

Victor Burton descreve Arnaud Torres, lembrando sua ligação com a PVDI e com os mais conceituados designers da década de 1970, analisando que essas circunstâncias resultaram num grau de exigência de qualidade de produção diferenciada. Recorda que Arnaud Torres permitia que se tivesse acesso à entrada dos trabalhos em máquina e posterior acompanhamento. Embora essa intercessão fosse “*um pouco o pesadelo da gráfica*”, na Imprinta, não era vista como um problema. Sobre sua relação com esta Gráfica comenta: “*Eu aprendi muito lá na Imprinta, com certeza. Eu tinha vinte anos de idade. Então eu aprendi muito. Eu errei muito, eu aporrinhei muito o Arnaud, pedi muitas coisas que não eram possíveis e aprendi muito.*”

Novamente aqui, fica clara a relação especial da Gráfica com seus clientes, jovens designers. Era ali um espaço onde poderiam experimentar e errar, onde um projeto incompleto do ponto de vista da criação, ou inadequado sobre alguns aspectos da otimização da produção gráfica, pudesse ser complementado, aperfeiçoado, na interlocução do profissional técnico, conhecedor das possibilidades e limitações tecnológicas e o autor, que explicitava como visualizava o possível resultado final satisfatório. Mas de fato, os episódios de experimentação geravam demora e gastos extras que as gráficas, em sua maioria, não se dispunham a oferecer e suportar.

Havia várias limitações técnicas importantes, que hoje se tornaram muito mais claras com o avanço da tecnologia e do conhecimento das necessidades de cuidados para qualidade da produção, que na época pareciam muito longe da realidade. Mas os trabalhos eram executados com o esmero possível, dentro da Imprinta, que nunca chegou a ter uma máquina de impressão em quatro cores, no período em questão. [...] Passava primeiro o cian, se não estou enganado, depois o amarelo, depois o magenta e fechava como o preto. Mas a cada vez que tirava o trabalho da máquina e recolocava, isso o registro era um drama, era um drama. Não tinha nenhum acondicionamento de temperatura, então chovia, o papel encolhia, fazia muito calor, o papel dilatava, era tudo errado! A gente trabalhava em condições completamente erradas. Agora, não quer dizer que a gráfica, dentro dos parâmetros da época, não fosse uma gráfica boa, no sentido do esforço de atender, não é? Agora, naquela época, se imprimia mal no Brasil. As gráficas eram ruins, todas ruins. Hoje em dia, as gráficas, você vê muitas gráficas muito boas. Elas podem não ter um preço competitivo, não tem ainda um preço competitivo em relação ao mercado exterior. Mas são gráficas boas, como grande parte das gráficas européias ou americanas.

Imprimir com qualidade sofrível, naquela época, no Brasil, poderia significar uma deficiência de equipamentos ou ainda, provavelmente, de conhecimento das novas técnicas, para as quais havia ainda poucos profissionais habilitados. Por isso perguntamos a Victor Burton se acreditava ser a falta de equipamento ou de conhecimento o fato gerador dos trabalhos precários, a que ele respondeu:

As duas coisas! Você pega um livro da Skira, hoje em dia, que era nosso parâmetro de qualidade, você acha lamentável a qualidade da reprodução. Eu acho que era intrínseco à tecnologia da época. Não tenho a menor dúvida, não tinha como você fazer algo muito melhor. A questão da impressão era... Você não tinha máquinas de quatro cores. Hoje em dia é condição *sine qua non* a gráfica ter máquina de quatro cores. Na época, ninguém tinha, então era um heroísmo fazer um livro.

Esse heroísmo poderia ser percebido também, quando se observava as condições impróprias de trabalho nas oficinas que, em muitos casos, não primavam pela higiene e organização. Victor Burton descreve, enfaticamente e com detalhes, as oficinas que conheceu: *“A gráfica era suja, era um calor infernal. Todos os gráficos trabalhavam sem camisa, suando. Eram condições muito difíceis. O ácido que se usava para limpar chapa tinha um fedor abominável. Era muito desagradável”*.

O processo era todo muito mais difícil desde a pré-impressão, ainda mesmo nos primórdios da introdução da fotocomposição, que era um significativo avanço em relação à composição tipográfica, mas ainda estava longe de ser uma boa solução para desenvolvimento das artes-finais dos livros.

A fotocomposição era muito ruim antigamente. Você pedia uma emenda, ela jamais vinha na mesma intensidade. A letra, ela engrossava ou afinava, conforme o tempo de revelação. Era muito ruim. Aí você montava, a diferença aparecia. Uma coisa gritante. E tinha todo um artesanato. O cara fazia, o arte-finalista era realmente o artesão. A capacidade de fazer um fio, com uma caneta rotring nankin, perfeito.

A Imprinta não fazia fotocomposição, a não ser de textos para trabalhos mais simples, que poderiam ser formatados utilizando-se a IBM Composer. Certamente, o fato de ser esta, uma tecnologia ainda precária, nos casos de serviços mais complexos seria mais acertado tercerizar essa parte do processo, delegando-a a firmas especializadas e assim minimizando as possíveis dificuldades no desenvolvimento do próprio processo de produção. Na maioria dos casos, porém, os designers entregavam as artes-finais e os fotolitos já prontos, para que fossem apenas gravadas as chapas de impressão.

Burton conta que, nos primeiros anos de sua carreira no Brasil, fazia ele próprio suas artes-finais e, só alguns anos mais tarde, pode delegar essa função a um técnico especialista, para poder ocupar seu tempo nos processos criativos de seus livros, cuja demanda foi aumentando ano a ano.

No comecinho eu fazia tudo, eu era o arte-finalista. Eu fazia, eu montava o livro todo. Depois, pouco a pouco, eu fui repassando isso. Eu tinha arte-finalistas que eram muito bons. Você tinha certos recursos que se perderam. Tinha uma coisa da Letraset, que produzia linhas auto-adesivas, prá fazer fios contínuos, sem ter que fazer com caneta. Tudo isso desapareceu, mas repito: não tenho a menor saudade. [...] A Letraset, que é uma coisa que desapareceu, ainda era um processo muito ruim...

Um dos recursos muito usados para produção dos títulos com fontes maiores era o Letraset, que era uma técnica mais simples, rápida e barata do que a fotocomposição, no caso de textos curtos, que exigiam a utilização de letras de tamanhos grandes.

Durante sua experiência na Itália, Victor Burton, ao trabalhar com Franco Maria Ricci, aprendeu uma técnica para este tipo de composição de textos curtos e com grandes fontes, o qual era ainda pouco difundido no Brasil.

Eu trabalhava muito com fotoletra. Uma coisa que eu tinha aprendido a usar na Itália. Na editora que eu trabalhava, a gente produzia nossas fotoletras internamente. Todo esse trabalho, eles tinham controle total da produção, até à gráfica. Na gráfica, a gente não entrava.[...] A gente fazia uma composição. A gente tinha caixas e caixas de tipos, fazia a composição de um título, por exemplo, fotografava esse título e você aí, você botava exatamente no corpo, prá posição que você queria. Porque a gente trabalhava num estúdio fotográfico. A gente tinha um estúdio fotográfico dentro da editora, que fazia revelação de foto, de tudo isso. Quando me chamaram prá vir pro Brasil eu quis, eu exigi que se montasse um estúdio fotográfico na editora. As pessoas gargalharam. Nem entenderam do que se tratava...

Utilizavam esse método para composição de capa, para o título, para a abertura, de capítulo, para a folha de rosto dos livros, como também para a criação de logotipos e de vinhetas. Era uma editora onde se produziam principalmente livros, mas também outros trabalhos de programação visual, voltados para a cultura, sendo que, no Brasil, Victor se especializou na edição de livros, desde que chegou em 1979.

Apesar de nos parecer interessante comparar a experiência do entrevistado nas gráficas da Itália, em relação às suas vivências profissionais no Brasil da década de 1970, verificamos que essa observação seria impossível, porque Victor Burton não conhecia, em aspecto algum, o funcionamento de um estabelecimento gráfico italiano, por não haver jamais acompanhado o processo produtivo dos trabalhos que criava. E explica:

Não era necessário. Não fazia sentido. O designer não ia à gráfica. Eu trabalhei dois anos na Companhia Ricci, jamais entrei numa gráfica. Você recebia o trabalho, recusava ou aceitava. Tinha certos parâmetros que deviam ser cumpridos e a gráfica cumpria. Hoje em dia, você roda alguma coisa em Singapura, você roda até em Milão, até na Itália, frequentemente. Você tem o produtor que vai acompanhar, acompanha o resultado, mas ele não fica na boca da máquina. Não deveria ser necessário. Assim como eu não acho que o escritor tem que estar do meu lado ou o fotógrafo ficar do meu lado quando eu estou diagramando um livro. Cada um tem que cuidar da sua parte.

