrepância significativa entre o número das que utilizavam equipamento offset, num total de 78, em relação às 358 que possuíam máquinas tipográficas.

Consideramos importante conhecer mais detalhadamente o que havia de equipamentos para impressão no sistema offset, no Estado da Guanabara, pois essa foi a configuração principal dos equipamentos da Gráfica Imprinta, desde a sua concepção inicial. Era um momento

de transformação, em que o offset começava a tomar o espaço do sistema de impressão tipográfico, até então preponderante. Grande parte da importação, propiciada pelos incentivos do GEIPAG, era de equipamentos para impressão em offset e máquinas afins.

Impressão offset

Os dados da tabela abaixo especificam a distribuição das máquinas nas gráficas do Estado da Guanabara, de acordo com o número de cores que cada máquina imprime e também conforme a alimentação de papel que elas recebem, que pode ser por folhas ou por bobinas.

Máquinas alimentadas por folhas são as conhecidas como máquinas planas e as supridas por papel bobinado são chamadas de rotativas. Na tabela abaixo, onde se lê folhas deve-se entender máquinas planas e onde constar bobinas, máquinas rotativas.

Tabela 2.9 – Distribuição das máquinas segundo o número de cores e alimentação:

Cores\Alimentação	Folhas	Bobinas	Total
Uma	238	2	240
Duas	48	4	52
Quatro	9	2	11
Total	295	8	303

Fonte: SALGADO, 1969

As três tabelas a seguir, detalham a distribuição de máquinas planas (para folhas), de acordo com o número de cores que podem imprimir de cada vez e sua relação com os formatos máximos de papel que podem ser impressos nas mesmas.

Tabela 2.10 – Impressoras offset de uma cor, para folhas (distribuição segundo formatos de papéis utilizados, por quantidades e percentagens)

Formatos	Quantidade	% sobre máquinas
Menor que ofício	5	2,1
Ofício	69	29
Duplo ofício	52	21,8
B (48 x 66 cm)	18	7,6
A (56 x 76 cm)	35	14,7
BB (66 x 96 cm)	12	5
AA (76 x 112 cm)	24	10,1
Maior que AA	9	3,8
Sem especificação	14	5,9
TOTAL	238	100

Fonte: SALGADO, 1969

Os dados reunidos sobre as impressoras offset planas, de duas cores podem ser examinados a seguir:

Tabela 2.11 – Impressoras Offset de duas cores, para folhas.
(distribuição segundo formatos de papéis utilizados, por quantidades e percentagens)

Formatos	Quantidade	% sobre máquinas
A (56 x 76 cm)	1	2,1
BB (66 x 96 cm)	5	10,4
AA (76 x 112 cm)	21	43,8
Maior que AA	16	33,3
Sem especificação	5	10,4
TOTAL	48	100

Fonte: SALGADO, 1969

A distribuição das impressoras offset planas, de quatro cores de impressão, que eram notadamente menos freqüentes nas gráficas do Estado da Guanabara, encontram-se detalhadas na tabela a seguir:

Tabela 2.12 – Impressoras Offset de Quatro Cores, Para Folhas
(distribuição segundo formatos de papéis utilizados, por quantidades e percentagens)

Formatos	Quantidade	% sobre máquinas
A (56 x 76 cm)	5	55,6
AA (76 x 112 cm)	3	33,3
Maior que AA	1	11,1
TOTAL	9	100

Fonte: SALGADO, 1969

O maior número de máquinas encontrava-se entre as de menor formato e com capacidade de imprimir menor número de cores de cada vez. Era possível imprimir um material de quatro cores em uma máquina de uma cor, desde que a máquina fosse preparada quatro vezes e o papel processado em quatro etapas diferentes, sendo as cores da escala CMYK (cian, magenta, amarelo e preto) sobrepostas, até que se chegasse ao resultado de policromia. Esse procedimento era comum e só nove das gráficas pesquisadas executavam o trabalho, com máquinas planas, em uma só operação.

Em seguida, temos a relação das máquinas rotativas (para bobinas), que são utilizadas em impressão de grande tiragem e não exigem especial qualidade no resultado final, assim como acontece na produção de jornais, por exemplo. Por essas características entende-se porque elas não existiam em grande número. Além de não haver demanda mais ampla, trata-se de máquinas bem mais caras.

Tabela 2.13 – Impressoras offset, para Bobinas
(distribuição segundo cores, por quantidades e percentagens)

Cores	Quantidade	% máquinas
Uma	2	25
Duas	4	50
Quatro	2	25
TOTAL	8	100

Fonte: SALGADO, 1969

Quanto à pré-impressão, temos alguns dados sobre equipamentos de composição, demonstrando que, nesse período, eram ainda raras as máquinas de fotocomposição, a ponto de não fazerem parte das estatísticas do “Levantamento”. Essa tecnologia viria a ser um dos grandes fatores de facilitação da transição, entre o sistema de impressão tipográfica e o offset. Até então, mesmo os trabalhos feitos para impressão offset eram compostos em tipos de chumbo, por meio de máquinas de linotipia, monotipos, ou mesmo composição manual e só depois de impressos num papel especial seriam utilizados na elaboração da arte final e fotografados para a confecção final dos fotolitos.

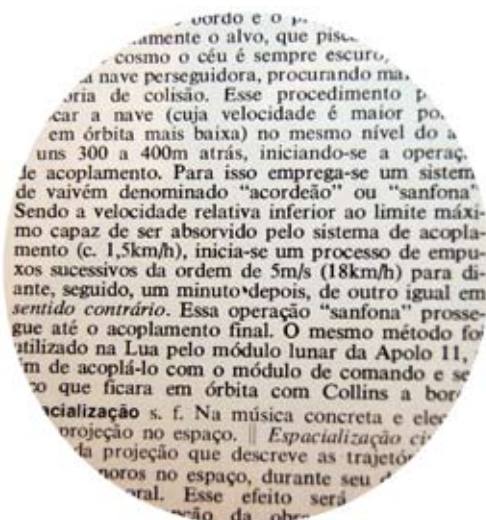
Composição

Tabela 2.14 – Distribuição do equipamento segundo máquinas, percentagem e tempo médio de uso

Equipamentos (discriminação)	Distribuição de máquinas segundo		Tempo médio em uso
	Quantidade	%	
Linotipos	178	34,7	18 anos
Monotipos	32	6,2	18 anos
Prelos e provas	292	56,9	15 anos
Prensas para flongs	5	1	7 anos
Estereotipias	6	1,2	20 anos
TOTAL	513	100	

Fonte: SALGADO, 1969

Segundo Paulo Geiger, um de nossos entrevistados na primeira fase da pesquisa, que trabalhava na Editora Delta Larousse, a enciclopédia de mesmo nome, lançada em 1971, teria sido a primeira grande obra feita no Brasil, com uso de fotocomposição e começou a ser preparada em 1969. Foi um processo complicado, cheio de resultados problemáticos tanto pelo desconhecimento, como também, pelas limitações da técnica ainda incipiente (fig. 2.1)



2.1 – Trecho da enciclopédia Delta mostrando a diferença de densidade na composição das letras.

Sobre o processo de reprodução, temos a tabela abaixo, discriminando os equipamentos existentes nas gráficas do Estado da Guanabara. Nela encontramos tanto os necessários para reprodução fotográfica, que poderiam ser usados para geração de fotolitos, quanto os empregados para preparação das chapas de offset que, nessa época, eram preparadas pela própria empresa, num processo complexo e demorado, utilizando máquinas de granular. Na década de 1970 surgiram no Brasil as chapas de impressão chamadas pré-sensibilizadas, que já vinham prontas para serem gravadas, melhorando a qualidade dos resultados e simplificando o processo. Essa inovação pode ser também considerada como um dos fatores que aceleraram a disseminação do sistema de impressão offset.

Reprodução

Tabela 2.15 – Distribuição do equipamento segundo máquinas, percentagem e tempo médio de uso

Equipamentos (discriminação)	Distribuição de máquinas		Tempo médio em uso
	Quantidade	%	
Máquinas fotográficas	69	19,1	11 anos
Máquinas fotográficas Repetidoras	13	3,6	9 anos
Amplificadores	36	10	7 anos
Prensas de Contato	83	23	10 anos
Tornetes	70	19,4	8 anos
Máquinas de granular	58	16,1	7 anos
Prelos de provas para cores	32	8,8	10 anos
TOTAL	361	100	-

Fonte: SALGADO, 1969

Vale ressaltar que a pesquisa que deu origem aos dados aqui apresentados teve andamento num período em que as políticas de incentivo à importação, implementadas

através do GEIPAG, já estavam em pleno vigor. O parque gráfico do Estado da Guanabara já havia evoluído em relação aos anos anteriores a 1967, quando este grupo começou a funcionar, permitindo um grande fluxo de novas máquinas. No prefácio do “Levantamento” sobre o parque gráfico encontramos:

Os resultados trazidos por este Grupo Executivo [GEIPAG], são do conhecimento geral. A renovação da indústria gráfica brasileira é hoje um fato, em vias de consumação. Como resultado paralelo, temos também uma evolução altamente positiva da mentalidade técnica e administrativa, dos empresários gráficos (SALGADO, 1969 p.5)

Esta afirmativa deve ser compreendida como adequada, em se tratando de um relatório elaborado para entidades de classe, que desejavam ressaltar os bons momentos que viviam. Porém, através da análise da pesquisa, feita no início da década de 1970 pela Fundação Getúlio Vargas, percebemos que nem tudo foi tão simples, nem tão positivo. Muitas das máquinas adquiridas estavam sendo subutilizadas, ou pela demanda menor do que se esperava, ou por falta de mão de obra preparada para lidar com elas. Sobre essa avaliação encontramos:

O parque gráfico brasileiro, estimulado por incentivos fiscais, tem, nos últimos cinco anos, investido substancialmente em equipamentos dos mais modernos. Entretanto, as evidências são de que esta modernização não tem contribuído para reduzir o custo de produção. [...] A principal razão é que estas máquinas, adquiridas sem qualquer exame prévio de ordem técnica e econômica, estão operando muito abaixo de sua capacidade potencial; segundo porque à falta de um plano global de modernização de equipamento, criou-se um dualismo: um setor funcionando com as técnicas mais avançadas, ao lado de outros que ainda utilizam técnicas superadas, equipamento obsoleto e funcionam nas condições mais precárias. (FGV, 1971, p.58).

Com base nos dados aqui reproduzidos podemos deduzir que havia sérios problemas administrativos causados, entre outros fatores, pelo despreparo em lidar com os processos da impressão offset. Era um momento de transição, no qual se apresentavam as mais diversas dificuldades de adaptação, inerentes a qualquer inovação tecnológica em seus primórdios. Foi nesse quadro que a Gráfica Imprinta, objeto de nossa pesquisa, veio a se inserir.

3. Os Designers e as gráficas no final da década de 1960

Um dos reflexos da modernização do Brasil foi o surgimento da Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI, em 1963, voltada para a criação e aperfeiçoamento dos produtos gerados pela indústria. Os alunos tinham contato com o que havia de mais novo em termos de design na Europa, em especial da Alemanha, país onde ficava a Escola Superior da Forma de ULM, referência fundamental para a estrutura acadêmica inicial da ESDI. A instituição brasileira começara a ser concebida no final da década de 1950, com o projeto de Tomás Maldonado, para que fosse instalada, a princípio, no prédio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que estava sendo construído. Isso, de fato, nunca aconteceu, tendo a escola se instalado definitivamente num terreno da rua Evaristo da Veiga, 95, no Centro da mesma cidade, onde se encontra até os dias de hoje. Um curso de sistema de impressão tipográfica que aconteceu no MAM-RJ em 1962, foi um dos fatos precursores da fundação da ESDI, como podemos verificar através do comentário de Alexandre Wollner :

No início dessa década [1960], a atividade do design industrial e visual finalmente começou a se impor, principalmente em São Paulo, com o Forminform, Unilabor e escritórios de alguns profissionais independentes, já em ação desde os fins dos anos 50 e, mais tarde, no Rio, com as atividades do MAM para a divulgação do Design, que resultou na abertura da ESDI. Antes de programar a escola, Niomar Sodré (diretora do MAM/RJ) reuniu Aloisio Magalhães [...] e eu para um curso intensivo de tipografia com um ano de duração, aproveitando a recente aquisição de equipamentos gráficos pelo MAM. Nesse curso, inaugurado em março de 1962, tivemos dois alunos que se destacaram: Fernando Campos e Rogério Duarte, ambos da Bahia. Goebel Weyne, por ser um grande conhecedor da área, nos assessorava. Também foram convidados para dar algumas palestras, aproveitando suas visitas ao Rio, Karl Gerstner, da Basileia, e Max Bense, teórico da HFG. (WOLLNER, 2003, p. 145)

A idéia de um curso de design no Museu de Arte Moderna vinha sendo elaborada desde 1956, quando Niomar Sodré visitou a Hochschule für Gestaltung (escola de ULM) e conheceu Max Bill. Muitos professores da escola alemã vieram ao Brasil ministrar cursos e palestras, além de ajudar a planejar o currículo da escola como o fez Tomás Maldonado. O próprio Alexandre Wollner concluiu o curso na escola de Ulm e trouxe seus conhecimentos para as aulas que ministrou na ESDI, nos anos seguintes. Por questões econômicas e políticas esse curso deixou de acontecer no MAM e passou ao âmbito do governo estadual que finalmente iniciou a ESDI em 10 de julho de 1963 (WOLLNER, 2003, p.145).

A ESDI foi inaugurada com uma oficina tipográfica instalada, ainda existente, intensamente utilizada pelos alunos, principalmente na fase inicial da Escola. Ali eles gastavam muitas de suas horas em aprendizado, inclusive depois dos horários das aulas, pelo simples prazer de exercitar o ofício, para produzir peças gráficas pessoais, ou pequenos trabalhos que eram vendidos aos clientes. O conhecimento das fontes e sua relação de espaçamento dos tipos ocorria de modo prático, manuseando tipos e compondo eles próprios seus trabalhos, numa experiência fundamental.

A oficina tipográfica, que foi concebida para uso didático, continuaria útil muito depois do processo de impressão tipográfica se tornar obsoleto. Os estudantes podiam montar composições com tipos móveis e imprimi-las em prelos manuais a custo baixíssimo, ao passo que compor em fotocomposição era oneroso e o processo de impressão offset só se tornava economicamente viável para tiragens mais elevadas, incompatíveis com o uso didático, necessariamente de poucos exemplares.



3.1 – Capa do catálogo da Bienal Internacional de Desenho Industrial em 1968 - composta e impressa na oficina da ESDI. Design: Silvia Steinberg



3.2 – Páginas do catálogo da Bienal Internacional de Desenho Industrial em 1968 - composta e impressa na oficina da ESDI. Design: Silvia Steinberg

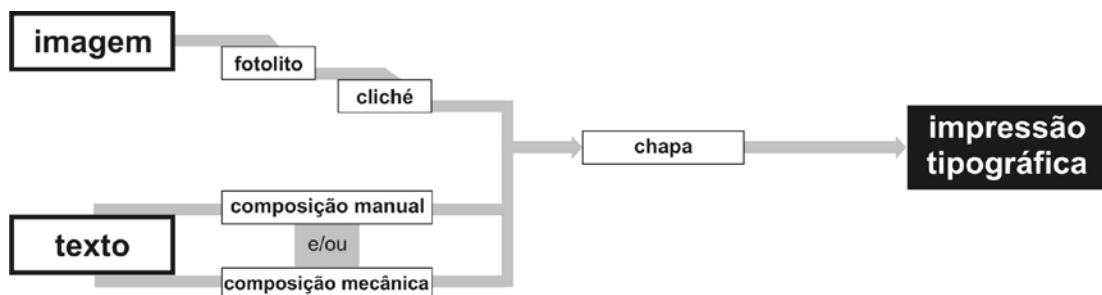
De qualquer maneira, até o final da década de 1960, a maior parte do processo de composição dos textos ainda era feito através de técnicas tipográficas, fossem elas mecânicas (linotipos e monotipos), ou manuais como se fazia nas oficinas da ESDI, mesmo quando se destinassem à impressão em offset.

Havia um discurso quase consensual a respeito da força do offset como método de impressão, já naquele momento. Na busca da qualidade do resultado final, era esse novo processo o escolhido, ficando o uso da impressão tipográfica apenas para casos tão esporádicos que sequer eram lembrados, com clareza, pela maioria dos entrevistados da primeira fase da pesquisa. Tais casos foram apenas citados vagamente, como o exemplo de alguns cartões de visita ou convites, que demandavam baixa tiragem. Embora gerasse um resultado melhor, o custo da impressão em offset ainda era considerado alto.

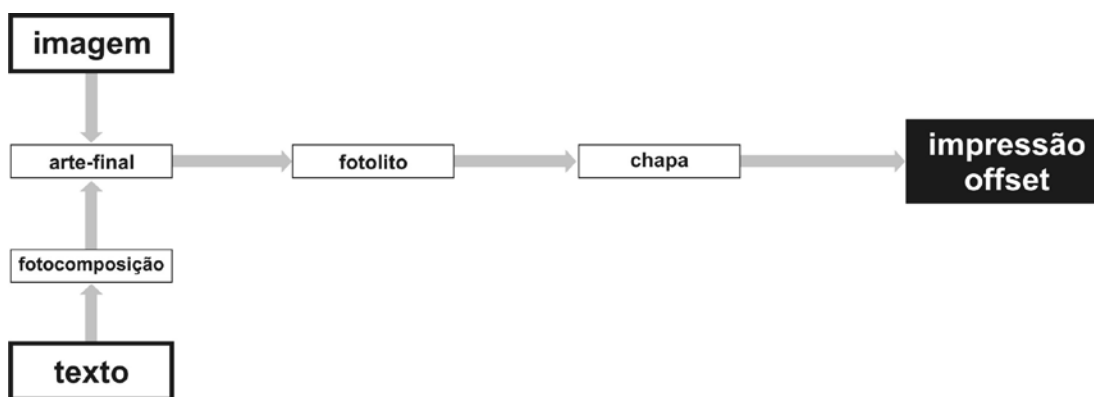
Desde muitos anos antes, era possível fazer composições mais livres, independentemente das restrições causadas pela forma física dos tipos móveis, através da utilização de montagens elaboradas para confecção de clichês, mas esse era um procedimento pouquíssimo usado. Os experimentos de texto Dadaísta e as poesias Concretistas são bons exemplos de transposição dessas limitações físicas das letras feitas de chumbo. A variedade de fontes e de corpos era reduzida pelo fato de que cada conjunto de letras significava investimento, não apenas na compra do material de caracteres, empatando capital em chumbo, como também na manutenção de um espaço físico para guardá-los.

A grande revolução, em termos de composição, resultante da necessidade de um processo mais adequado à impressão offset foi, na verdade, o surgimento da fotocomposição que era uma forma de obter textos através de processo fotográfico. As fotocompositoras inicialmente utilizavam folhas de papel fotográfico, onde eram projetadas as letras, através de luz, gerando facilidade de ampliação e redução, ao contrário do que se verificava com o uso das fontes tipográficas. As criações dos designers deveriam se ater aos recursos das oficinas gráficas com as quais trabalhariam que, sobretudo no Brasil, não possuíam variedade de material. O aumento da velocidade e a facilidade em tratar o texto como imagem, foram outras vantagens que decorreram da implantação do sistema de fotocomposição.

Para melhor compreensão das diferenças na pré-impressão, no que se refere ao poder de interferência do designer na produção de impressos, no sistema de impressão tipográfica e no de offset, preparamos dois esquemas que demonstram os fluxos de ambos:



3.3 – Fluxograma de produção de impressão tipográfica



3.4 – Fluxograma de produção de impressão offset

Se analisarmos a transição da composição tipográfica para a fotocomposição, no offset, sob o prisma da pré-impressão, teremos como principal característica de evolução projetual a facilitação na liberdade de criação, no que diz respeito à disposição dos textos, linhas e letras, podendo-se extrapolar os limites da tão comum ortogonalidade dos trabalhos de até então. As letras poderiam ser aproximadas, afastadas e rotacionadas, de acordo com a necessidade do projeto. Mas esse recurso só se tornou mais comum, de fato, na década de 1970, quando houve o aumento do número das máquinas fotocompositoras no Brasil, tornando corriqueiro o uso do processo.

Quanto às imagens, houve uma gradual substituição do clichê pela fina chapa de alumínio para impressão offset. Embora as técnicas de reprodução da imagem utilizadas nos fotolitos de offset tenham evoluído, desde quando eram usados para estereotipia, não estava sendo utilizada ainda, plenamente, a sua capacidade. Percebia-se então, em alguns projetos, um aspecto muito parecido com aqueles gerados com o emprego de clichês, quando as imagens eram geralmente de pouca definição e alto contraste. Silvia Steinberg, em sua entrevista, avaliou:

No final dos anos 60, começo dos 70, não se sabia lidar com a imagem! Você vai reparar que os catálogos nossos, todas as imagens de todas as coisas são todas cinzas... Elas não têm extensão do preto ao branco, não têm uma escala extensiva de valores... é como se elas fossem... eu costumo falar que existe o preto e branco e colorido, ou coloridíssimo... e elas não têm isso." (...) "Você repara, como não se sabia nada sobre a imagem, era tudo cinza, sempre se contrastava muito as coisas, com isso, se perdia detalhes das imagens e eu acho que o hábito do contraste vem do hábito do traço tipográfico... também! (Informação oral)

Num primeiro momento dessa transição, havia um inegável desconhecimento da amplitude da técnica, o que gerou alguns trabalhos em offset com aspecto de que tivessem sido executados no sistema de impressão tipográfico. Como vemos neste relato, um resquício da tipografia era o emprego de retículas com pontos muito grandes, usadas na maioria dos clichês, embora houvesse, também, contando-se como exceções, clichês de altíssima qualidade. Permanecia certa rigidez na composição de textos e imagens, mais apropriada à concepção em chumbo.

Essas dificuldades iniciais podem ser consideradas absolutamente normais, em se tratando de qualquer transição tecnológica, na qual, a princípio, as pessoas repetem o conhecimento e as técnicas em que se sentem mais confortáveis.

Outra questão interessante abordada nas entrevistas feitas com os designers formados nos primeiros anos da ESDI, diz respeito às possibilidades de interferência no processo produtivo. Enquanto na impressão tipográfica se podia alterar, o tempo todo, a estrutura e composição do projeto, na técnica de offset, a partir do momento em que a chapa fosse gravada, só seria possível intervir na carregação das tintas, a não ser que se fizesse uma nova composição, nova arte-final e, refazendo o fotolito, se gravasse uma nova chapa. Esse procedimento aumentaria o custo de produção, de forma a torná-lo, muitas vezes, inviável.

Paulo Geiger comenta a diferença nos dois processos e as vantagens do offset, principalmente quando se buscava uma determinada cor como resultado, como podemos notar em seu discurso:

Ai se abriu uma nova perspectiva, inclusive do uso de gamas de cores, de mistura de cores, que você pode ter, inclusive com a idealização da retícula como ainda mais delicada do que a retícula permitida pelo zinco gravado. Essa precisão, na gama de cor, no percentual, na mistura de cores. A possibilidade de você usar a cor com muito mais precisão, com muito mais criação. Na tipografia, a cor era quase que um resultado aleatório do que você concebeu e não um resultado medido, em que você persegue ele e você só aceita ele como objetivo em si. (informação oral)

Além do avanço tecnológico conseqüente dos fotolitos com retículas menores utilizados para o offset, houve um ganho substancial na qualidade dos resultados dos projetos gráficos, também porque, a elaboração do original, passou a independe da gráfica, podendo ser executada geralmente pelo próprio designer, ou por um técnico, o arte-finalista.

O caráter quase definitivo da arte-final em offset gerava nos designers a necessidade de preparar um projeto bem mais cuidadoso e, por outro lado lhes permitia, posteriormente, que se dedicassem, de forma exclusiva, à busca da fidelidade das cores. Ou seja, a separação do processo tornou mais fácil detectar os problemas e, assim também, resolvê-los para a obtenção de um melhor resultado.

De acordo com os esquemas apresentados nas figuras 3.3 e 3.4, percebemos que no sistema de impressão tipográfica, quem armava a chapa unindo clichês e tipos, construía o projeto da página, enquanto no sistema offset, quem montava a arte-final teria o papel de construir o projeto da página.

Com a disseminação do offset, portanto, tornou-se mais definida a distinção entre a pré-impressão e a impressão propriamente dita, cabendo ao designer geralmente cuidar de tudo o que fosse relativo a pré-impressão, o que na prática significava entregar à gráfica

o fotolito pronto. Até então, a composição e a montagem da chapa cabiam única e exclusivamente à gráfica, podendo o designer, se assim o desejasse e se a gráfica permitisse, acompanhar o procedimento, sugerindo alterações, na medida em que fossem feitas as provas de impressão.

Nos primórdios da utilização do processo offset, o designer definia o formato do texto, através de cálculos complexos e enviava para que fosse composto em linotipo. Posteriormente esse trabalho passou a ser feito em fotocompositoras. A próxima etapa era a montagem da arte final, juntando texto às imagens e esta, pronta, era encaminhada para empresa especializada para confecção do fotolito, que seria a matriz da impressão.

As grandes gráficas chegavam a ter setores de produção de fotolitos, mas por se tratar de equipamentos caros e de uma tecnologia muito específica, diferente da tecnologia da impressão, o mais comum era que fosse o serviço prestado por empresas que se especializaram em tal prática. Estas poderiam ser escolhidas pelo cliente, nos casos em que já forneciam os filmes prontos, ou pela própria gráfica, quando o cliente só entregava a arte-final. Neste caso, geralmente, havia empresas com as quais a gráfica mantinha uma parceria, levando seus trabalhos e acompanhando o resultado, bem como, assumindo a responsabilidade pela qualidade do mesmo.

Uma das grandes vantagens da utilização do fotolito era a facilidade de armazenamento dos originais para reprodução. As gráficas que, anteriormente, precisavam de imensos espaços para armazenar as composições e clichês em chumbo, passavam a necessitar apenas do local conveniente para guardar as finas lâminas dos filmes de fotolitos.

As empresas começavam a ter que se adaptar a uma nova forma de trabalho no qual seria necessário dividir as responsabilidades do processo produtivo com seus criadores. A modificação desses parâmetros não foi uma tarefa simples, na medida em que as gráficas antigas não queriam alterar sua forma de trabalhar e os designers em formação ainda não sabiam como se posicionar nessas situações. Era preciso criar novas estruturas exatamente como foi a da Gráfica Imprinta, concebida com este propósito, conforme nos relata Arnaud Torres:

Já no início da década de 1970 iniciei minha empresa gráfica, abandonando a tipografia e incorporando os novos conceitos no papel impresso. O “designer” estaria dentro da empresa interferindo e ordenando a informação [...] A crescente entrada no mercado de novos profissionais formados fez com que se deslocasse o seu campo de atuação para junto do cliente e se ampliasse o universo das gráficas a produzir os impressos programados visualmente. (TORRES, 1989)

O aprendizado dos designers formados pela ESDI era fundamentado na prática das oficinas, baseando-se no currículo da Escola de ULM de acordo com Washington Dias Lessa:

O modelo acadêmico da ESDI é a Hochschule für Gestaltung de ULM, que promove nos anos 50 e 60 uma releitura do funcionalismo bauhausiano. Vêm desta tradição os fundamentos da criação sem raízes culturais. O estilo internacional trabalha com um espaço abstrato e infinito e uma racionalidade técnica que se pretende universal. (LESSA, 2003 p. 147)

O fato da estrutura da ESDI estar baseada numa instituição alemã causou muitas polêmicas a respeito do seu distanciamento, em relação à realidade brasileira, mas a resposta dada pelos defensores dessa escolha estava exatamente na busca de uma linguagem de estilo supostamente internacional que deveria servir em qualquer localidade.

Outro problema detectado ao longo dos primeiros anos de funcionamento da ESDI também diz respeito aos moldes ulmianos que calcavam o aprendizado, principalmente, na prática desenvolvida nas oficinas, como também acontecia na Bauhaus, que por sua vez, inspirou a escola de ULM. Essa questão é apresentada no texto de João de Souza Leite, quando analisa as origens do ensino do design no Brasil.

Daí ter-se estabelecido um padrão totalmente destituído de qualquer investigação teórica mesmo acerca dos procedimentos metodológicos, um padrão alicerçado na prática projetiva estrita, como em uma espécie de ateliê onde dependendo das relações pessoais, seria possível usufruir ou não das qualidades do quadro docente. (LEITE, 2006 p. 279)

A consequência principal destes conflitos foi que, em 1968, instalou-se uma crise interna na ESDI e os alunos, junto com os professores, se reuniram, em vários momentos, para discutir a estrutura curricular, de maneira intensa e confusa, espelhando a conjuntura política do país, como nos relata Pedro Pereira de Souza:

Deve-se entender por Assembléia Geral não apenas a reunião decorrente da decisão do Conselho Consultivo e as que se sucederam, mas todo período compreendido entre 11 de junho de 1968 até o mês de agosto de 1969. Durante aproximadamente 14 meses a ESDI passou por um intenso, turbulento e penoso processo de revisão, no qual se produziam desde idéias inovadoras e criativas até verdadeiras sandices e infantilidades... Costuma-se dizer que em 1968 a ESDI parou. (SOUZA, 1993, p. 154)

Este autor, na ocasião acabara de ingressar na ESDI como aluno, sendo testemunha dos fatos. Relata em seu livro ESDI - biografia de uma idéia, com detalhes, esse longo processo, que daria origem a uma nova fase da Escola, embora as modificações tenham ficado muito aquém das reivindicações propostas pelos alunos. Também sobre essas dificuldades, encontramos alguns argumentos no texto de Washington Dias Lessa:

O passar dos anos, porém, leva ao crescimento de um certo mal-estar advindo da consciência do distanciamento entre discurso e realidade. As feições particulares assumidas pela industrialização brasileira imprimem uma marca de incompletude no design que começa a se desenvolver. Setores da produção ignoravam a atividade, ao mesmo tempo em que eram adversas as condições para a sua difusão, pois o mercado interno era restrito e se importava pacotes de tecnologia já incluindo o design. (LESSA, 2003, p. 148)

Havia certo desencanto causado pela crença, estabelecida desde os primórdios da formação da ESDI, de que os profissionais ali formados viriam a preencher um espaço gerado pela aceleração da industrialização brasileira, no governo de Juscelino Kubitschek. A década de 1960 terminava e os designers ainda não eram reconhecidos, corroborando algumas das avaliações tidas como pessimistas, emitidas por ocasião da fundação da Escola.