No processo de adaptação à realidade da produção dos livros brasileiros, foi levado a conhecer a Imprinta através da Editora Nova Fronteira, criada por Carlos Lacerda em 1980. Afirmou que *“Era a gráfica óbvia naquele momento”* e também que era *“uma gráfica central no Rio de Janeiro. Acho que numa certa época todos os bons trabalhos editoriais foram feitos lá.”*

Nunca experimentou executar seus projetos em tipografia, que à época já lhe parecia uma técnica que não tinha mais futuro, embora tenha afirmado que, para certos trabalhos esse processo seria adequado, pelo próprio resultado visual. E comenta:

Hoje em dia eu tenho saudade de alguma coisa que eu não conheci... Que eu acho que, prá determinado tipo de trabalho, seria fantástico poder usar a tipografia, justamente para a questão da tipografia, da letra, enfim... Eu acho muito bonitas. Agora o controle que a gente tem, sobretudo com o computador, hoje em dia, com o desktop publishing, é uma coisa extraordinária, também novo para tipografia.

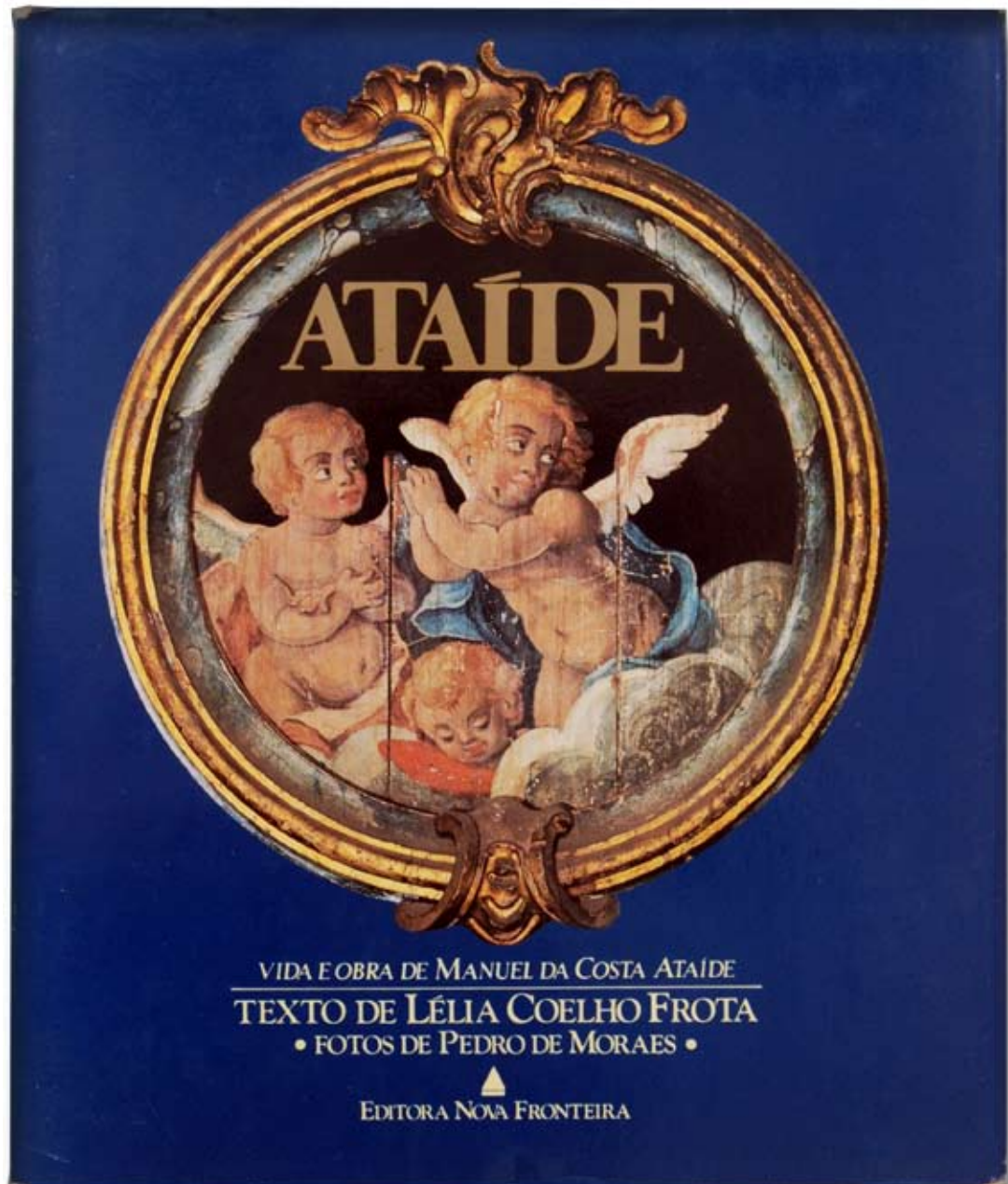
Em todo seu discurso Victor Burton se divide entre o saudosismo e o reconhecimento do valor da evolução tecnológica, sempre comparando o que se passava, naquela época, com as mudanças que sobrevieram até aos dias de hoje. Cita desde o processo de pré-impressão, que em termos de velocidade, diz ter pelo menos triplicado, até a melhoria fragrante da qualidade, no que se refere ao resultado da impressão propriamente dita. Lamenta o fato dos designers não poderem usar o tempo extra que ganharam com a rapidez permitida pela tecnologia de que agora dispõem, para aprimorar seus projetos, em função do aumento da quantidade de serviços que lhes são exigidos, no sentido de compensar os novos custos incorporados, por conta da constante atualização que demanda a informatização.

Quanto às dificuldades de relacionamento entre a gráfica e os designers, identifica a diferença de linguagem e de preparo cultural que leva a um “certo desprezo” e a uma “relação que não é de respeito”, de parte a parte. Embora, hoje em dia, as gráficas tenham um cuidado maior no atendimento das necessidades dos seus clientes, acredita que ainda haja esse tipo de desacordo. Cita o exemplo de alguns designers que pedem soluções impossíveis às gráficas, exigindo resultados improváveis, que aumentam ainda mais essa distância.

Perguntamos como Victor Burton percebia essa questão na Imprinta, se via em Arnaud Torres um precursor da idéia de prestar um serviço que permitisse o acompanhamento pelo designer que criou o projeto, no que ele respondeu:

Não sei se um precursor. Ele tinha essa característica, primeiro ele tinha alguma cultura, ele tinha alguma noção do que ele estava fazendo. E ele tinha alguma paixão pelo que ele estava fazendo, ia além de uma coisa comercial. Ele tinha uma relação de amor pela coisa, que não era comum de se ver em outras gráficas. Isso, com certeza.

Após o afastamento de Arnaud Torres, em 1989, Victor Burton chegou a executar “*duas ou três coisas que não deram muito certo*” na nova Imprinta, mas logo percebeu que o perfil de atendimento da Gráfica havia mudado substancialmente e decidiu não mais trabalhar com a Empresa. Teve certeza então de que o antigo proprietário fazia a diferença na condução do processo e comenta que a Imprinta era “*realmente era uma gráfica totalmente pessoal.*”