O foco na indústria da produção de consumo, aparentemente em crescimento na década de 1960, também se refletia na escolha dos alunos, que poderiam se especializar em programação visual ou desenho industrial e, quase sempre, decidiam pela segunda opção, nos primeiros anos da ESDI. Formava-se um contingente proporcionalmente maior de designers de produto, de acordo com os índices apresentados nas primeiras turmas, como comenta Pedro Pereira de Souza:

De 1966, ano em que a primeira turma de alunos terminou seu curso regular, até 1968, apenas dezesseis trabalhos de formatura foram apresentados e aprovados. Doze deles eram de desenho industrial e apenas quatro de programação visual. Esse resultado demonstra que a orientação e o discurso objetivos relacionavam-se a qualidades mensuráveis, eventualmente mais presentes nos produtos industriais tridimensionais. Além disso a presença e a atuação dos professores de Desenho Industrial sempre foi maior (SOUZA, 1993, p. 153).

O racionalismo exacerbado interferia até mesmo nas escolhas profissionais dos alunos, que apesar do discurso técnico formal trazido de ULM por Alexandre Wollner, tinham dificuldade em aceitar esse praticismo nos projetos gráficos. Pedro Pereira de Souza supõe que uma das razões para que isso tenha ocorrido, seja o fato de que *“a atividade da comunicação visual já existia no Brasil, exercida através de amadorismos, na maioria dos casos, de empirismos mais coordenados em outros ou ainda através de profissionais autodidatas”* (1993, p.153). O autor informa ainda que, embora Aloisio Magalhães, que foi professor da instituição nessa ocasião, representasse uma tendência ao empirismo, ele foi, na verdade, uma escola fora da ESDI, tendo realizado aqueles preceitos, muito mais em seu próprio Escritório.

Tantos questionamentos e dificuldades ameaçavam a ESDI de seguir o mesmo caminho da Bauhaus e da escola de ULM, suas duas antecessoras, cujas atividades se encerraram, apesar de sua reconhecida importância na história do ensino do design.

Não era raro falar-se novamente em fechamento e auto extinção. O “Barhaus” tornou-se o centro das discussões, num tempo essencialmente retórico. Mas a idéia de continuidade sedimentou-se aos poucos, apesar das mudanças ocorridas nas atividades da escola. (SOUZA, 1993, p.207)

O Barhaus, acima citado, onde aconteciam essas reuniões era o bar da faculdade, assim batizado por referência à Bauhaus. A ESDI sobreviveu às intempéries, a despeito de todas as dificuldades, seguindo seu caminho conturbado, mostrando uma resistência, que se fundamentou, tanto na aceitação de suas limitações, quanto no desejo de mestres e alunos de que sobrevivesse, mesmo num cenário distante do ideal preconizado pelos seus fundadores, como expressa Pedro Pereira de Souza:

Consciente então de que não era o centro de uma nova concepção de vida, o designer da ESDI sabia, no entanto, que fazia parte de uma proposta dessa natureza. Tornou-se claro para ele que, já há algum tempo, a educação e a formação técnica ligadas ao trabalho industrial, deviam ter como base um novo tipo de intelectual, cujo modo de atuar não podia continuar fundamentado numa eloqüência verbal sujeita a afeições e paixões. Ele deveria se integrar ativamente na vida prática como partícipe de um planejamento e também como elemento permanente de persuasão. (SOUZA, 1993, p. 217)

Não parecia mais cabível para a ESDI, se manter pela glória de uma formação elitizada e distante da realidade. Os alunos percebiam, mais do que nunca, a necessidade de transpor os muros da escola e adentrar as indústrias. Certamente, nesse momento, se pensava, essencialmente, nos projetos de produto, mas também se refletiu na busca pelo conhecimento dos processos produtivos da indústria gráfica, gerada pelos trabalhos criados pelos profissionais de programação visual.

A tendência da Escola, em enfatizar o desenho industrial, começa a se modificar na medida em que se percebe que o mercado de trabalho para produtos não era tão promissor quanto parecia, principalmente no então Estado da Guanabara. Nele, as várias instituições públicas existentes, ofereciam muito mais possibilidades de trabalho no campo da programação visual, do que as indústrias de bens de consumo.

A realidade político econômica do começo dos anos 70 desorganiza as referências conceituais do design na época. A lógica do “milagre econômico” do governo Médici, a produção industrial não promete mais a redenção popular através da ampliação do consumo, conforme rezava a ideologia desenvolvimentista. (LEITE, 2003 p. 149)

No desenvolvimento de produtos das indústrias brasileiras, no final da década de 1960, havia preferência pela cópia de modelos que vinham do exterior, deixando, num primeiro momento, os designers aliados do suposto “milagre econômico brasileiro”.

Passado o auge da crise na ESDI, os novos ares buscavam a compreensão da profissão, sua projeção em meio à indústria brasileira e procuravam estabelecer a caracterização de um design nacional. Os alunos começavam a alçar vãos maiores, para além da escola, lançando olhares observadores sobre a realidade brasileira e suas necessidades. Pedro Pereira de Souza afirma que:

Revisionismos têm seu preço e a ESDI pagou-o tornando-se mais realista, mais contemporânea de si mesma, menos vanguardista. O reconhecimento do curso [pelo MEC em 1970] foi o primeiro passo em direção à institucionalização. Através dele a escola deixou de ser um projeto para se transformar em produto, aproximando-se da realidade de um trabalho necessariamente menos ousado e experimental. (SOUZA, 1993, p. 229)

O ensino do design pela ESDI, sendo aprovado oficialmente, alavancou o surgimento de outras escolas, demonstrando abertura para o reconhecimento desta profissão no Rio de Janeiro,

como relata Cardoso (2004): “a escola de belas Artes da UFRJ conseguiu após longos anos consolidar o seu curso de desenho industrial no início da década de 1970” e a inauguração em 1973 do curso de graduação em Desenho Industrial na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, (CARDOSO, 2004, p. 175). Em 1975, quando da incorporação do Estado da Guanabara ao Estado do Janeiro a ESDI, que era uma escola independente, passou a fazer parte da UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, cujo nome anterior era UEG – Universidade do Estado da Guanabara.

Apesar de todas as dificuldades e conflitos existentes na ESDI, provavelmente por ter sido a primeira a ter seu currículo reconhecido pelo MEC, ela serviu durante muitos anos como modelo de ensino para o desenvolvimento de várias escolas. Sobre este aspecto se pronuncia Chico Homem de Melo:

Durante os primeiros anos, e certamente talvez ao longo de suas duas primeiras décadas, a experiência esdiana se consolidou de modo indubitável, devendo-se a isso o grau de reverberação, digamos mesmo, de multiplicação de seu modelo por todo território nacional, sobretudo na década de 80, quando escolas começaram a proliferar em velocidade espantosa. (MELO, 2006 p. 279)

Conquanto hajam controvérsias sobre o fato de a ESDI ter sido ou não a primeira escola de Desenho Industrial no país, na medida em que a USP e a FUMA-BH, tiveram inaugurado seus cursos no mesmo ano, a ESDI foi e continua sendo referência. Até hoje, na concepção de outros cursos e, por isso, no processo de formação de identidade da profissão. A grande maioria dos designers no Brasil, foi por ela influenciada direta ou indiretamente.

Outro fator de controvérsia sobre a institucionalização do design no Brasil diz respeito à classificação dos profissionais atuantes na área, antes do surgimento das escolas, como coloca Rafael Cardoso:

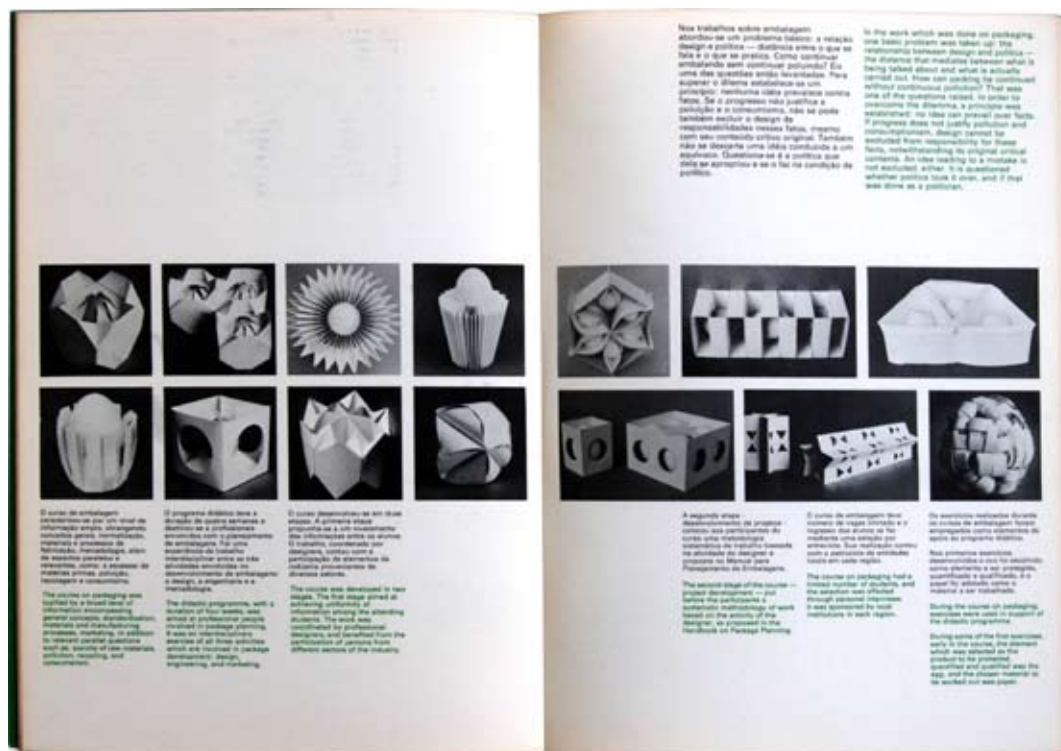
Em todo o mundo, existem inúmeros exemplos de trabalhos de design importantes e de indivíduos extraordinários que os realizaram antes da organização formal da profissão. Em muitos lugares, esses profissionais já começam a receber o devido reconhecimento da posteridade, em outros não. No Brasil, por exemplo, o que diferencia um Santa Rosa e um Tenreiro de um Aloisio Magalhães, e por que se costuma atribuir somente ao último o epíteto de designer? Nenhum deles era formado em design, mas todos geraram uma obra de porte na área. As diferenças parecem ser mais de ordem social do que profissional e, portanto, pouquíssimo sustentáveis diante do escrutínio mais ponderado da análise histórica. De modo paralelo, faz-se necessário questionar o fetiche da prioridade no ensino do design. (CARDOSO, 2004 p. 175).

Os profissionais formados nas primeiras instituições de design no Brasil tendiam a acreditar, por conveniência ou ingenuidade, que a profissão só passou a existir depois de ser formalizado o ensino, mas como comenta Rafael Cardoso, nesta citação, não se pode deixar de levar em conta os excelentes profissionais atuantes no mercado, antes das escolas.

O autor cita escolas criadas muito antes da ESDI, como: o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial, ou SENAI, criado em 1942; a Escola Técnica Nacional, fundada no mesmo ano; o Curso de Desenho e Artes Gráficas da Fundação Getúlio Vargas, criado em 1946, sob a direção de Tomás Santa Rosa; a Escola Técnica IDOPP, ativa a partir de 1949 na área de desenho de móveis e máquinas e, até mesmo, o velho Liceu de Artes e Ofícios (CARDOSO, 2004 p. 176). Lembra ainda o curso experimental dirigido por Lina Bardi, no Instituto de Arte Contemporânea do MAM, em São Paulo (BONFIM, 1998 p.124).

O início da Escola Superior de Desenho Industrial foi relevante para os profissionais, principalmente, pela divulgação dessa atividade tão pouco conhecida no Brasil. O momento político e econômico era propício ao surgimento de uma profissão que serviria ao crescimento industrial vigente.

Outra instituição importante na divulgação das capacidades dos designers, surgida no final da década de 1960, foi o Instituto de Desenho Industrial (IDI), criado no Museu de Arte Moderna pelo professor da ESDI, Karl Heinz Bergmiller. O IDI tinha como propostas as pesquisas e um serviço de consultoria às empresas, a ESDI retomava, depois de muitos anos, o vínculo com o MAM. Uma dessas propostas foi levar conhecimentos sobre embalagens a vários Estados brasileiros, em forma de cursos. Neste sentido sob foi elaborado um “Manual para Planejamento de Embalagens”, e organizada a exposição “Embalagem, Design e Consumo”, cujo catálogo, foi impresso na gráfica Imprinta em 1976.



3.5 – Catálogo do IDI, impresso na Imprinta em 1976. Design: Goebel Weyne.

Foram também organizadas pelo IDI três importantes bienais internacionais de design, que aconteceram no Museu de Arte Moderna em 1968, 1970 e 1972, nas quais se reunia o trabalho de profissionais do mundo inteiro e em cuja organização a presença de professores e alunos da ESDI era predominante, principalmente nas duas primeiras montagens.

A criação do IDI era certamente um dos reflexos da busca da integração da escola com a indústria. Ali eram discutidos e desenvolvidos projetos realizados para indústrias, empresas e instituições, através da pesquisa de profissionais mais experientes ou recém formados pela escola. Encontramos um comentário que reafirma esse pensamento no livro de Pedro Pereira de Souza:

A vinculação do designer à realidade econômica e social só é possível, integrando-o a uma equipe interdisciplinar, diretamente ligada à produção. Isso possibilita o estabelecimento de relações entre o campo das necessidades (técnicas, utilitárias, econômicas) e o campo da criação. (SOUZA, 1993, p.232)

Havia um longo caminho a ser percorrido, mas a percepção da distância a ser vencida era o primeiro passo para tornar a ESDI mais realista. A integração com as empresas fazia parte dessa nova busca. Em contrapartida, era necessário que estas se dispusessem a abrir suas portas para tal. Permitir a intervenção de profissionais pouco experientes no processo produtivo significa diminuir o ritmo, usar mais matéria prima e, portanto, aumentar os gastos. Arnaud Torres assim se manifesta sobre a importância dessa interação:

Se percebia nesta fase [início da década de 1970], um certo distanciamento, dos novos formandos, com os processos de produção - suas possibilidades e suas limitações - que se por um lado criava alternativas inexploradas, por outro gerava expectativas irrealizáveis. (TORRES, 1989)

A Imprinta surgiu exatamente neste momento, não por acaso, mas fruto da visão de pessoas empreendedoras que enxergavam essa necessidade de intercâmbio entre empresas e jovens profissionais, ainda sem precedentes no âmbito do parque gráfico do Rio de Janeiro, então Estado da Guanabara. Vinha, exatamente, ao encontro de uma classe de profissionais, cuja formação estava em transição, assim como a tecnologia gráfica, que abandonava o sistema tipográfico para abraçar o offset.