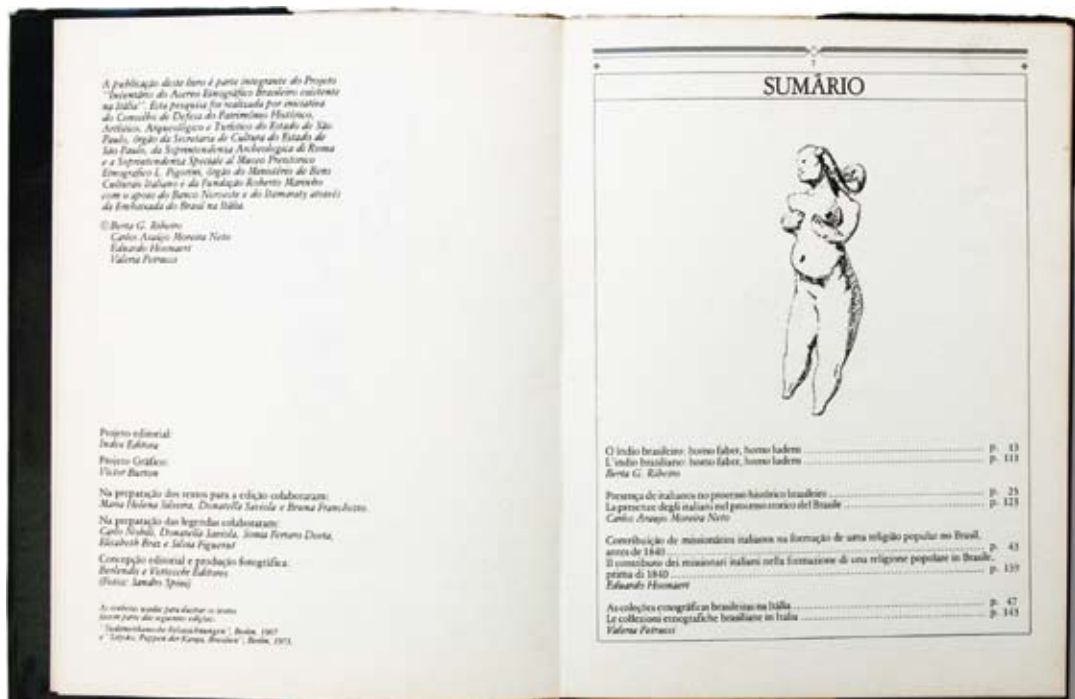
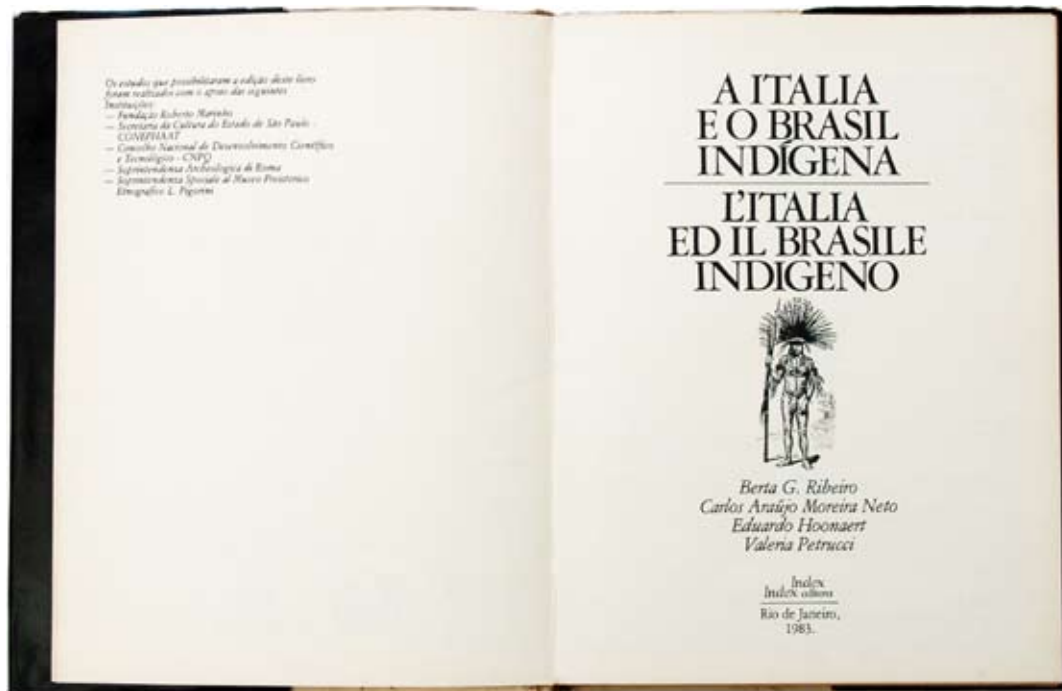
**6.44** – Capa do livro **Ataíde**  
Design: Victor Burton  
Editora: Nova Fronteira, 1982



6.45 – Páginas do livro **Ataide**  
Design: Victor Burton  
Editora: Nova Fronteira, 1982

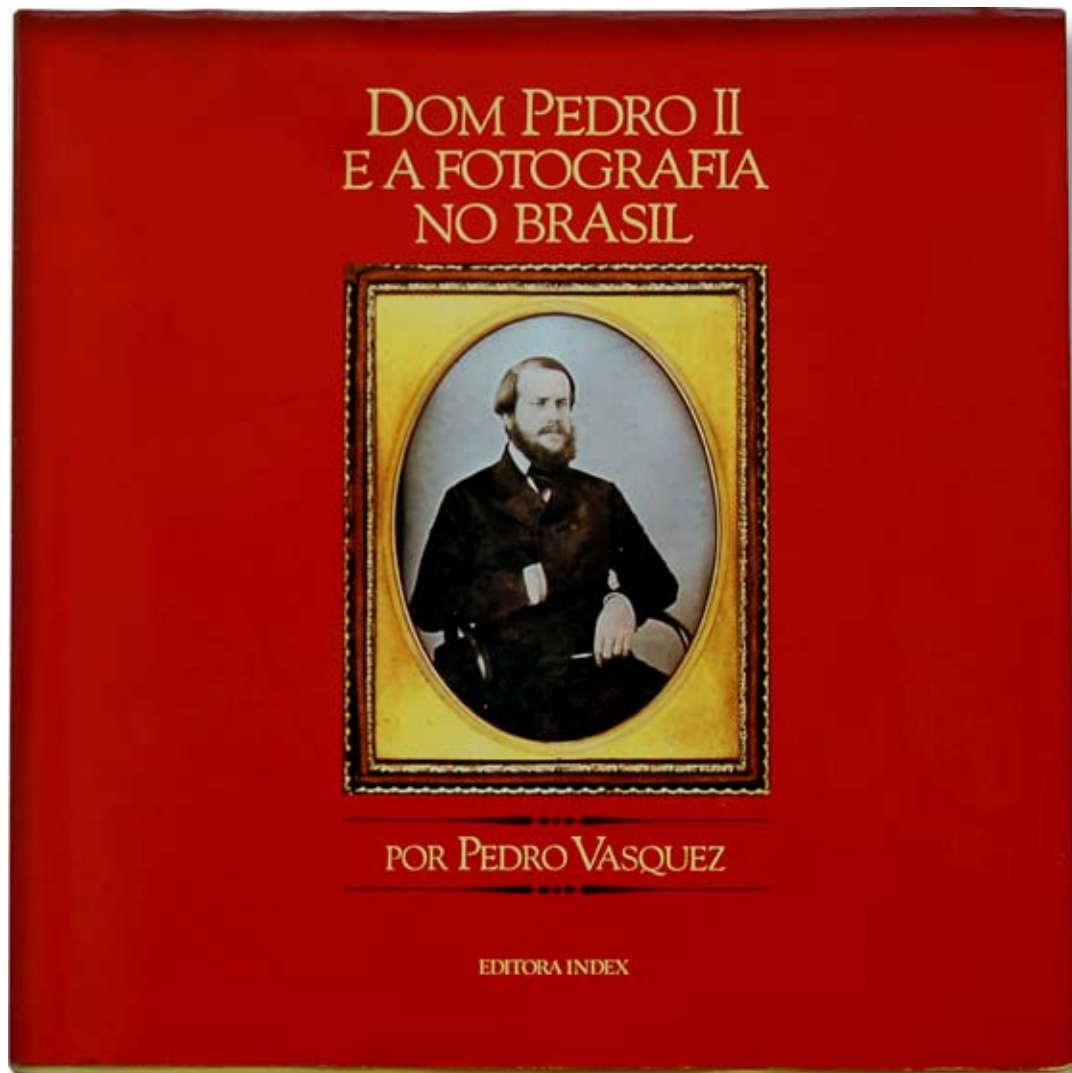


6.46 – Capa do livro **A Itália e o Brasil Indígena**  
Design: Victor Burton  
Editora: Index, 1983

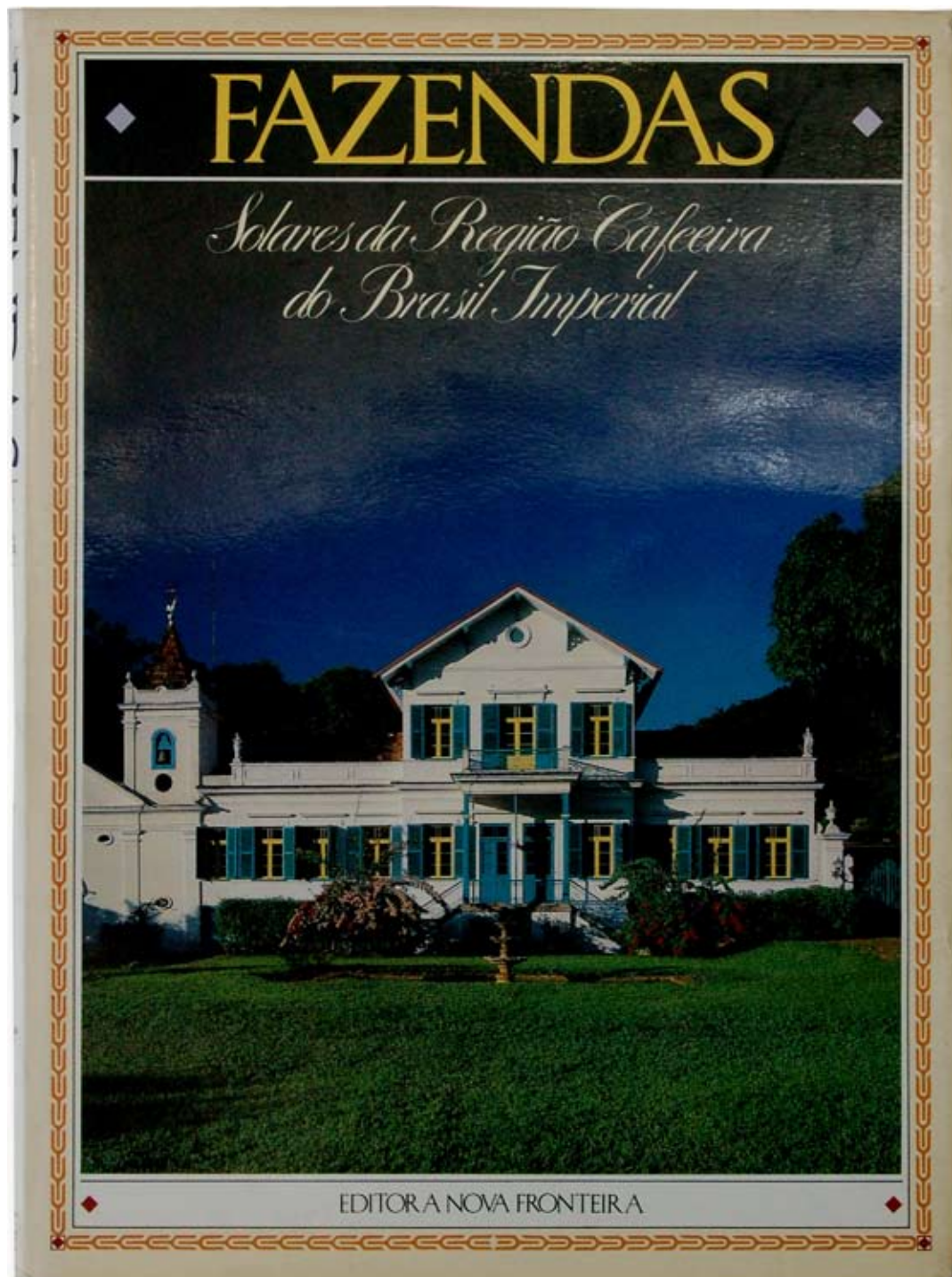


6.47 – Páginas do livro **A Itália e o Brasil Indígena**  
 Design: Victor Burton  
 Editora: Index, 1983

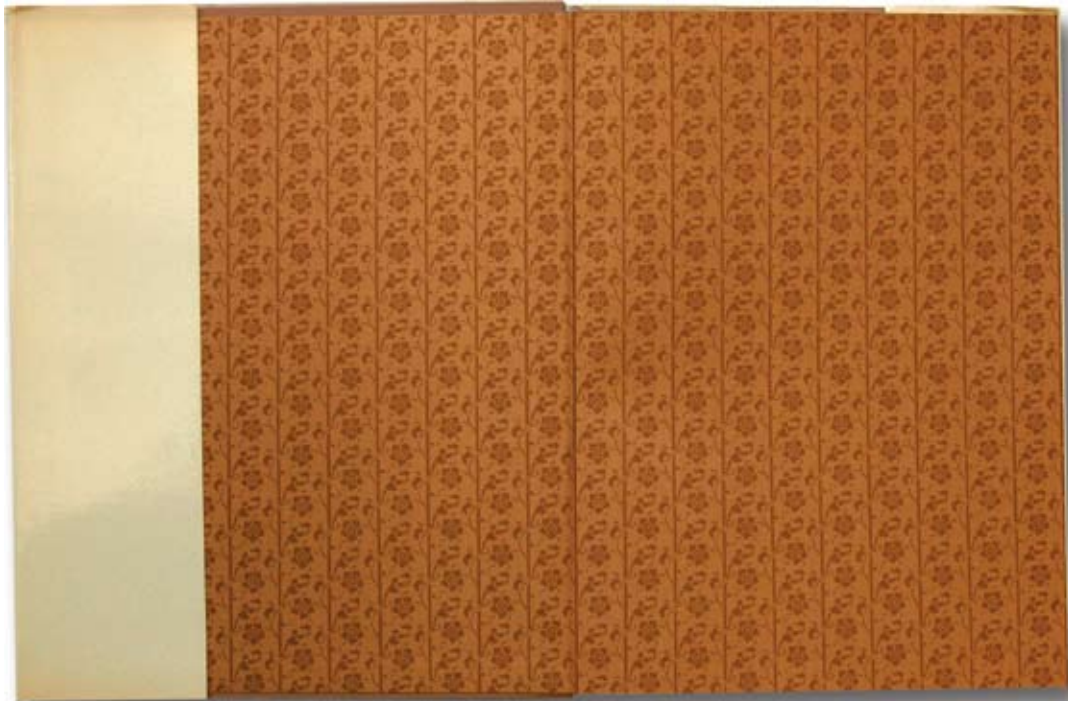




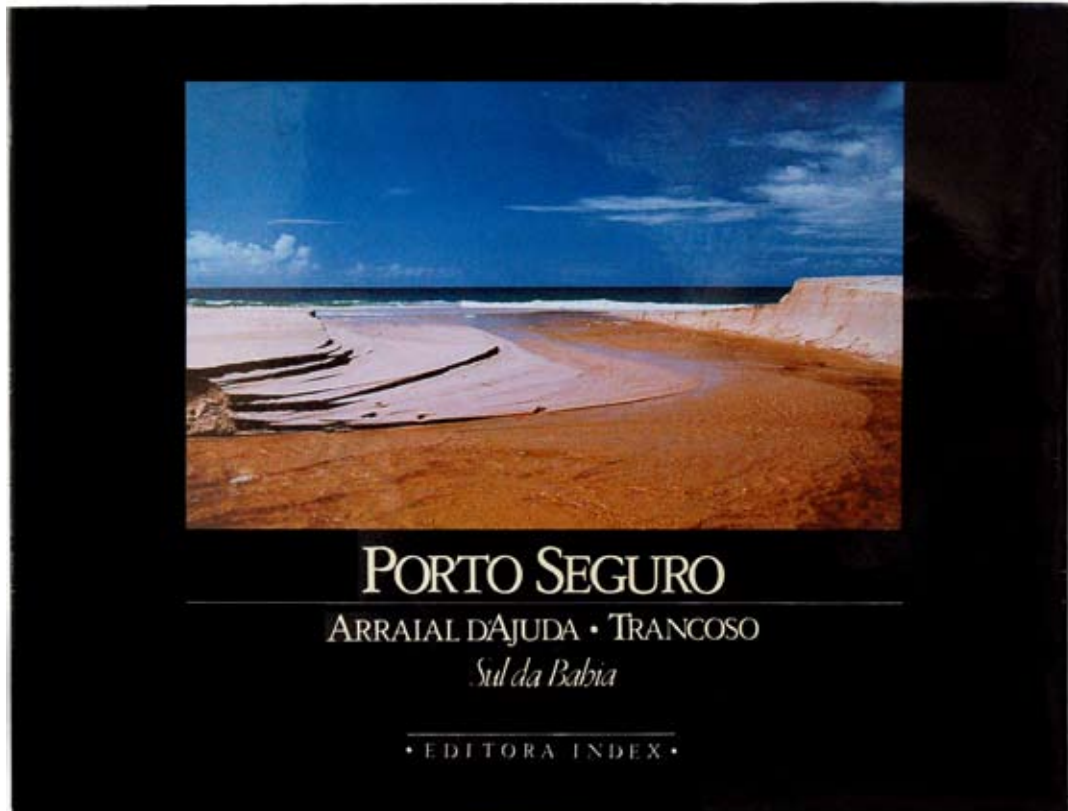
6.48 – Páginas do livro **D. Pedro II e a Fotografia no Brasil**  
Design: Victor Burton  
Editora: Index, 1985



**6.49** – Capa do livro Fazendas de Café – Brasil  
Design: Victor Burton  
Editora: Nova Fronteira, 1986



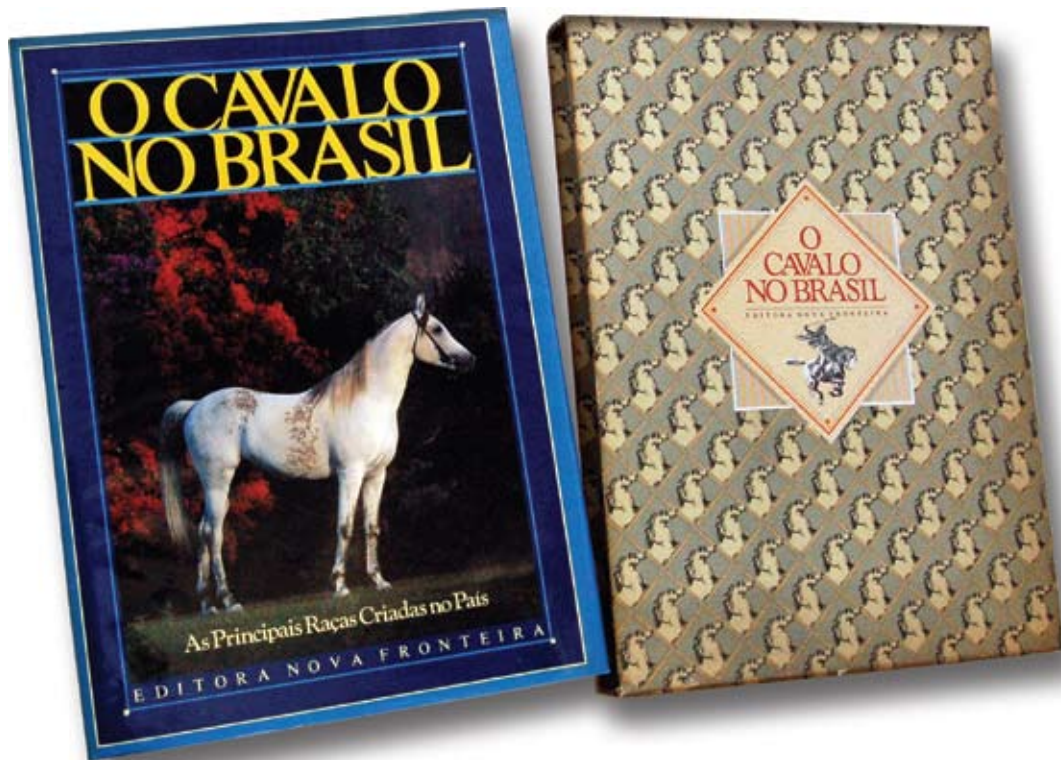
6.50 – Páginas do livro **Fazendas de Café – Brasil**  
Design: Victor Burton  
Editora: Nova Fronteira, 1986