4. O surgimento da Imprinta

No decorrer da década de 1960, no bojo das mudanças no cenário político e econômico nacional e das experiências vivenciadas pelos profissionais da indústria gráfica, havia condições propícias ao desenvolvimento do conceito de uma empresa “ideal”.

Descrevemos neste capítulo os personagens e as situações em que foram surgindo os elementos para que se chegasse ao que veio a ser a Imprinta, inaugurada em 1971. Aloisio Magalhães e Arnaud Torres, unidos por uma idéia elaboraram um projeto, aqui apresentado resumidamente, para implementação de uma gráfica. São avaliados os pontos mais importantes que dariam origem a uma empresa meticulosamente preparada para atender às necessidades dos designers e empresários do então Estado Guanabara (cidade do Rio de Janeiro), no início da década de 1970.

A gráfica que, de fato, começou a existir em 1971, embora distante do modelo especificado no projeto idealizado desde 1969, surgiu a partir de uma base sólida, principalmente pela experiência e determinação dos principais envolvidos nesse sonho.

4.1. Aloisio Magalhães e seu escritório

Um dos personagens mais presentes na história do design brasileiro é, sem dúvida, Aloisio Magalhães, não apenas por ter participado do processo de criação da ESDI, mas pelo seu espírito questionador e pela rica contribuição de seu intercâmbio de informações resultantes de suas viagens. Foi um pioneiro e empreendedor, sem esquecer jamais de buscar e valorizar as raízes culturais brasileiras.

Nasceu em Recife no ano de 1927, onde se formou em direito em 1950. Apesar de ter escolhido esse curso, sua história seguiu outros rumos e foi marcada por profundas incursões ao mundo da arte, com o qual se identificou desde cedo. Logo que terminou a faculdade, recebeu uma bolsa de estudos para estudar museologia em Paris, na Escola do Museu do Louvre, mas ainda na faculdade de direito, chegou a participar do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), dirigindo o Departamento de Bonecos.

Gastão de Holanda, José Laurenio de Melo, Orlando da Costa Ferreira, Hermilio Borba Filho e Ariano Suassuna, também faziam parte do TEP, sendo que, com os três primeiros veio a fundar o importante grupo O Gráfico Amador, no intuito de publicar seus próprios livros, já que não tinham acesso às grandes editoras. Buscavam a excelência gráfica na produção, o que acabou sendo um marco na trajetória desse grupo, desde o seu início em 1954, até o seu fim em 1961. Sobre isso comenta Guilherme Cunha Lima (1997)

O esforço despendido na tentativa de produzir algo em que a novidade e a ortodoxia estivessem mescladas, de forma inventiva, ao rigor gráfico, de modo a atingir um padrão de excelência internacional, foi coroado de êxito. A acolhida dada pela imprensa brasileira e os comentários da crítica especializada estrangeira aos livros publicados por O Gráfico Amador não podiam ser melhores (LIMA, 1997, p. 90).

Eram chamados de “mãos sujas”, pois imprimiam, eles mesmos, esses trabalhos, em uma oficina onde se encontravam para se divertir e conversar sobre as obras que estavam sendo desenvolvidas, numa atividade muito além da simples produção. Assim, Aloísio Magalhães começou a aperfeiçoar seu conhecimento sobre as artes gráficas.

Durante esse período, em 1956, teve uma das mais importantes e transformadoras experiências de sua carreira, quando se encontrava a passeio nos Estados Unidos e resolveu conhecer o Pennsylvania Museum & School of Art. Conheceu Eugene Feldman, que dirigia o Departamento de Design Tipográfico da instituição e logo se tornaram amigos, envolvidos pelo interesse comum sobre as artes gráficas. Além de dirigir aquele departamento, Eugene Feldman foi o fundador da “The Falcon Press” que funcionava como gráfica comercial durante o dia e laboratório de pesquisas gráficas de noite. Fizeram juntos dois importantes livros, o *Doorway to portuguese* e mais tarde *Doorway to Brasilia* sendo que, para este último, Eugene veio ao Brasil, pesquisar e filmar Brasília, ainda em construção, no ano de 1959. A respeito de Feldman, o próprio Aloísio relata no livro sobre ele, coordenado pelo professor João Leite:

Ele estava muito mais interessado em fazer alguém compreender o processo de impressão do que qualquer outra coisa. Ele realmente queria me proporcionar uma apresentação do processo de impressão em offset. Para ele, isso era muito mais importante do que o livro em si. (MAGALHÃES, 2003, p. 96).

Eugene Feldman era um apaixonado pelo sistema de impressão offset e usava as máquinas como meio de expressar a sua arte, como se elas fossem um instrumento semelhante ao pincel que leva a tinta até as telas. Misturava tintas, experimentava papéis e técnicas nas madrugadas em que a gráfica não estava imprimindo seus trabalhos comerciais. Com ele, Aloísio Magalhães conheceu e aprendeu a gostar do sistema offset.

De volta ao Recife, depois de algumas idas e estadias, inclusive chegando a ministrar aulas na Pennsylvania Museum School of Art, introduziu alguns de seus novos conhecimentos no grupo Gráfico Amador. Algumas coleturas que havia trazido foram aproveitadas em suas experiências.

Aloísio Magalhães foi o primeiro dos integrantes a se desligar do Gráfico Amador, quando em 1960 se mudou para o Rio de Janeiro, onde fundou um escritório com Artur Lício Pontual e Luiz Fernando Noronha, para desenvolver trabalhos de arquitetura, construção civil e programação visual. Era o “Magalhães, Noronha & Pontual”.

O interesse pelas artes gráficas junto ao do ensino logo se manifestou na estruturação de um curso sobre tipografia no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1961, com Alexandre Wollner, que também trazia conhecimentos de seu curso na escola de ULM, a Horchule für Gestaltung, na Alemanha.

No final do ano seguinte, foi fundada a Escola Superior de Desenho Industrial - ESDI, depois de muitas questões polêmicas sobre onde e como deveria ser e Aloísio Magalhães, um de seus fundadores, foi encarregado de ministrar a disciplina “Desenvolvimento de Projetos” e, mais tarde, dedicou-se à orientação de projetos de graduação.

Paralelamente às suas atividades como professor, Aloísio continuou o trabalho em seu Escritório, que viria a se tornar “Aloisio Magalhães Programação Visual e Desenho Industrial”, com o desligamento dos dois antigos sócios, por volta de 1966.

Por seu Escritório passaram muitos de seus alunos da ESDI, a princípio como estagiários, sendo que, mais tarde, alguns foram efetivados como designers, fazendo parte de um quadro almejado por quase todos os formandos daquela escola. Por lá passaram João de Souza Leite, Joaquim Redig, Vera Bernardes e muitos outros, que fazem até hoje a história do design brasileiro.

Desenvolviam principalmente projetos de identidade visual para empresas privadas e estatais, como por exemplo: Unibanco, Embratur, Caixa Econômica Federal, Copersucar, Petrobrás e Banco Boa Vista. Aloisio Magalhães havia vencido vários concursos importantes de criação de símbolos e, dentre eles, o que lhe trouxe mais notoriedade, a princípio, foi o do IV centenário da cidade do Rio de Janeiro.

No ano de 1968 ganhou o concurso para o design das novas cédulas do Cruzeiro (moeda brasileira vigente na época) e, por isso, se tornou consultor da Casa da Moeda e do Banco Central, para desenvolvimento do design de outras notas e moedas.

Em 1969 convidou Arnaud Torres para trabalhar em seu Escritório. A proposta era de que ele cuidasse da parte administrativa, enquanto desenvolveria o projeto de uma gráfica que viesse a corresponder às necessidades de qualidade de produção, que os designers não conseguiam encontrar no Rio de Janeiro. O logotipo dessa gráfica, que viria a ser a Imprinta, também foi desenvolvido no Escritório por Aloísio Magalhães e finalizado por uma de suas estagiárias, aluna da ESDI, Rosângela Henry de Jorge Gostkorzewicz, que no momento em que a gráfica começou a funcionar transferiu-se para lá, ainda como estagiária.

Desenvolver tal logotipo mostrou-se trabalho árduo, porque Aloisio Magalhães não permitia que se fizessem colagens ou montagens, determinando que fosse elaborado diretamente na máquina IBM Composer. Aloisio Magalhães concebera a idéia de que cada caractere do nome IMPRINTA fosse composto por várias pequenas letras iguais a eles mesmos, ou seja,

a letra I, formada por vários pequenos iii, a letra M, constituída por pequenos mmm, e assim por diante. A principal dificuldade foi acertar a curva do R, o que exigiu inúmeras tentativas, até que o modelo fosse aprovado.

O próprio nome da Imprinta também foi escolhido no Escritório de Aloisio Magalhães, a partir de pesquisa efetuada por um de seus funcionários. Gostaram do nome Imprint e adaptaram para Imprinta, acreditando ser este de boa sonoridade, inclusive em outros países que não de língua portuguesa e que poderia obviamente identificar a atividade da Empresa.

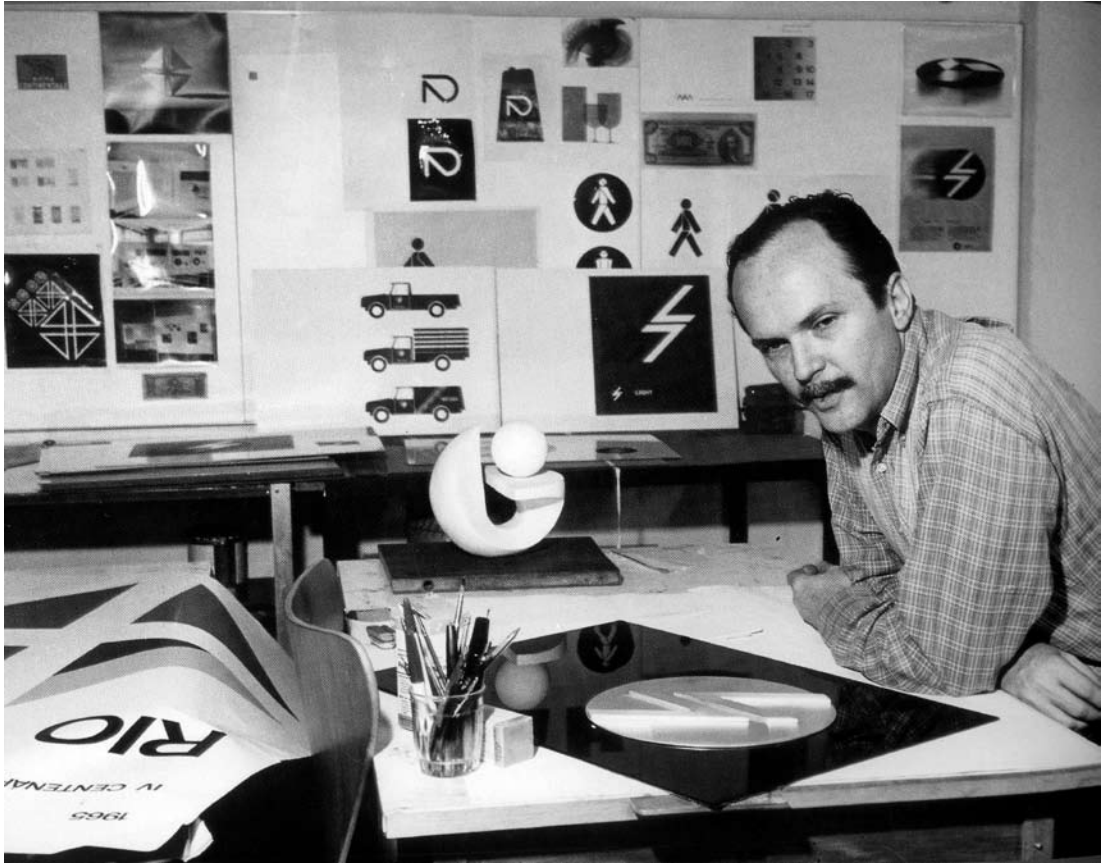
Em 1976 o Escritório passou a se chamar PVDI - Programação Visual e Desenho Industrial, nome que mantém até hoje, tendo sido alterada a constituição da sociedade quando Rafael Rodrigues e Joaquim Redig tornam-se sócios e Aloisio Magalhães passou a se dedicar mais às questões da preservação da cultura Brasileira, com as quais já vinha se envolvendo há algum tempo.

Suas atividades na área político-cultural lhe renderam cargos como membro do Conselho de Cultura do Distrito Federal, secretário do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e Secretário da Cultura do MEC. Veio a falecer em Pádua, na Itália, em 1982, após sofrer um derrame cerebral, numa reunião de Ministros da Cultura dos países de língua latina, em Veneza, quando tomava posse do cargo de presidente da reunião.

Sua criatividade e empreendedorismo marcaram a história de nosso país e, em especial, a formação da profissão do Designer. Aloisio Magalhães foi importante, entre outros aspectos, no questionamento da função do Designer, no desenvolvimento de uma linguagem brasileira para nossos produtos e também na busca interessada pelos conhecimentos técnicos, tão importantes para o aprimoramento, tanto dos processos produtivos dos projetos, como para as artes gráficas.



4.1 – Logotipo da Imprinta criado por Aloisio Magalhães e desenvolvido na PVDI



4.2 – Aloysio Magalhães na PVDI (foto do livro *A herança do olhar*)



4.3 – Prensa adquirida por Aloysio Magalhães localizada na recepção da PVDI atualmente.

4.2. Arnaud Torres

A história da Imprinta está intimamente ligada à própria história de vida do empresário Arnaud Torres e, por isso, é importante conhecê-lo, para melhor entender as etapas da construção dessa empresa. Os fatos descritos a seguir foram recolhidos a partir de três entrevistas que se realizaram ao longo do ano de 2007, sendo corroboradas por documentos de seus arquivos, além dos depoimentos de outros profissionais.

Nascido no dia 14 de maio de 1936, no município de Itaperuna no Rio de Janeiro, aos sete anos foi levado por sua família para viver no município de Carangola, no interior do Estado de Minas Gerais, onde viveu até 1962, quando se mudou para o Estado da Guanabara, atual cidade do Rio de Janeiro.

Arnaud Torres teve sua primeira experiência como aprendiz em uma gráfica, em 1950, aos 14 anos, numa tipografia de nome Gutemberg, na cidade onde morava. Cerca de dois anos depois, seu pai, que era fazendeiro, desejando encaminhar seus filhos em uma profissão, montou uma pequena gráfica para Arnaud Torres e seu irmão. Foi a Tipografia Santa Luzia, na qual viria a trabalhar por quase uma década.