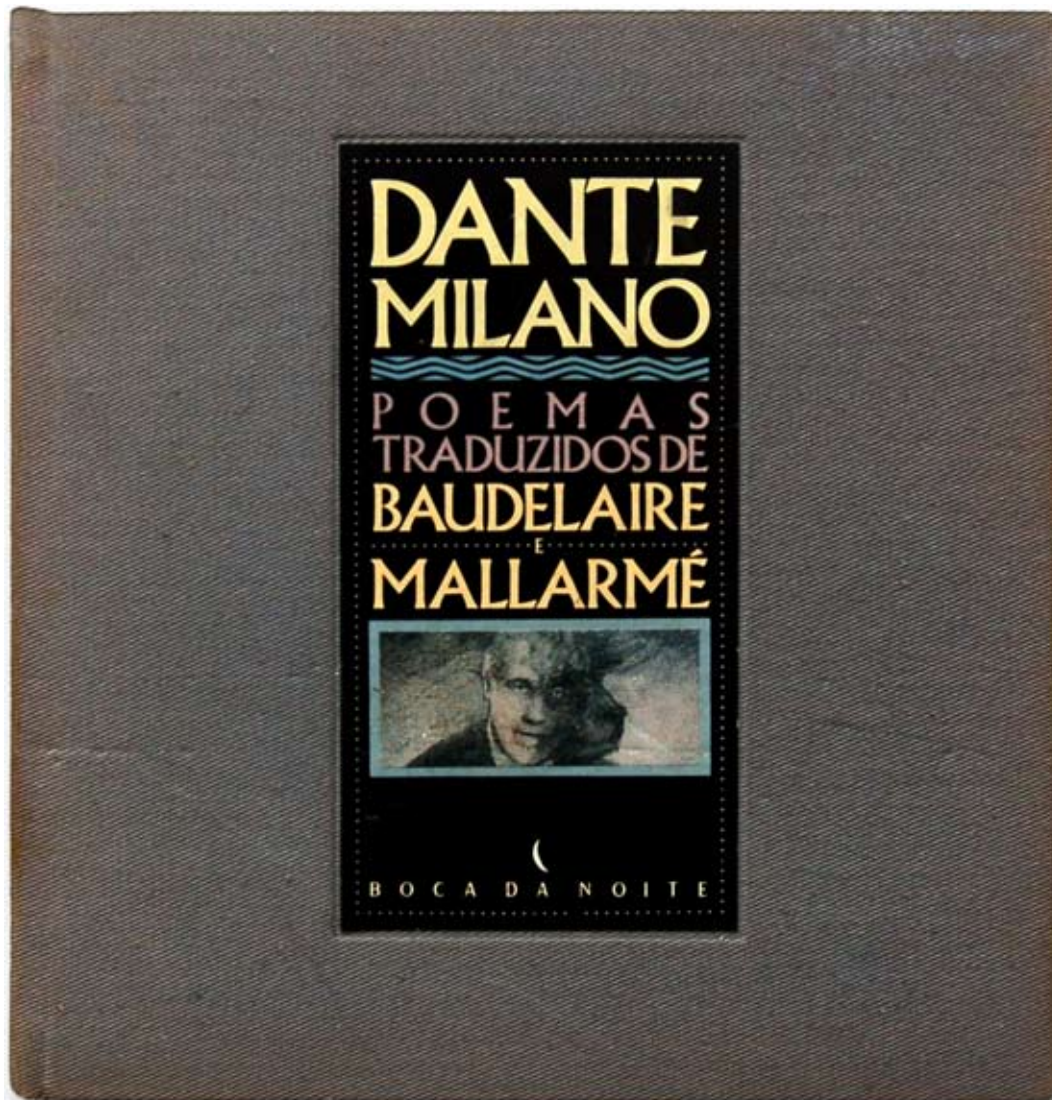
6.51 – Capa e páginas do livro **Porto Seguro**  
 Design: Victor Burton  
 Editora: Index, 1986



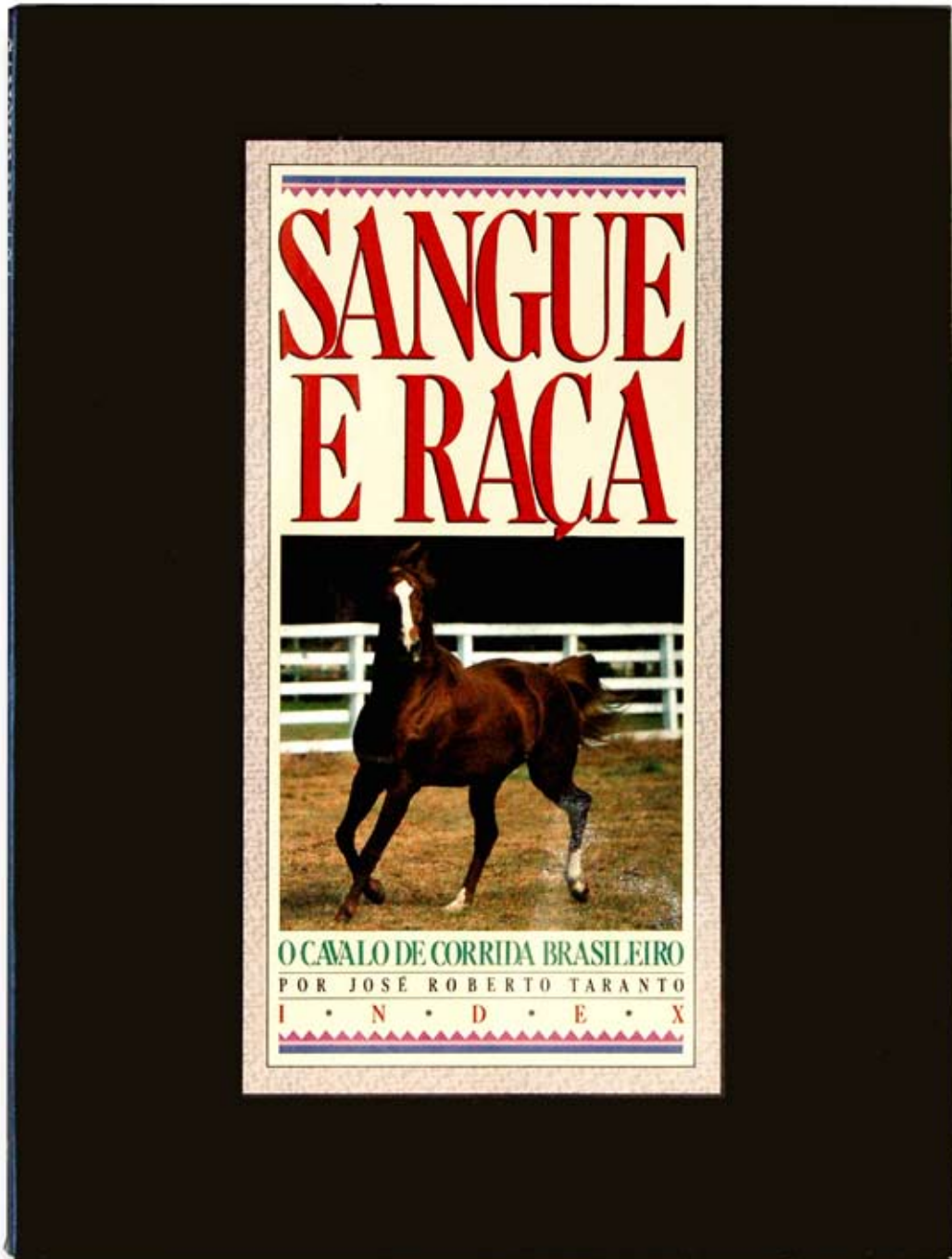
6.52 – Capa e guarda do livro **Santos Dumont**  
Design: Victor Burton  
Editora: Index, 1986



6.53 – Páginas do livro **O Cavalo no Brasil**  
 Design: Victor Burton  
 Editora: Nova Fronteira, 1987.