Alertado por um amigo, que vira no jornal o anúncio de um curso de artes gráficas no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, logo tratou de escrever uma carta ao MAM, requisitando seu ingresso no mesmo. Essa carta foi respondida pessoalmente em 30 de março de 1962, por Aloisio Magalhães, considerando a participação de Arnaud Torres, embora já houvessem iniciado as aulas. Esse documento, preservado carinhosamente por Arnaud Torres, registra o fato que mudaria a história de sua vida. Com esse estímulo, o jovem de Carangola, então com 26 anos, mudou-se para o Estado da Guanabara, em busca de seu aperfeiçoamento profissional.

O curso fora idealizado por Aloisio Magalhães e Alexandre Wollner e era ministrado pelos mesmos. Teve a duração de oito meses, distribuídos em dois períodos constando de três aulas noturnas semanais, sendo que as aulas do primeiro ocorriam às segundas-feiras e as do segundo, às de quartas e sextas-feiras, segundo as próprias explicações da carta enviada por Aloisio Magalhães.

Em 1962, quando resolveu participar do curso, Arnaud Torres buscava desenvolver as habilidades criativas, que já exercia de forma intuitiva, enquanto trabalhou na gráfica de sua família. Gostava dessa atividade e tinha curiosidade em conhecer mais sobre ela. Pudemos perceber seu contínuo interesse pelo design, na própria forma com que sempre conduziu seu negócio e no cuidado especial que dispensou aos profissionais dessa categoria, mas sua trajetória profissional, após o curso do MAM esteve mais centrada nas atividades administrativas em empresas relacionadas ao setor gráfico.

Durante o Curso, Arnaud Torres estabeleceu seus primeiros contatos com designers, no Rio de Janeiro. Perguntado sobre os nomes dos outros participantes, lembrou-se de Benito Pape, proprietário da gráfica GELSA, para o qual trabalhou durante os anos seguintes. Citou também Wilson Coutinho, e um publicitário, de cujo nome não se recorda, além dos professores Aloisio Magalhães e Alexandre Wollner, lembrando-se ainda da presença de Goebel Weine em algumas aulas, talvez como assistente dos professores. Procuramos buscar registros no próprio Museu de Arte Moderna, onde apesar de haver um departamento específico, destinado à conservação de seus documentos históricos, fomos informados de que os papéis, referentes aos cursos ali ministrados, não se encontram ainda disponíveis aos pesquisadores. Infelizmente, todos os documentos com os quais nos deparamos aludem ao Curso apenas de forma superficial, sendo a carta de Aloisio Magalhães, o texto mais elucidativo da estrutura do curso e, por este motivo, a transcrevemos a seguir:

Na primeira página:

Rio de Janeiro, 30 de março de 1962

Senhor Arnaud,

Em nome da Diretoria do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e em resposta a sua carta de 9.3.62, devo lhe informar que apesar de já ter-se iniciado, em 19 do corrente mês, o curso de Artes Gráficas do MAM, estamos considerando, excepcionalmente, a possibilidade de sua inscrição, tendo em vista as circunstâncias especiais de V. S., pessoa já integrada nesse ramo de atividade e residente no interior.

O programa teórico, a cargo de Alexandre Wollner, vem sendo ministrado à medida que o aluno é iniciado na prática do ofício, uma vez que a finalidade principal do curso é preparar profissionais altamente especializados para atender às atuais necessidades de elementos capacitados para as empresas gráficas.

Os exercícios práticos estão sendo por mim orientados, dentro do mesmo sistema. Juntamos à presente, as informações gerais sobre o curso e ficamos ao seu inteiro dispor para quaisquer esclarecimentos.

Atenciosamente,

Aloisio Magalhães (assinatura)

Na segunda e última página:

Início e duração do curso: de 19 de março a 30 de junho (1º período)
de agosto a novembro (2º período)

O curso, com número limitado de vagas, exigiu dos candidatos para sua admissão testes especialmente organizados para esse fim ou entrevista com os orientadores do curso. (total de alunos selecionados: 20)

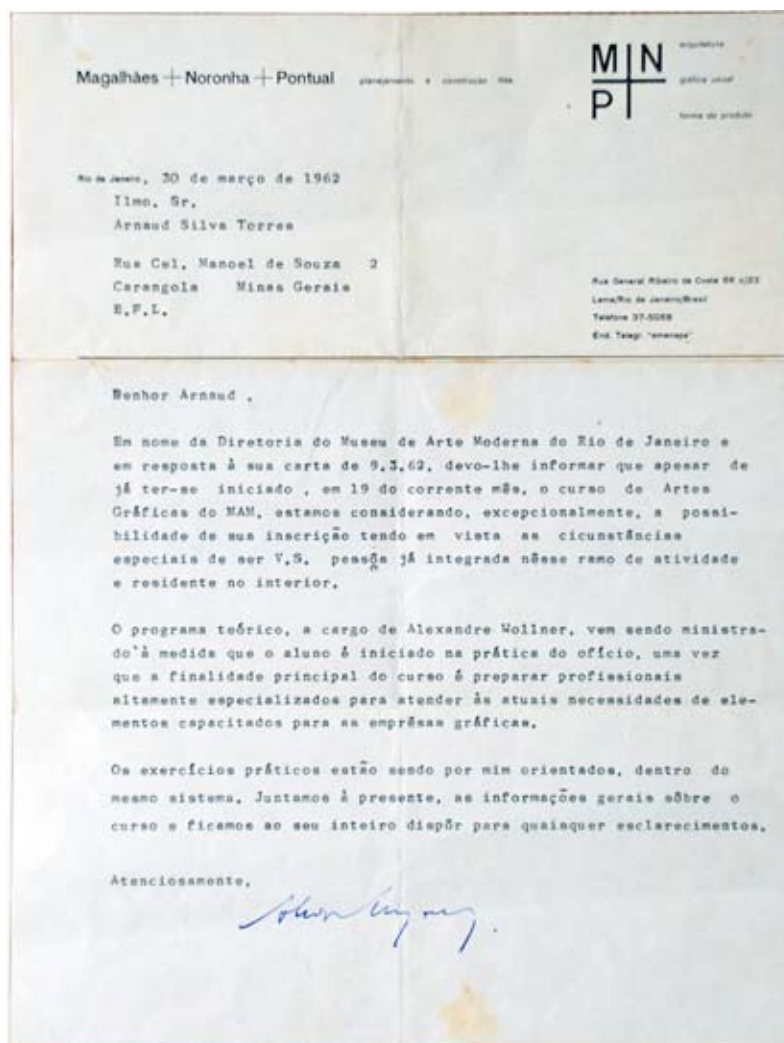
Número de aulas: três aulas por semana, das 19 às 21 horas às segundas-feiras, por Alexandre Wollner

às quartas-feiras, por Aloisio Magalhães.

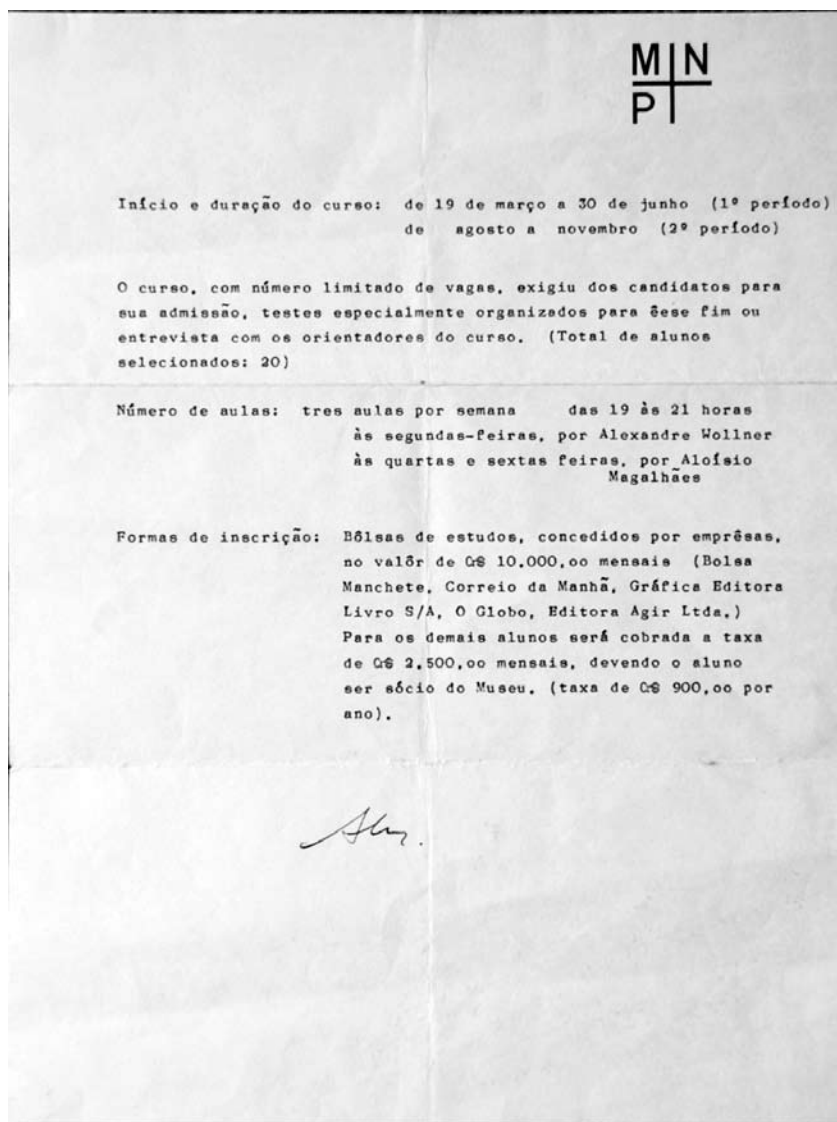
Formas de inscrição: Bolsas de estudos, concedidas por empresas, no valor de Cr\$ 10.000,00 mensais (Bolsas Manchete, Correio da Manhã, Gráfica Editora Livro S/A., O globo, Editora Agir Ltda.)

Para os demais alunos será cobrada a taxa de Cr\$ 2.500, 00 mensais, devendo o aluno ser sócio do museu (taxa de Cr\$ 900,00) por ano.

(imagens a seguir)



4.4 – Carta resposta de Aloisio Magalhães para Arnaud Torres aceitando-o para o curso no MAM em 1962. Página 1.



4.5 – Carta resposta de Aloisio Magalhães para Arnaud Torres aceitando-o para o curso no MAM em 1962. Página 2.

Pelo fato de Arnaud Torres ter chegado pouco após o início das aulas, não lhe foi possível obter uma das bolsas mencionadas, mas logo que chegou, ao conhecer Benito Papi que, além de seu colega de turma, era proprietário da Gráfica e Editora Livro SA (GELSA), foi convidado a trabalhar em sua empresa. Lá viria a exercer atividades administrativas que, não sendo exatamente o que buscava, garantir-lhe-ia a subsistência e permanência no Rio de Janeiro, durante o Curso.

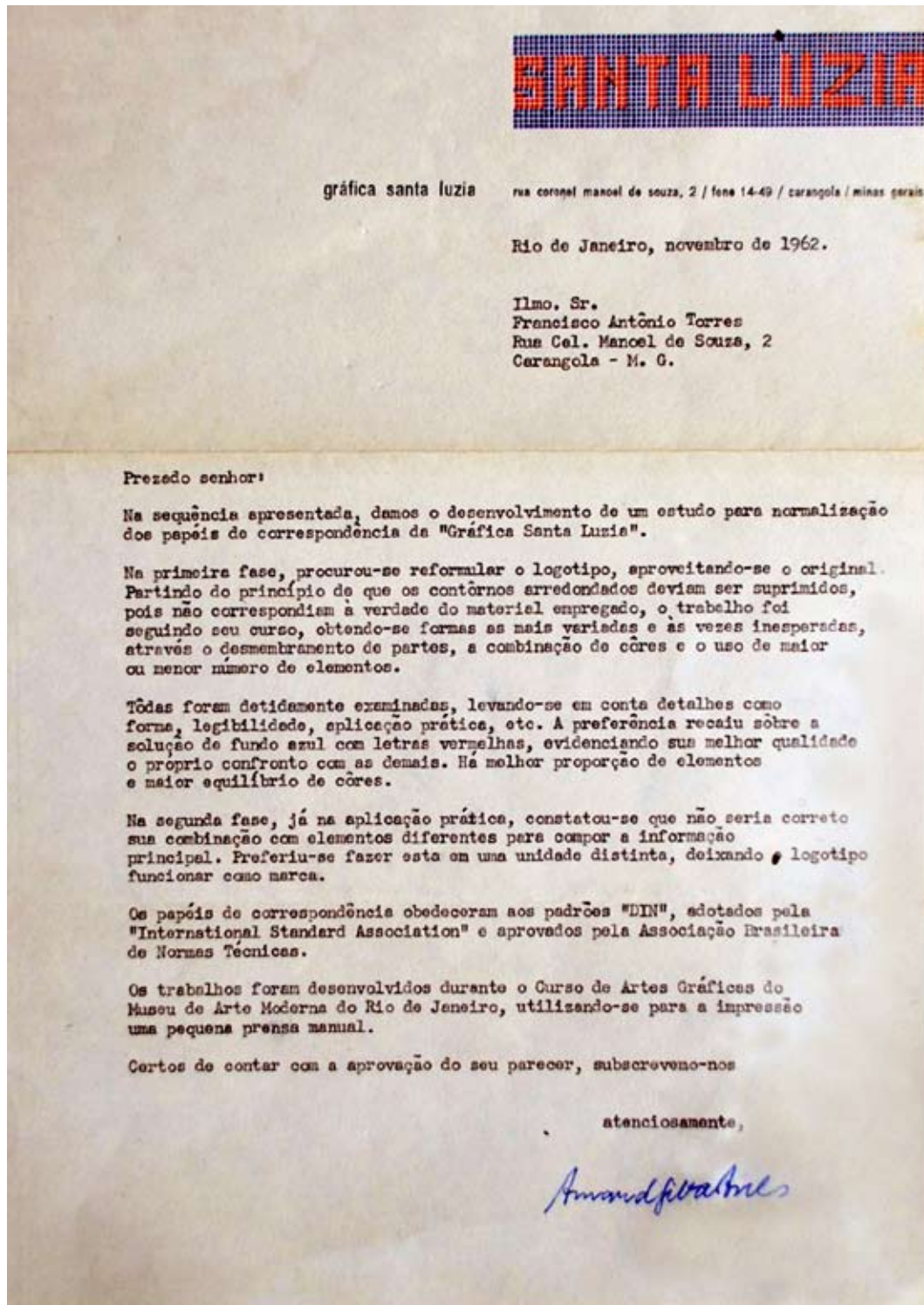
Além de sua experiência na tipografia da família, em Carangola, Arnaud havia concluído o segundo grau técnico, na área de contabilidade, o que lhe conferia atributos úteis ao desenvolvimento de um trabalho inovador na GELSA: registrava os índices de produção, estabelecendo um controle de qualidade, procedimento pouco comum nas gráficas da época.

Num dos exercícios de composição tipográfica do curso no MAM, realizou um estudo para normatização dos papéis de correspondência e refez, aprimorando, o logotipo da Tipografia Santa Luzia, que havia sido criado por seu irmão, utilizando apenas recursos de composição tipográfica. Enviou uma carta dirigida a seu pai, Francisco Antônio Torres, que era o proprietário da mesma, apresentando o projeto e explicando suas razões. O seguinte texto foi retirado desta carta:

Na primeira fase, procurou-se reformular o logotipo, aproveitando-se o original. Partindo do princípio de que os contornos arredondados deviam ser suprimidos, pois não correspondiam à verdade do material empregado, o trabalho foi seguindo seu curso, obtendo-se formas as mais variadas e às vezes inesperadas, através do desmembramento de partes, a combinação de cores e o uso maior ou menor de elementos. Todas foram detidamente examinadas, levando-se em conta detalhes como forma, legibilidade, aplicação prática e etc. A preferência recaiu sobre a solução de fundo azul com letras vermelhas, evidenciando sua melhor qualidade no próprio confronto com as demais. Há melhor proporção de elementos e maior equilíbrio de cores. (figura 4.8)

Esta carta era parte dos exercícios do Curso, mas foi de fato encaminhada a Francisco Torres que, embora não tenha compreendido muito as razões das modificações do logotipo, por ignorar os conhecimentos de programação visual adquiridos pelo filho, se mostrou muito orgulhoso do projeto de seu filho, segundo Arnaud. Este, não pode afiançar se o projeto chegou a ser implementado, pois a Tipografia Santa Luzia perdeu apenas por cerca de mais dois ou três anos. A princípio Arnaud Torres não imaginava ficar definitivamente na cidade do Rio de Janeiro, planejava voltar à Carangola, mas seus interesses foram se modificando e decidiu permanecer e aceitar os novos desafios que surgiram em sua vida profissional.

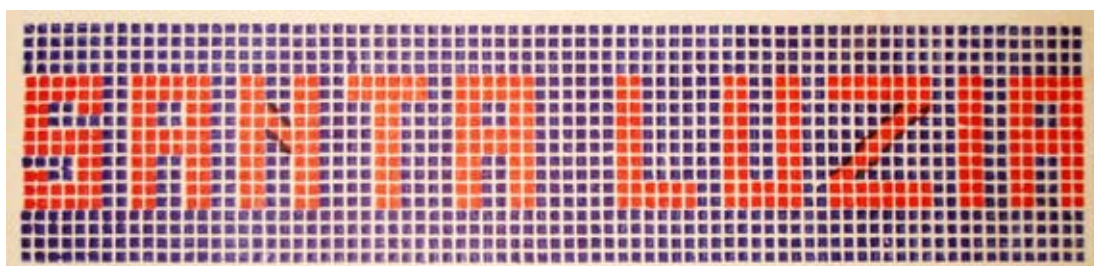
Arnaud Torres manteve o contato com Aloisio Magalhães desde o curso do MAM e dele recebeu algumas propostas de trabalho, em empreendimentos ligados à indústria gráfica. Uma destas propostas, que aconteceu por volta de 1963, dizia respeito à compra de uma gráfica tipográfica, que pertencia a Alexandre Wollner e ficava na Rua Augusta, endereço nobre da cidade de São Paulo. Chegaram a visitá-la com este propósito e Arnaud Torres a descreve como uma gráfica modelo, de oficina limpíssima, onde os funcionários se uniformizavam usando guarda-pó, num cuidado absolutamente incomum para a época. Levaram essa proposta a um possível sócio capitalista, amigo de Aloisio Magalhães, mas este, não se dispôs a fazer o investimento necessário e, como os dois interessados não tinham os recursos disponíveis, desistiram da idéia.



4.6 – Carta de Arnaut Torres para Francisco Torres apresentando a nova identidade visual da sua gráfica Santa Luzia, tendo sido desenvolvida como exercício do curso do MAM.



4.7 – Logotipo antigo da gráfica Santa Luzia.



4.8 – Nova identidade visual da sua gráfica Santa Luzia, tendo sido desenvolvida como exercício do curso do MAM.

Em 1965, Arnaud fez um curso de seis meses em Gerenciamento Financeiro na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC- Rio), financiado pela própria GELSA, o que o ajudou a galgar novas funções, dentro da empresa. Em 1967, se tornou um de seus diretores, sendo convidado a participar como sócio, com 5% das cotas, de um novo empreendimento dos proprietários daquela empresa, a Companhia Liverte Industrial, também da área gráfica, que contando com máquinas de grande porte, inclusive uma rotativa, produzia catálogos telefônicos.

Em 1968, buscando seguir por seus próprios caminhos, saiu da GELSA e abriu uma empresa de consultoria gráfica, a Plangraf. Sua autonomia não chegou a durar muito, pois logo foi convencido por Aloisio Magalhães a juntar-se a ele, no estudo de um projeto que viria a dar origem a uma gráfica “ideal”.

Neste ano, ainda outra grande transformação se deu em sua vida pessoal: casou-se com Cristina D. Oliveira Torres, que conheceu em uma de suas visitas aos familiares, na cidade de Carangola. Ela foi uma companheira participativa e atuante em alguns dos momentos importantes da Imprinta, lembrada com carinho por funcionários e clientes entrevistados por nós, a ponto de muitos acreditarem que ela exercera funções administrativas na Gráfica. São casados até hoje e tiveram três filhos homens, tendo o primeiro nascido em 1970.

No ano de 1969, Arnaud Torres passou a trabalhar no Escritório de design de Aloisio Magalhães, como gerente administrativo, enquanto fazia suas pesquisas sobre o projeto da Gráfica, permanecendo lá até 1971, quando finalmente viria a funcionar a Imprinta.

Aceitando a proposta de Aloisio Magalhães, começou um levantamento minucioso das empresas e equipamentos disponíveis para o mercado gráfico e também do que seria necessário, em termos de recursos, para se iniciar o empreendimento, além dos prováveis financiamentos governamentais. Essa gráfica foi idealizada para atender à demanda dos designers e empresários, sendo que estes, já começavam a entender o papel da qualidade dos impressos na apresentação e imagem das empresas. Arnaud Torres foi o principal mentor do projeto, orientado por Aloisio Magalhães e assessorado por colegas do Escritório. O plano, minucioso, abordava todos os aspectos necessários para implementação da gráfica ideal, a futura Imprinta e encontra-se descrito em detalhes, no próximo item deste mesmo capítulo.

Apesar de ter sido aprovada pelo BNDE (atual BNDES), a implantação do projeto original previa um mínimo de capital inicial, que viria através de um provável sócio capitalista, no caso, a empresa suíça SCIPA. Esta, na época, já fornecia tintas especiais para a gráfica da Casa da Moeda, com a qual Aloisio Magalhães mantinha relacionamento comercial, desde que recebeu o primeiro prêmio, no concurso de cédulas brasileiras (Cruzeiro Novo), em 1968. Essa empresa, que já havia manifestado interesse em participar da sociedade, acabou por mudar de planos, decidindo investir no desenvolvimento de uma nova fábrica de tintas no Brasil e não mais na gráfica.

A esta altura, a Imprinta já havia sido constituída como empresa, tendo como sócios: Arnaud Silva Torres (35%), Aloisio Sérgio Magalhães (30%), Rafael Carlos de Castro (10%), José Carlos Orlando Leone (5%), Alberto Fabiano Pires (5%), Francisco Marcelo Cabral (5%), Ney Meirelles de Oliveira (5%) e Araken de Oliveira (5%). A efetivação da firma dependia, porém, do aporte financeiro para a compra dos equipamentos.

Na impossibilidade de obter o capital mínimo necessário para implantar a Gráfica, dentro dos moldes projetados inicialmente, Arnaud Torres decidiu começar a Empresa com uma estrutura menor e ampliá-la aos poucos, com os recursos gerados por ela mesma. Num ato de ousadia, ao ver que seu projeto tão trabalhoso e desejado não conseguira aqueles recursos, em 1971, resolveu encetar o funcionamento da Imprinta da maneira que fosse possível. Conseguiu o empréstimo de três salas pertencentes a José Carlos Orlando Leone, que apesar de ser um dos sócios fundadores, conforme consta no contrato inicial, não manifestava, a essa altura, interesse algum no projeto. Resolveu, no entanto, ajudar o amigo e ofereceu-lhe algumas das salas que possuía, localizadas no nono andar de um edifício comercial na Rua Presidente Wilson, no Centro do Rio de Janeiro. Mais uma vez afoito, Arnaud ali instalou a Imprinta, pois dificilmente teria conseguido alvará de funcionamento, por conta do peso e do ruído causados pelas máquinas gráficas. Estas máquinas foram adquiridas através de financiamento bancário, a ser pago com o próprio lucro que a empresa viesse a ter. Pretendia também, na medida do

possível, comprar as cotas de participação de seus sócios e assim o fez, logo se tornando o único proprietário da IMPRINTA Fotocomposição e Offset Ltda.

Ainda em 1971, apesar de suas novas atribuições, resolveu cursar Administração na Faculdade de Ciências Contábeis e Administrativas Moraes Júnior, curso que concluiu em 1974, sem grandes dificuldades, apesar da escassez de tempo, por já conhecer a maioria dos conceitos ensinados, ou pela prática, ou pelo curso que havia feito alguns anos antes na PUC-Rio.

Sua competência profissional levou-o ao cargo de professor na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, entre 1978 e 1983. As matérias lecionadas tratavam do conhecimento da metodologia e dos processos de produção gráfica. Procurava ensinar aos alunos os conhecimentos sobre os processos de impressão, levando-os sempre que possível para visitar algumas gráficas. Arnaud mantém, em seu acervo pessoal, fotos dessas visitas e bilhetes de alunos admiradores, agradecendo os ensinamentos. Deixou esse ofício por falta de tempo de se dedicar a ele, embora reconheça que gostasse muito.

Os gráficos do Rio de Janeiro não possuíam, na década de 1970, um órgão representativo atuante. Arnaud Torres percebia essa necessidade latente, mas envolvido com os primeiros anos de estabelecimento de sua empresa, não tinha tempo para qualquer ação política. Foi apenas em 1981 que aceitou um convite para um congresso da indústria gráfica em Salvador, onde percebeu, em algumas reuniões, que poderia contribuir em certos aspectos. Lá também encontrou alguns gráficos do Rio de Janeiro e resolveram fundar a ASGRAF - Associação Gráfica do Rio de Janeiro, que por ser uma entidade privada e, portanto, desligada do poder público, poderia dar apoio ao Sindicato das Indústrias Gráficas do Município do Rio de Janeiro (SIGMURJ) de forma mais livre, fortalecendo-o para transformá-lo em um órgão expressivo e atuante. Já no segundo mandato da ASGRAF, Arnaud Torres foi eleito presidente, cargo que exerceu durante os anos de 1984 a 1986.

O passo seguinte e natural, pela própria estrutura da associação, foi ocupar a presidência do Sindicato das Indústrias Gráficas do Rio de Janeiro, que exerceu entre os anos de 1986 e 1989, tendo feito uma gestão transformadora, sendo responsável, inclusive, pela mudança da denominação do sindicato, de SIGMURJ para SIGRAF-RJ. Durante sua atuação como presidente, houve o aumento de 30% no quadro de associados, foi criada a Fundação Gutenberg de Artes Gráficas, voltada para o desenvolvimento dos recursos apropriados ao crescimento e modernização das empresas gráficas, representando um marco na indústria gráfica do Rio de Janeiro. Promoveu a criação de nova identidade visual para o Sindicato e sob sua direção foi adquirida uma nova sede, maior e mais bem localizada, um edifício com três andares, situado à Rua Sá Freire, em São Cristóvão, que até hoje cumpre essa mesma função. Durante o exercício do cargo, entre outras iniciativas, também organizou, em 1989, o Congresso Internacional da Indústria Gráfica, no Rio de Janeiro.



4.9 – Arnaud Torres no dia da posse da nova diretoria que o seguiu com sua indicação no Sigraf em 26 de julho de 1989



4.10 – Cartão de visitas de Arnaud Torres no Sigraf



4.11 – Cartão de visitas de Arnaud Torres da Imprinta

Ao final de 1989, pouco depois do Congresso, embora tivesse comprado um novo terreno onde estava construindo um prédio para expandir a Empresa, decidiu vendê-la a Francisco Flávio Lopes e José Antonio do Nascimento Brito, que eram ex-diretores da gráfica do Jornal do Brasil. A inflação de cerca de 40% ao mês e a agressividade de um mercado cada vez mais competitivo entravam em conflito com seus ideais de primor na produção. De fato, a Empresa existe até hoje com o mesmo nome, apesar de ter mudado completamente a filosofia, colocando a produtividade em primeiro lugar, em detrimento da qualidade do trabalho. Mantém, inclusive, alguns funcionários daquela época, mas mudou totalmente a forma de interagir com os usuários, se tornando mais comercial, sem o tratamento personalizado dispensado a cada cliente e, portanto, mais parecida com as outras gráficas existentes no mercado do Rio de Janeiro.

Em 1990, Arnaud Torres recebeu, entre muitas cartas e mensagens de clientes que não se conformavam com sua decisão de fechar a Gráfica, uma de Solange Magalhães, viúva de Aloísio Magalhães, especialmente significativa e que representa o pensamento de todos que o conheciam, com as seguintes palavras:

Meu Caro Arnaud,

Faz tempo já que quero escrever para você, mas desde minha mudança em 1987, eu não paro. Foi muita coisa e ainda é.

Você vendeu a Imprinta e a gente se pergunta como viver sem ela...

E você? Como consegue viver sem a Imprinta? O que está fazendo? A família? Os meninos já devem bem estar grandes agora.

Eu me recolhi. Estou pintando e um dia desses eu vou ter que sair da minha toca. Agora, para os amigos estou sempre disponível. Afinal Maricá é perto do Rio. Eu gostaria de ter notícias de vocês todos.

Será que você se afastou de vez de tudo que é ligado à impressão? Duvido...

Um abraço muito carinhoso para vocês todos,

Solange

(Documento compilado do acervo documental de Arnaud Torres)

Solange expressa, nesta carta, o mesmo sentimento que encontramos em alguns dos designers a quem entrevistamos. O que nos passaram foi que, na ocasião, se sentiam como órfãos, no sentido profissional, tendo perdido uma referência de confiança para o desenvolvimento de seus trabalhos, ao mesmo tempo em que não entendiam como Arnaud Torres conseguiria se desfazer da Empresa que construía e administrava com tanta paixão.

Como era de se prever, o empresário não ficaria parado por muito tempo, mas resolveu investir num novo negócio no qual pudesse valer-se de seus conhecimentos, Criou a empresa “Arnaud Torres e Associados”, uma consultoria, cujo objetivo era assessorar os industriais gráficos na formulação de novas estratégias, com a finalidade de alcançar melhores resultados, através de técnicas atualizadas de gestão.