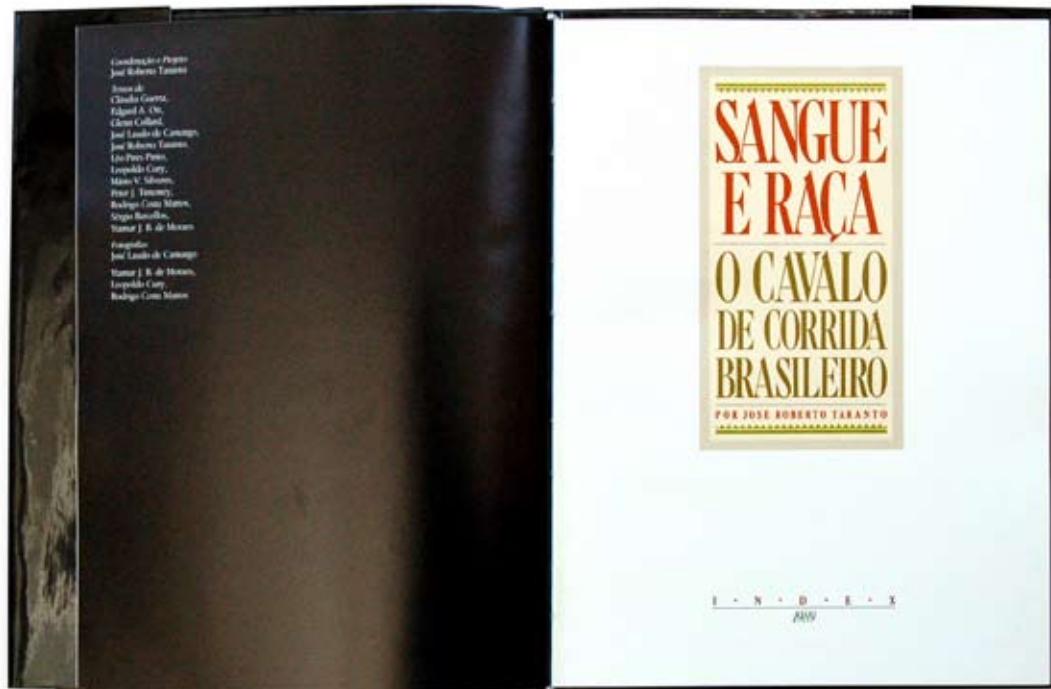


6.54 – Páginas do livro **Poemas traduzidos de Baudelaire e Mallarmé**  
 Design: Victor Burton  
 Editora: Boca da Noite, 1988.

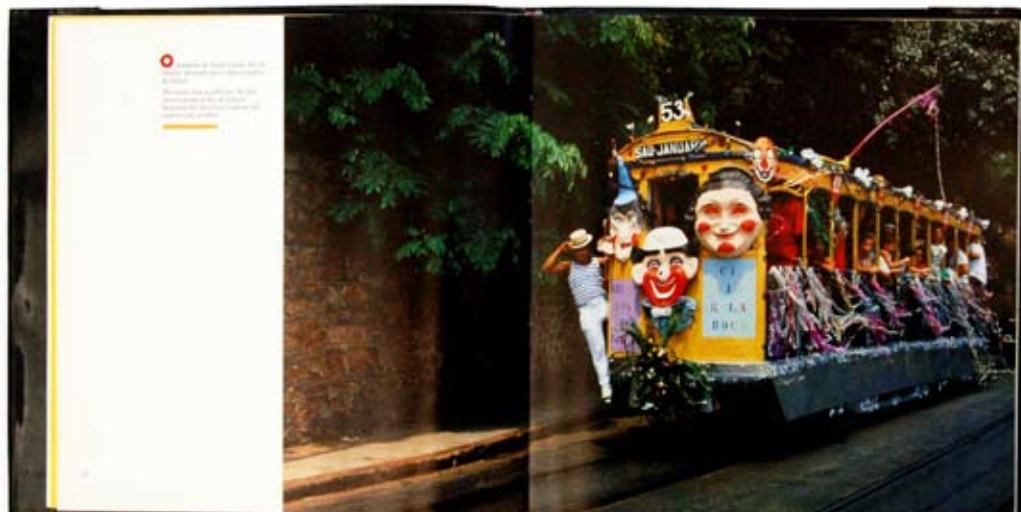


**6.55** – Capa do livro **Sangue e Raça – O Cavalo de Corrida Brasileiro**  
Design: Victor Burton, Luciana Mello e Adriana Moreno  
Editora: Index, 1989.





6.56 – Páginas do livro **Sangue e Raça – O Cavalo de Corrida Brasileiro**  
Design: Victor Burton, Luciana Mello e Adriana Moreno  
Editora: Index, 1989.



6.57 – Capa e páginas do livro **Festas Populares no Brasil**  
Design: Victor Burton  
Editora: Index, 1989.

### 6.8: Heloiso dos Santos



6.58 – Heloiso dos Santos e Thais Vieira durante a entrevista

<b>Data da entrevista:</b> 15/01/2008
<b>Função:</b> Impressor
<b>Ligação com a Imprinta:</b> Começou como aprendiz, sabendo usar uma só impressora (Davidson). Foi aprendendo aos poucos a operar novas máquinas conforme foram sendo adquiridas pela Imprinta.
<b>Período aproximado de ligação com a Imprinta:</b> 1973 a 2008

Heloiso dos Santos é impressor e trabalha na Imprinta desde 1973, onde ingressou quando contava vinte e dois anos de idade. Já havia trabalhado em outra empresa, por um curto período, na qual era ajudante de impressão offset em máquina Davidson, de formato ofício. O equipamento existente na primeira fase da Gráfica Imprinta constava de duas máquinas Davidson, sendo uma de formato ofício e a outra, de duplo ofício. Como possuía pouca experiência, foi se aperfeiçoando na profissão sob a tutela de Arnaud Torres, a quem reconhece pela oportunidade e confiança.

Na época, foi porque eram uns trabalhos corriqueiros, não tinha coisa muito complicada e aí eu fui dominando. E depois, esse impressor, ele saiu também de lá e eu fiquei. [...] Era trabalho mais fácil, tipo papel carta, cartão, envelope... Era trabalho mais simples, mais fácil de fazer. Também a máquina não permitia muita coisa não, porque os recursos da máquina eram poucos.

Não se lembra exatamente das datas e dos equipamentos que foram implementados na empresa, mas recorda que, a cada novo equipamento, foi aprendendo e se aperfeiçoando, tomando conhecimento dos avanços tecnológicos. Para Heloiso dos Santos, a Imprinta atingiu ao máximo de sua evolução com a aquisição da máquina Aurélia 700, que imprimia em duas cores, se considerarmos o período que nos interessa que se estende até 1989, quando Arnaud Torres afastou-se da Gráfica. E assinala:

O Arnaud conseguiu comprar uma máquina de duas cores. Aurélia 700, que foi a máquina que levantou a empresa. Mas depois quando ele comprou essa máquina aí sim, começou a ganhar mais velocidade e mais qualidade também e aí a coisa foi evoluindo. Foi evoluindo até na que ele vendeu.

Segundo o depoimento de Arnaud Torres, havia um trabalho de conscientização dos impressores, sobre a importância de entender o que os clientes esperavam do resultado de seus trabalhos. Quando perguntamos a ele sobre sua visão da interferência dos designers, respondeu:

Depois que ele comprou outros maquinários, aí o segmento começou a modificar e começamos a fazer livros, revistas. Então os clientes iam lá aprovar o trabalho em máquina. Era constantemente cliente na oficina, aprovando trabalho em máquina [...] Ah, não, ajudavam, ajudavam. Tinha aqueles mais exigentes, mas de qualquer maneira, eu até adquiri muito conhecimento através dos próprios clientes. O cliente ficava à vontade com a gente, na máquina.

Observa-se aí, que havia uma troca enriquecedora, na interface do profissional gráfico com o designer, sendo que o intercâmbio dos conhecimentos em que eram experts beneficiava a ambos e redundava em aprimoramento, tanto do trabalho como da capacitação dos profissionais.

O impressor nos relatou alguns interessantes fatos ocorridos em seu trabalho, que bem demonstram as diferenças da tecnologia antiga em relação à atual. Heloiso dos Santos relata

que, para imprimir livros de arte em quatro cores, precisava fazê-lo em fases distintas, já que a Gráfica não possuía máquinas com quatro castelos de impressão, o que de fato era raro no parque gráfico, naquele momento. Muitas vezes, no lugar da tradicional prova de prelo, que serviria de guia para a intensidade das cores, os clientes levavam a tela original de seus trabalhos para garantir a fidelidade do resultado final. Reputa a Arnaud Torres e a seu alto grau de exigência e organização, a qualidade dos trabalhos que eram executados, apesar dos limitados recursos.

Ele é um cara muito exigente. Ele era muito exigente e então a gente tinha que andar na linha, ali muito direitinho, que era prá coisa funcionar direito. Porque a coisa quando é muito à vontade, assim, vira bagunça. Então, nesse ponto, eu senti muita diferença da outra gráfica para essa.

Em sua avaliação, a grande diferença entre o gerenciamento da Gráfica atual, ao ser comparado com o modo de operação que se observava no passado é essencialmente a preocupação com a qualidade do material impresso, cujo controle era muito mais acurado na antiga administração. Relata Heloiso dos Santos que este era o principal elemento de divulgação da Imprinta, em cujo organograma não havia departamento comercial, conforme declara:

Naquela época a empresa não tinha nem vendedor. O vendedor era a qualidade dos nossos impressos. Então, através dos nossos impressos, nossos clientes, alguém perguntava: 'Ah, imprimiu isso aonde, você mandou fazer isso aonde?' 'Na Imprinta.' Então os clientes apareciam lá.