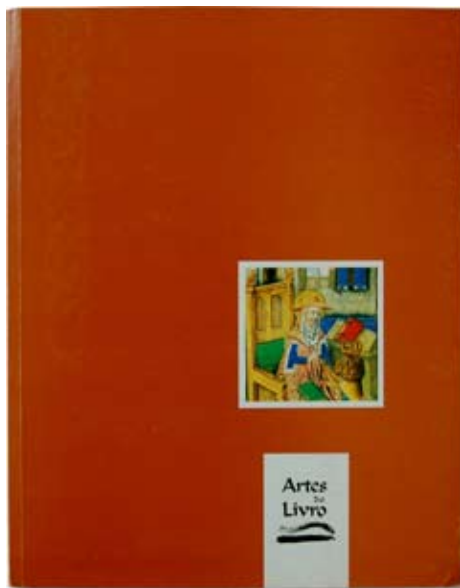
No ano de 1993, trouxe ao Brasil uma das franquias americanas mais importantes no ramo gráfico, a Sir Speedy. Era uma proposta inovadora, de um serviço gráfico voltado para os trabalhos de pequenas tiragens e para aqueles clientes que necessitavam de um prazo de produção muito curto. Mais uma vez, buscando a excelência no seu trabalho, sendo agora apoiado por uma estrutura moderna de tecnologia e administração, continua até hoje como Máster da franquia e mantém o estabelecimento em Botafogo, no Rio de Janeiro, dividindo as responsabilidades com um de seus filhos.

Arnaud Torres publicou inúmeros artigos ao longo de sua trajetória, em revistas e jornais do ramo gráfico, sobre assuntos como “programação de máquinas” e “padronização de papéis de escritório” e atuou como palestrante em cursos sobre sistemas gráficos.

Em 1995 foi convidado por José Inácio Parente, curador da exposição “Arte do livro” que aconteceu no Centro Cultural do Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, a escrever um texto para o catálogo da mostra, sobre a evolução dos processos de impressão, do qual reproduzimos uma parte a seguir:

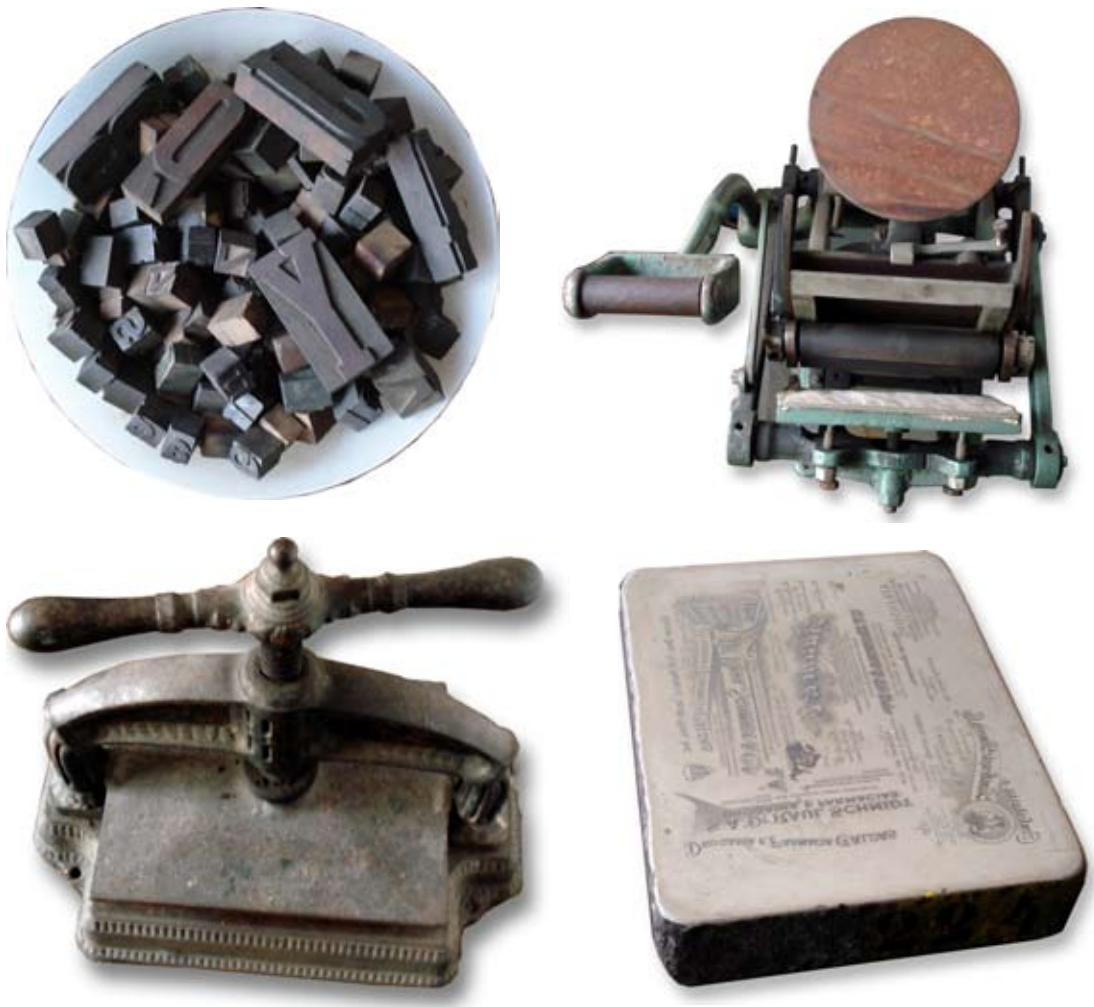
O contínuo aperfeiçoamento desses equipamentos, veio a consagrar de vez a supremacia do offset como processo gráfico. A conjugação com a eletrônica foi conferindo versatilidade e especialmente muita versatilidade à composição. Estava completo o sistema que deu ao offset o domínio absoluto como o processo de impressão mais eficiente e utilizado na produção industrial. (TORRES, 1985, p. 46)

Descreve neste catálogo, com clareza e didática, os processos de impressão pelos quais a evolução do livro passou até os dias de hoje. É um texto agradável e simples, que permite a qualquer leigo conhecer um pouco deste ofício, com o qual ele lidou ao longo de sua história.



4.12 – Catálogo da exposição Artes do livro onde Arnaud Torres escreveu parte do texto contando a evolução da Indústria gráfica em relação aos livros.

Arnaud Torres deixou explícita sua paixão pelas artes gráficas quando nos apresentou, em uma das salas do prédio onde funciona a sua atual empresa, um pequeno acervo de peças gráficas, no qual mantém vários elementos que podem vir a ser, no futuro, uma exposição ou até um pequeno museu de artes gráficas. Encontramos tipos em madeira, um flan, uma pedra litográfica, linhas de composição produzida por linotipos, uma mini prensa, vários clichês e muitos livros que também contam um pouco da história da indústria gráfica. Com o mesmo cuidado, mantém um considerável acervo de quadros e esculturas, que recebeu como pagamento por trabalhos feitos na Imprinta, para artistas plásticos como Fayga Ostrower, Amador Perez e outros.



4.13 – Tipos em madeira, prelo manual tipográfico (impressão), prensa de encadernação (manual ou artesanal) e pedra para impressão litográfica (Acervo de Arnaud Torres)

Arnaud Torres vivenciou intensamente a evolução da Indústria gráfica em pelo menos dois momentos de importante transição. A passagem da impressão tipográfica para a impressão offset, que sequer sabia que existia antes de chegar ao Rio de Janeiro, na década de 1960 e trinta anos mais tarde, quando, demonstrando sua sagacidade, intuição e espírito inovador trouxe a franquia da Sir Speedy dos Estados Unidos, já utilizando equipamentos de impressão digital, que cada dia tomam mais espaço na produção de impressos. É, sem dúvida, um homem empreendedor e ousado que enxerga as possibilidades e transformações além da maioria dos empresários. A ele devem, muitos designers, o desenvolvimento de seus conhecimentos de produção gráfica, numa interação na qual sempre acreditou necessária, sendo um precursor no que se refere ao atendimento cuidadoso e personalizado aos clientes, o que, atualmente, é condição primária de qualquer empresa. Conhecimento e sensibilidade fizeram deste profissional, um expoente na história das indústrias gráficas.



4.14 – Objetos de arte adquiridos como permuta para pagamento de serviços gráficos produzidos na Imprinta: Quadro feito com papel kraft, de Ana Maria de Mendonça; Escultura em pedra de Pietrina Checacci; Escultura em madeira de Moriconi e pintura em óleo de Maria Luiza Leão (Acervo de Arnaud Torres)



4.15 – Medalha comemorativa dos 70 anos do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, concedida a Arnaud Torres pela qualidade dos serviços prestados pela Imprinta.



4.16 – Placa de agradecimento do SIGRAF-RJ por serviços prestados de agosto de 1988



4.17 – Arnaud Torres e Thais Vieira em fotos tiradas durante a primeira entrevista em 9/7/2007.

4.3 O projeto inicial da Imprinta

Quando Arnaud Torres foi trabalhar no escritório Aloisio Magalhães Programação Visual e Desenho Industrial em 1969, além das atribuições administrativas, sua função era a de desenvolver o projeto da gráfica, que viria a ser a Imprinta alguns anos depois. Somando-se às pesquisas técnicas que vinha fazendo, contou com o trabalho do escritório de Leone e Associados, para assessorá-lo nos aspectos jurídicos.

Após sete anos trabalhando na gráfica GELSA, penetrava no ambiente do mais importante escritório de design do Brasil. Era a combinação perfeita para a percepção das necessidades dos clientes que pretendia atender, com a finalidade de integrá-las ao que havia de concreto na indústria gráfica.

Um levantamento do que havia de novo para se obter um resultado melhor de produção, em termos de máquinas, insumos e custos, se fazia necessário, para que essa possibilidade se tornasse viável. Trabalho meticuloso e demorado, pela própria dificuldade de se fazer levantamento de dados, numa época em que ainda não havia a facilidade das consultas à Internet. O estudo desse projeto se prolongou por dois anos até que fosse considerado satisfatório, resultando num relatório minucioso de 48 páginas, do qual compilamos alguns excertos, que comentamos e apresentamos a seguir.

Introdução

1.0.0 Caracterização da Empresa

- 1.0.1 Identificação
- 1.0.2 Histórico
- 1.0.3 Estrutura orgânica
- 1.0.4 Capital Social
- 1.0.5 Vinculação com outras empresas

2.0.0 O Projeto

- 2.1.0 Objetivos
- 2.2.0 Aspectos do mercado
- 2.3.0 Aspectos técnicos
 - 2.3.1 O futuro conjunto Industrial
 - 2.3.3 Normas técnicas
 - 2.3.4 Assistência técnica “Know-how”
 - 2.3.5 Suprimento de fatores de produção
- 2.4.0 Investimento de recursos
 - 2.4.1 Investimentos programados
 - 2.4.2 Origem e aplicação de recursos
- 2.5.0 Custos de produção e rentabilidade

2.5.1 Produção e Orçamento das vendas

2.5.2 Custo anual de produção e Lucro tributável

2.5.3 Fluxo de caixa

Esquema dos encargos/Financiamento Moeda Estrangeira

Esquema de Encargos/Financiamento moeda Nacional

Discriminação de máquinas e Equipamentos/Nacional

Discriminação de máquinas e equipamentos/Estrangeira

A principal meta desse relatório era a de conseguir financiamento para implantação da Gráfica. Para aprovação do empréstimo pelo Banco Nacional de Desenvolvimento Social (atual BNDES) era exigida uma contrapartida de 50% do valor solicitado, que seria conseguido com a participação de uma empresa associada. Era preciso, portanto, obter informações minuciosas e precisas que justificassem a oportunidade de um empreendimento como este, para o mercado gráfico. Por isso, iniciou-se o relatório esclarecendo a situação da indústria gráfica no Brasil, mostrando um pouco de sua evolução, deficiências e necessidades.

Comentando a situação das indústrias brasileiras, sugere o relatório em sua introdução que, apesar de impulsioná-las à modernização de seus equipamentos, o governo do presidente Juscelino Kubitschek, da década de 1950, mantinha foco direcionado às indústrias de base, deixando as mais leves “a sua própria sorte”, ou seja, sem incentivos governamentais.

De fato, como descrevemos no capítulo dois dessa dissertação, no caso da indústria gráfica, só em 1968, com o surgimento do Grupo Executivo das Indústrias de Papel e Artes Gráficas (GEIPAG) e da Comissão de Desenvolvimento Industrial, que instituíam uma política de incentivo ao setor, a situação começou a ser revertida. Ainda assim, as empresas que puderam se beneficiar da lei que autorizava a importação tinham muita dificuldade de se adaptar às inovações, por falta de conhecimento técnico suficiente. Verificava-se também a falta de mão-de-obra especializada, tanto dos operários quanto do setor técnico-administrativo, que não sabiam como gerir corretamente os novos processos.

Sob esse aspecto, o Projeto da Imprinta colocava-se na vanguarda, instituindo uma empresa inteiramente planejada visando às novas tecnologias. Quatro aspectos são assinalados sobre o perfil da concorrência a enfrentar:

1. a inexistência de gráficas que produzissem com satisfação o que o mercado então precisava;
2. a dificuldade das gráficas em atender dentro dos prazos necessários;
3. o apego das empresas antigas aos processos convencionais, abrindo espaço para as mais arrojadas e, por fim;
4. a falta de padronização de equipamentos, deixando as empresas à margem das especificações consagradas internacionalmente, na época, para que se estabelecesse um caráter verdadeiramente industrial.

Resumidamente, essas assertivas apresentam, de forma crítica, as empresas que havia no mercado, quase todas consideradas como oficinas de artes gráficas e não como indústrias gráficas, na real acepção do termo. O Projeto apresenta uma análise, ressaltando as dificuldades dessas firmas em se modernizar, deixando evidente haver espaço suficiente para o surgimento de uma nova empresa, mais arrojada, como a que estava sendo projetada. Ao fim da introdução, é manifesta a meta da Imprinta, através do seguinte parágrafo:

Dentro desse quadro é que se considerar que estará bem situado um projeto de indústria gráfica, cuja característica principal é a de incorporar a mais moderna tecnologia existente no setor, devidamente respaldada por uma administração constituída de profissionais experientes e atualizados, no que se refere às modernas técnicas de compor e imprimir. (TORRES, 1969, p. 4)

A proposta aponta, pois, um outro aspecto das dificuldades, além da precariedade dos equipamentos do parque gráfico local. Era a ausência de administração experiente e preocupada com a atualização das técnicas. A abordagem do problema ressaltava a faceta positiva da formação da Imprinta, que teria na gerência Arnaud Torres, com vasta experiência administrativa, acadêmica e prática.