Sua relação com a Empresa é, em suas próprias palavras, similar a uma relação familiar, embora reconheça que, após a mudança de direção, o ambiente de trabalho se tornou muito diferente. Heloiso dos Santos afirma que *"o que tinha seguramente de importante era a união do grupo. Nós éramos um grupo muito unido. A parte de impressão, a parte de acabamento, a parte de montagem. Nós éramos uma família. Era a Família Imprinta!"* No que diz respeito aos funcionários, alguns vínculos foram mantidos, principalmente entre os sete funcionários que lá permanecem até hoje, conforme documentamos em imagem

Essa relação entre os funcionários demonstra que havia, realmente, na Empresa um cuidado com o lado humano na vida empresarial, não apenas em se tratando do atendimento aos clientes, como também, de seus próprios funcionários, o que, certamente, possibilitava um melhor relacionamento entre ambos. Funcionários satisfeitos recebiam melhor os clientes, o que acontecia, muitas vezes, sem intermediários.

Heloiso dos Santos continua a trabalhar na Imprinta, apesar de oficialmente aposentado. Passou por vários estágios em sua carreira na Gráfica e hoje é supervisor dos impressores e algumas máquinas, bem mais modernas que aquelas com as quais aprendeu seu ofício. Por ocasião da transferência da direção da Empresa, teve seu esforço e dedicação reconhecidos por Arnaud. Este solicitou à nova administração que o mantivesse como funcionário, assim

como nosso próximo entrevistado que, como Heloiso foi recomendado como colaborador fundamental para o funcionamento da Imprinta.



**6.59** – Funcionários desde os tempos de Arnaud Torres e que permanecem na Imprinta até hoje.

### 6.9 José Antônio Moreira



6.60 – José Antônio Moreira e Thais Vieira durante a entrevista

<b>Data da entrevista:</b> 15/01/2008
<b>Função:</b> Operacional e comercial (funcionário da Imprinta)
<b>Ligação com a Imprinta:</b> Começou como aprendiz, exercendo várias funções, dedicando-se nos últimos anos em que trabalhou com Arnaud Torres ao atendimento dos clientes.
<b>Período aproximado de ligação com a Imprinta:</b> 1972 a 2008

José Antônio Moreira ingressou na Imprinta em 1972. Tendo iniciado sua carreira como office-boy, exerceu várias funções, como operário do acabamento, na área financeira, no suporte ao cliente e, finalmente, tornou-se agente comercial, cargo que exerce desde 1989. Acompanhou nos últimos 36 anos cada período de transformação da Empresa, se adequando aos vários momentos diferentes do perfil de produção e dos clientes, sendo, por isso, uma testemunha importante na reconstrução desta história. Foi, inclusive, citado por vários de nossos depoentes, em seus relatos, como agente facilitador de seus projetos.

Buscando um outro prisma que pudesse esclarecer, a razão pela qual os clientes procuravam e voltavam à Imprinta, resolvemos indagar sobre o custo dos trabalhos produzidos na Empresa, naquela época, em relação aos cobrados por outras firmas pertencentes ao parque gráfico do Rio de Janeiro, ao que ele respondeu da seguinte maneira:

O custo da Imprinta era caro. O mercado pagava, porque nessa época, a procura era muito grande. Tinha poucas gráficas de qualidade. Então a Imprinta era uma gráfica que tinha uma qualidade excelente. Tanto é que a gente fazia quatro cores em máquina de uma cor. Imprimia cor a cor. Depois, mais ou menos em 87, é que chegou uma máquina de duas cores, mas no início a gente fazia trabalho de quatro cores em máquina de uma cor. Então era um preço que o mercado pagava. Tinha muita procura para pouca oferta.

Ainda tentando entender o que levava os clientes a procurar a Imprinta, perguntamos se José Antonio poderia citar as gráficas concorrentes de então, que operavam no Rio de Janeiro, ao que ele respondeu:

Na época, nós tínhamos concorrentes muito bons. Tinha a Riex, uma gráfica muito boa. Tinha a Scholna, tinha a Danúbio, que não existe mais. Tinha, se não me falha a memória, a Ultraset, Grafito e a Minister. Tinha as gráficas concorrentes, mas a Imprinta era uma gráfica especializada em livros de arte, em trabalhos de alta qualidade. Então, o pessoal que queria serviço de alta qualidade, eles enviavam, procuravam o Arnaud.

Além das gráficas, José Antônio Moreira se refere aos designers de que se lembra, como tendo sido clientes assíduos da Imprinta ao longo de sua história, principalmente no período em que Arnaud esteve à frente, reafirmando, como já havia dito, que a Gráfica detinha uma carteira de clientes suficiente para operar, dispensando a figura de um profissional de vendas por muitos anos. E declara:

Porque, além disso, o Arnaud tinha muitos contatos com o pessoal dessa área de design gráfico que era o João Souza Leite, a Sílvia, Victor Burton... Também tem o fato do Arnaud ter vindo lá do escritório do Aloisio Magalhães. Contribuiu muito. Então tinha uma clientela muito boa.

Procuramos ouvi-lo a respeito do que observara sobre a interferência dos designers no momento da produção, de como interagem, se dificultavam o desempenho dos impressores quando se postavam “no chão da oficina”, ao que José Antônio retrucou:



Às vezes sim, às vezes não. Mas interferiam para uma qualidade melhor do trabalho. Era uma interferência que ajudava muito. Um certo carinho. Não atrapalhavam. Essa turma não atrapalhava não, quem entendia realmente. Tem gente que interfere e entende, está ajudando. Essa turma não atrapalhou não.

Sobre o tipo dos trabalhos executados na Imprinta, descreveu algumas fases distintas, das quais foi testemunha e estabeleceu, inclusive, uma relação entre as mudanças que se verificaram e as políticas públicas de incentivo à produção de livros no Brasil que possibilitaram maior disponibilidade de financiamento dos projetos. José Antonio Moreira afiança que:

Foi em 78 que ela começou a fazer livro.[...] No final do ano tinha na gráfica 10, 12 livros de arte, com tiragem que variava de 1.000 a 3.000. Era trabalho de altíssima qualidade. E o Arnaud gostava, se dedicava muito. Ele tinha prazer em fazer livro de arte e em fazer catálogo para galerias. Esse era o perfil da Empresa. Era uma Empresa extremamente voltada para livros de arte, catálogos de show de ópera, que tinha muito antigamente, patrocinado pela Souza Cruz. Não era uma gráfica de estilo comercial. [...] A Lei Sarney, agora a Lei Ruanet, alavancou muito a Imprinta. As editoras queriam editar um livro, conseguiam um patrocínio, era bem mais fácil. [...] E as empresas tinham muito relatório anual (INPS, Banco do Brasil). As grandes empresas. Também é um trabalho de qualidade.

Embora Arnaud Torres houvesse persistido por muitos anos, sendo ele próprio e a qualidade dos seus trabalhos, divulgadores naturais da Empresa, o aumento da concorrência tornava paulatinamente o mercado cada vez mais agressivo. Essa percepção fez com que ele desse início a um trabalho de vendas mais definido, criando uma área comercial e por isso, José Antônio Moreira passou a atuar como vendedor, desde 1988, como nos relata:

Arnaud estava começando na área comercial. Eu estava trabalhando lá, internamente, como suporte ao cliente. Quem chegava, queria fazer um trabalho, eu atendia, dava continuidade ao trabalho, acompanhava o trabalho na produção, ficava nessa parte. Aí o cliente queria fazer um trabalho, um orçamento, eu ia ao cliente. Estava começando na área comercial nessa época.

Perguntamos então, se ele percebia que os trabalhos que se desenvolviam na Gráfica traziam retorno financeiro adequado, com objetivo de entender possíveis implicações, na situação econômica da Empresa, ao que o entrevistado respondeu:

Dava, dava [lucro], porque os preços eram... Hoje em dia os preços estão muito apertados. A concorrência é muito grande e não querem saber de qualidade. Antigamente eles queriam qualidade e pagavam por isso. Porque a oferta era muito menor do que a procura. A procura era muito grande e tinha muito poucas gráficas que faziam trabalho de qualidade. O pessoal antes prezava muito pela qualidade do trabalho.

Em vários momentos nosso entrevistado citou a paixão de Arnaud Torres pelo trabalho, como fator importante no desenvolvimento da Empresa e dos negócios gerados por ela. Demonstra, uma admiração especial pelo empresário em seus comentários, como o que se segue, por exemplo:

O Arnaud veio com essas visões de qualidade, sabe como é, é outra visão. E o Arnaud tinha paixão por isso. O Arnaud sempre gostou disso. Chegava de manhã na Imprinta e corria todos os setores da gráfica, ia falando com todos os funcionários. Parava assim uma hora, duas horas, ficava olhando o trabalho. Ele gostava muito. Pegava uma folha do trabalho, levava para a sala dele, ficava olhando, ficava admirando ali. Então ele sempre gostava disso. A qualidade da Imprinta era por isso. Pela dedicação dele, ver um trabalho feito com qualidade.