No tópico que se refere a “Estrutura orgânica” (TORRES, 1969, p. 7), são discriminados os papéis dos sócios e as diretorias que lhes seriam atribuídas, juntamente com o detalhamento de suas experiências. O Diretor Gerente designado seria Arnaud da Silva Torres, cuja história e competência já foram largamente descritas anteriormente, deixando claros os atributos que possuía. Aloisio Sérgio de Magalhães seria o Diretor Técnico, por sua ampla capacidade para exercer este cargo. Na função de Diretor Comercial era apontado José Carlos Orlando Leone, químico industrial, fundador e diretor de uma das mais importantes e antigas firmas de consultoria e planejamento do país, além de sócio e diretor de outras três empresas: LEONE – Engenharia e Montagens, INTERMAQ - representações, Indústria e Comércio Ltda. e “INTERCLORO – Engenharia e Equipamentos Ltda.

Provavelmente o único a atuar de fato como diretor, depois que a Imprinta fosse inaugurada, seria o próprio Arnaud Torres. Mas, além do apoio no planejamento, principalmente na escolha dos serviços e equipamentos, a função dos outros sócios seria muito mais a de impor maior credibilidade ao projeto, devido à importância desses nomes no cenário empresarial da época.

O tópico seguinte descreve a distribuição do capital social na formação original da IMPRINTA Fotocomposição e Offset Ltda., que perfazia vinte mil cotas, de valor nominal de NCR\$ 1,00 (cruzeiros novos, a moeda corrente da época), cabendo a cada sócio parte das mesmas, de conformidade com a tabela a seguir:

Tabela 4.1 – Distribuição de cotas do capital social da Imprinta Fotocomposição e Offset Ltda

Quotista	Valor em NCR\$ 1,00	% do cap. Atual
Arnaud da Silva Torres	7000	35
Aloisio Sérgio de Magalhães	6000	30
Rafael Carlos de Castro	2000	10
José Carlos Orlando Leone	1000	5
Alberto Fabiano Pires	1000	5
Francisco Marcelo Cabral	1000	5
Ney Meirelles de Oliveira	1000	5
Araken de Oliveira	1000	5
Total	20000	100

Através desta tabela podemos perceber o peso da participação de Aloisio Magalhães e Arnaud Torres na sociedade e o cunho simbólico da participação dos demais. Sobre a “Vinculação com outras empresas”, o projeto aponta o escritório Aloisio Magalhães Programação Visual e Desenho Industrial e a empresa José Carlos Leone e Associados – Consultores Industriais Ltda., sendo ambos colocados como administrativamente vinculados à Imprinta. Este último, assim é descrito no Projeto:

No setor de empresas, a firma se dedica à elaboração de projetos minuciosos, destinados à instrução de pedidos de financiamento, de licenciamento de importação para maquinaria, de isenção ou redução de impostos alfandegários e de licenças para investimentos estrangeiros, solicitados por indústrias dos mais diversos ramos. (TORRES, 1969, p. 12)

No contrato da Imprinta constam os nomes de três sócios da Leone e Associados, que faziam parte da sociedade da nova Gráfica, embora com porcentagem simbólica de cotas. Um pouco antes de colaborar no projeto de implantação da Imprinta, haviam encetado uma pesquisa para levantamento de dados sobre a estrutura brasileira de produção e consumo de celulose e papel, em âmbito nacional, encomendado pelo Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (BNDE, atual BNDES) e pela Associação Paulista dos Fabricantes de Papel e Celulose (APFPC), o que certamente os aproximou do conhecimento sobre a indústria gráfica.

Quanto aos objetivos do projeto, o texto cita as facilidades da localização do empreendimento num grande centro como a cidade do Rio de Janeiro. Refere-se às motivações que vão além do fato de o mercado estar carente de uma gráfica com as qualificações previstas, colocando-se a validade de estar sendo proposta uma estrutura suportada por uma equipe de profissionais gabaritados para desenvolver o trabalho eficientemente.

No que se refere aos “Aspectos de mercado”, há uma descrição do perfil das gráficas da Guanabara à época, de acordo com uma pesquisa levantada, observando a obsolescência ainda vigente, apesar das tentativas de modernização dos anos anteriores. As máquinas das

empresas cariocas teriam, na ocasião, uma média de uso de 15 anos, em razão da dificuldade de troca das mesmas. Havia uma complementação dos equipamentos antigos com os novos e não uma substituição, que seria mais apropriada para a evolução dos processos produtivos.

Relata a evasão da clientela para as empresas de São Paulo, onde o parque gráfico já era àquela altura, três vezes maior que o do Estado da Guanabara, sendo que a maior competitividade vigente, naquela cidade, resultava em trabalhos de melhor preço e qualidade.

Um dado interessante dessa parte do texto do projeto é a definição do nicho de mercado a ser explorado pela Imprinta. Ela estaria dimensionada para atender apenas a uma fração insatisfeita de clientes, cuja demanda de impressos priorizaria o fator qualidade, no resultado dos trabalhos. O reconhecimento de que sua carteira de clientes representaria uma pequena parcela do mercado denota certa humildade ou, talvez, um senso realístico das possibilidades comerciais a serem alcançadas, explicitadas no seguinte parágrafo:

Considerada em relação à capacidade instalada, estima-se que a participação da IMPRINTA no mercado gráfico da Guanabara será da ordem de 0,6% sobre o total das vendas, o que vale dizer que sua implantação não provocará qualquer impacto significativo na estrutura econômica do setor, melhor dizendo: no conjunto das empresas existentes. (TORRES, 1969, p. 16)

Pretendiam, portanto, atender aos mais exigentes clientes do Rio de Janeiro, oferecendo serviços do mais alto grau de sofisticação, em termos de impressos e sabiam que, para isso, não havia de fato, ainda, uma fatia de mercado tão significativa.

O único dos sócios do escritório de Leone Associados a se interessar concretamente pela proximidade com uma gráfica foi Francisco Marcelo Cabral, por já possuir alguma experiência nesse setor ao atuar como publicitário. Manteve-se como sócio durante todo o primeiro ano da Imprinta, tendo sido o último a se desligar formalmente da empresa. Os outros sócios nominais, além do próprio Aloisio Magalhães, obviamente, colaboraram com conhecimentos teóricos a partir dos dados levantados durante a pesquisa para a construção do Projeto.

Na discriminação dos “Aspectos técnicos” (TORRES, 1969, p. 16), o planejamento previa a divisão da empresa em quatro setores básicos de produção: fotocomposição, fotolito, impressão e acabamento, prevendo a necessidade dos seguintes equipamentos:

- 1) Fotocomposição:
 - 1 Datype,
 - 1 Staromat (tituladeira) e
 - 1 IBM composer (para serviços mais simples)
- 2) Fotolito:
 - 1 Câmara fotográfica,
 - 1 ampliador (para ampliação e seleção de cores),
 - 1 laboratório completo (para revelação de filmes e chapas) e utilização de filmes da 3M.

- 3) Impressão:
- 1 Davidson 500 (formato ofício monocolor),
 - 1 Davidson 700 (formato duplo ofício monocolor),
 - 1 Harris L 129-A (formato 60 x 73 cm monocolor).
- 4) Acabamento:
- 1 Guilhotina e 1 máquina de dobra.

Essa divisão retrata a importância dada pelos relatores do projeto à integração e adequação dos processos, na produção dos impressos. Apesar de muitas gráficas, que já trabalhavam com máquinas offset, ainda usarem composição manual, nesta, pretendiam fazer uso da fotocomposição. Era comum que o processo de produção não acontecesse inteiramente dentro das gráficas e a composição executada em escritórios especializados, o que tornava o resultado mais lento e sujeito a possíveis erros.

Dominar o processo produtivo todo num mesmo espaço era uma ambição inovadora e ousada, que poderia transformar a gráfica projetada numa resposta aos vários problemas que se apresentavam a aqueles designers que não tinham experiência prática sobre fases intrínsecas ao processo de impressão.



4.18 – Anúncio de chapa de impressão pré-sensibilizada na revista Remag de número 74 em maio de 1971

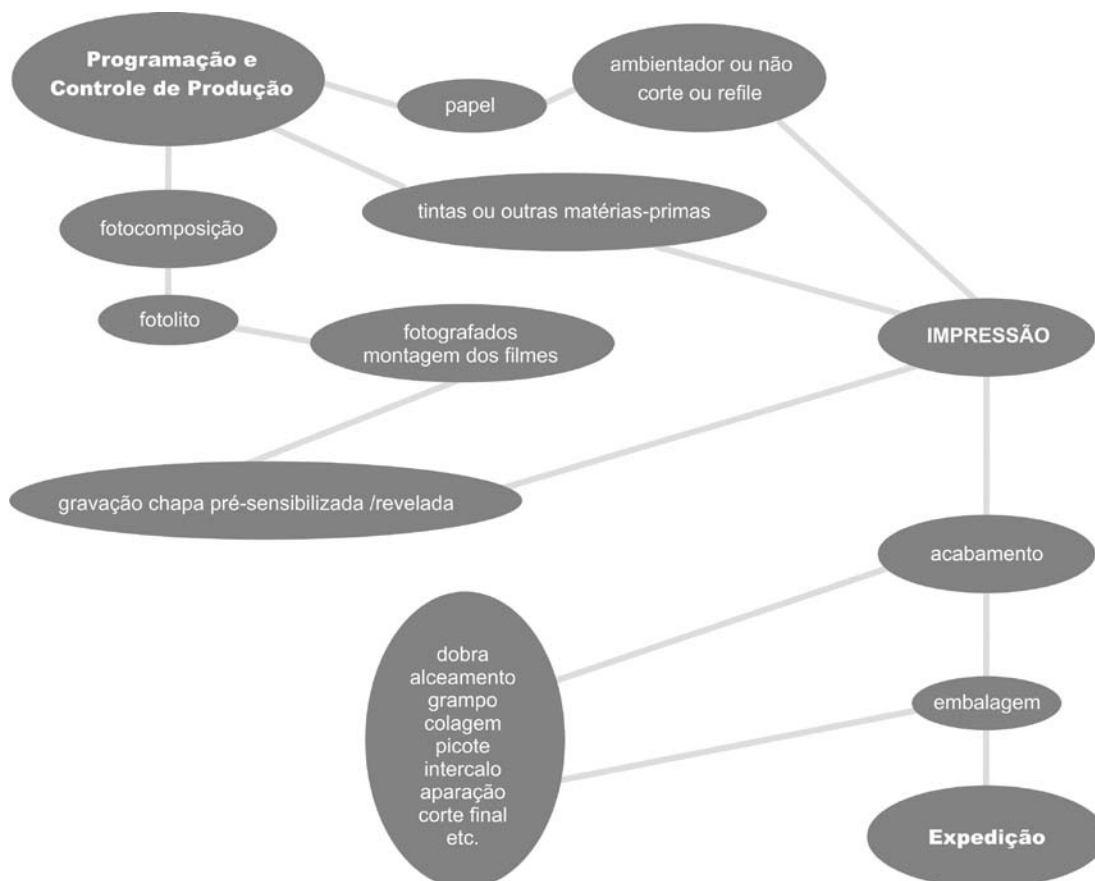


4.19 – Anúncio da fotocomposição modelo Diatype na revista REMAG de número 70 em janeiro de 1971

Em seguida o Projeto apresenta a análise do “Processo e fluxo de produção”, na qual é ressaltada a importância da utilização da fotocomposição e das chapas de impressão pré-sensibilizadas. Estava previsto que a Imprinta deveria ser “o primeiro parque gráfico a trabalhar

no Brasil, inteiramente baseado no trinômio foto-composição / placas pré-sensibilizadas / impressão offset” (TORRES, 1969, p. 18), assumindo papel de pioneirismo no cenário das gráficas nacionais.

Os caminhos da produção, no Projeto de implantação da Gráfica Imprinta descrevem uma seqüência lógica, que traduzimos no esquema visual abaixo, para facilitar a compreensão do fluxo dos trabalhos:



4.20 – Fluxograma de produção da Imprinta

Comparando este fluxo com o de outras empresas, são ressaltados, novamente, o ineditismo de alguns procedimentos em relação às gráficas brasileiras, a começar pela própria programação e padronização dos trabalhos, o que não era usual. É prevista, ainda, a possibilidade de prestar alguns serviços, como o de fotocomposição e de fotolitos para outras gráficas, além de produção de materiais de embalagem, impressão de livros, revistas e edição própria de obras criadas pelo Escritório de programação visual. Ou seja, projetos grandes e ousados para uma empresa iniciante, embora pretendessem atender apenas a uma pequena faixa do mercado.

Em seguida são colocadas as normas técnicas a serem adotadas, principalmente no que se refere aos formatos de papéis, corroborando o que foi dito a respeito dos cuidados com a programação dos trabalhos. Desde a escolha das máquinas e seus formatos de impressão,

havia a preocupação com a padronização da produção e com a adequação aos papéis existentes no mercado.

Apesar de, à época, não ser comum a preocupação com essa padronização, a difusão dos projetos de identidade visual de empresas, que estavam em voga, começavam a fortalecer essa cultura de planejamento e a gráfica pretendia segui-la. Acreditavam nos benefícios dessa escolha, provavelmente pela própria formação administrativa de Arnaud Torres. Os formatos padronizados, não por acaso, devem se adequar aos das folhas inteiras, produzidas para impressão, de maneira a economizar, sobrando apenas o mínimo de aparas para que não haja desperdícios na operação de corte.

Foram escolhidos os padrões sugeridos pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), que eram os formatos das normas ISO (International Standardization for Organization), originárias da norma 476 DIN (Deutsch Industrie Normen), da Alemanha. Esses parâmetros, já estavam sendo utilizados em vários países da Europa, além da URSS e de Israel, segundo o relatório que estabelece, como principais motivos dessa necessidade, a economia na produção, a facilidade de comunicação, por utilizar códigos simples (A4 por exemplo), o aspecto estético satisfatório e a racionalidade para providenciar formatos interrelacionados. Eram formatos definidos após longas pesquisas de utilidade.

A base para os formatos é o tamanho denominado de A0, que corresponde a 1189 x 841 milímetros e suas respectivas subdivisões, inclusive do A4 (297 x 210 mm), largamente utilizado até os dias de hoje, para papéis de carta de quase todas as empresas, confirmando a efetividade da medida sugerida.

Além do A, os formatos B e C, que foram estabelecidos para dar suporte aos formatos A, na confecção de envelopes, pastas e outros materiais gráficos, também seriam utilizados pela Imprinta, de acordo com a proposta.

No quesito “Assistência técnica” (TORRES, 1969, p.21), no relatório, os argumentos eram os vínculos traçados principalmente por Aloisio Magalhães, em suas incursões experimentais ao mundo gráfico e os acordos firmados pela própria Imprinta desde o seu projeto, com especificamente três empresas: Carta Valore (Itália), Tintas SCIPA (Suíça) e The Falcon Press (EUA). Estas ligações garantiriam o acompanhamento rápido da evolução das tecnologias gráficas, já que elas próprias eram expoentes na área de pesquisa gráfica.

Sobre “Suprimento de fatores de produção” (TORRES, 1969, p. 22), além de citar as facilidades de obter os insumos e mão de obra necessários numa cidade grande como o Rio de Janeiro, foram discriminadas as necessidades futuras de mão-de-obra, com previsão de 36 funcionários distribuídos entre: supervisores (3), técnicos de nível médio (1), auxiliares administrativos (4), operários especializados (8), operários semi-especializados (9) e operários não especializados (11).