Em sua avaliação, o que levou o empresário a se desfazer da empresa, construída ao longo daqueles dezoito anos, tem a ver com sua decisão de não reformular a Gráfica, transformando-a de acordo com o modelo que o mercado, então muito mais agressivo, exigia. Esse procedimento, no seu entender, poderia prejudicar a qualidade dos trabalhos, bem como, do atendimento aos clientes, características que ele prezava muito. José Antonio Moreira relata:

Na minha opinião, a Imprinta não era uma gráfica comercial e o mercado mudou muito. Passou a ter menos trabalho no segmento da Imprinta. [...] E aí, ele viu que a Imprinta ia partir para ser uma gráfica comercial e o foco da Imprinta não era esse. Ele não estava preparado para isso e resolveu passar a Imprinta. Vendeu a Imprinta para o Francisco, que veio da gráfica do JB, uma gráfica estritamente comercial. Trabalhava com agência ... A Imprinta não trabalhava com agência. Só se o cliente fosse lá, a agência fosse na Imprinta. A Imprinta não ia procurar a agência.

Em seguida compara aspectos da Imprinta sob a antiga e sob a nova direção, enfatizando as diferenças administrativas e estruturais e deixando transparecer que, em sua opinião, praticamente tudo mudou, restando dela quase somente o nome original.

Primeiro, ela cresceu muito. Muito maquinário. E veio uma outra cabeça, de um outro empresário. O Arnaud, que era um tipo pessoa e aí veio um outro, que já veio oriundo de uma outra gráfica, a gráfica do Jornal do Brasil. E a gráfica cresceu, e fez isso aqui crescer, na verdade cresceu muito. [...] Prá você ter uma idéia, na época do Arnaud a gente tinha 50, 60 funcionários. Hoje temos aqui 280. São três ou 4 empresas. São quatro prédios.

As transformações da Empresa, em relação às diretrizes traçadas pelos novos proprietários, se tornaram para ele bastante evidentes, inclusive, quanto às decisões de investimento. O depoente explicita aqui o que entende ser, exatamente, uma gráfica comercial, perfil adotado pelo atual sócio majoritário da Imprinta.

Existe o seguinte: existem dois perfis diferentes. O Arnaud é mais ligado na produção. O Francisco é mais ligado à área de equipamentos, de compra de material, mais isso. Então o que acontece: a Imprinta tinha uma linha de produção que era voltada mais prá editora de arte e de galeria, esta parte, em geral e o Francisco assumiu, foi mais para a área comercial. Porque a área comercial é a agência fazer cartaz, folheto, lâmina, revista. Fazia livro, mas muito pouco. Livro de arte, muito pouco. E ele, o Francisco é mais de investimento. Ele gosta de comprar equipamento.

José Antônio Moreira considera que o valor mais importante que aprendeu com Arnaud Torres foi “*a seriedade no trabalho, o comprometimento muito sério*”, além de autonomia para tomar decisões, quando necessário. Por tudo isso, atribui o sucesso da Gráfica, em sua primeira fase, não apenas à figura de Arnaud Torres, mas também à sua esposa, que apesar de não ter integrado efetivamente o quadro de funcionários, estava sempre presente, tendo sido inclusive citada por alguns designers entrevistados. Muitos acreditavam até que ela ocupasse algum cargo de gerência, o que foi negado pela própria Sra. Cristina Torres, informando nunca ter deixado de exercer sua função na área de educação. Visitava a Gráfica nos momentos em que não estava ministrando aulas e seu papel representava um liame entre a direção e os funcionários. Essa atuação é lembrada, carinhosamente, por José Antonio Moreira:

A Imprinta era uma gráfica realmente diferenciada na época do Arnaud Torres. Tinha uma excelente qualidade. Ela tinha uma altíssima qualidade. E o Arnaud tinha uma dedicação muito grande naquilo que ele fazia. Ele e a esposa dele, a Cristina não saía da gráfica praticamente, não trabalhava, mas o pessoal adorava ela porque ela ia lá, passava, conversava perguntava prá todo mundo como é que está a família e o funcionário gosta muito disso. A dona da empresa chegar bater papo: ‘E aí, como é que está?’ Ela tinha outra cabeça. [...] A qualidade, a dedicação do Arnaud nos trabalhos e o carisma muito grande que ele tinha com os clientes. Ele era uma pessoa carismática.

José Antônio Moreira percebe nessas relações pessoais, que propiciavam agradável ambiente de trabalho, um dos pilares que sustentavam a principal característica da Imprinta que era buscar o aprimoramento da qualidade de seus produtos para satisfação de seus clientes. Apesar de afirmar que ainda gosta de trabalhar na Imprinta, depois de quase quarenta anos e tantas mudanças, deixa claro, no tom de suas palavras, um certo saudosismo em relação ao que viveu até o final da década de 1980.



6.61 – Gráfica Imprinta atualmente

## 7. Conclusão

Este estudo apresenta o registro da história da Gráfica Imprinta e sua relação com os designers, para os quais foi criada, como forma de suprir específicas demandas desses profissionais. Buscamos conhecer e analisar essa interação do ponto de vista da Empresa, na figura de Arnaud Torres, como também, sob a ótica de alguns designers que utilizaram seus serviços.

O período escolhido, entre a década de 1960 e o final da década de 1980 se mostrou rico em fatos relevantes, na medida em que apresentava uma conjunção de episódios importantes nos dois âmbitos analisados: o contexto dos designers e a indústria gráfica. Esta vivia uma transição tecnológica, na qual o uso do sistema offset passou a ser predominante, enquanto os designers buscavam se posicionar como profissionais de uma atividade que, até então, era pouco conhecida no Brasil.

No segundo capítulo ao fazer uma descrição do panorama da Indústria Gráfica no Brasil e depois, mais detalhadamente, no Rio de Janeiro, durante os anos que precederam o surgimento da Imprinta, percebemos que havia um quadro de avanço tecnológico acarretado principalmente pelo significativo volume de importações de máquinas, através dos subsídios gerados pelo GEIPAG. São apresentados números que descrevem com clareza o cenário dessa indústria no final da década de 1960, dos quais pudemos apreender que a Imprinta posicionava-se nos menores índices quanto ao perfil tecnológico, caracterizando-se por direcionar seu foco sobre a inovação e o empreendedorismo.

Além da opção, com exclusividade, por equipamentos de impressão offset, na Imprinta foi implementado o sistema de composição por meio de composer, mais de acordo com o processo offset, que agilizava a produção e a diferenciava da maioria das gráficas da época, que ainda usavam a técnica de composição tipográfica para gerar seus originais.

A Imprinta começou a funcionar em 1971 com esses recursos, apesar das dificuldades decorrentes da falta de conhecimento técnico e carência de mão de obra especializada. Por outro lado, o melhor aproveitamento das novas máquinas ocasionava a necessidade de acurado planejamento administrativo. Observou-se o crescimento de 60% do parque gráfico na década de 1960, mas a maioria das gráficas com novos equipamentos tinha sua capacidade produtiva aquém das reais possibilidades. Arnaud Torres e Aloisio Magalhães empreenderam pesquisas durante dois anos para pensar e estruturar a empresa que viria a ser a Imprinta e esta, por conta desses estudos, apesar de todos os reveses, se posicionou rapidamente no mercado do Rio de Janeiro como uma empresa prestadora de serviços de excelência.

Ao analisarmos no terceiro capítulo o contexto de atuação dos designers, no final da década de 1960, encontramos dois aspectos importantes que dizem respeito a questões da consolidação da profissão e, por outro lado, aos problemas de compreensão e adaptação a uma nova tecnologia de produção de impressos.

Quanto ao primeiro aspecto, avaliamos a crise de identidade em relação à profissão ocorrida na Escola Superior de Desenho Industrial, que era a principal instituição de formação de designers à época. Esse momento de reflexão resultou, entre outras transformações, na busca de uma maior integração com a realidade brasileira, tendo como um dos caminhos para tal, o maior envolvimento com a indústria nacional.

Para o aprimoramento do ainda incipiente processo de impressão offset, a necessidade de maior interferência do designer no processo produtivo gerava necessidade de gráficas mais abertas à aceitação da presença de elementos externos ao seu quadro de funcionários e aquiescência ao aumento de custos conseqüentes desta relação.

A Imprinta surge então, para preencher exatamente essa necessidade, colocando seus equipamentos e funcionários à disposição dos designers, numa relação de troca de informações, expectativas e experiências que viria a impulsionar o crescimento dela própria, tanto quanto o dos profissionais envolvidos.

No quarto capítulo apresentamos os dois personagens que deram origem à Imprinta e o seu projeto original, por eles desenvolvido com a intenção de estabelecer uma gráfica “ideal” para os imperativos da época, com equipamentos de tecnologia de ponta e, principalmente, tendo cuidados administrativos que resultassem em uma produção modelar.

A história de Aloisio Magalhães expõe claramente seu interesse pelas artes gráficas e sua evolução, buscando sempre excelência na produção. Desde sua participação no “Gráfico Amador” até suas incursões na gráfica de Eugene Feldman, sempre permeando o universo das artes associado à tecnologia de impressão.

Arnaud Torres, além de apresentar uma vivência de intimidade com os fazeres da indústria gráfica, demonstra em sua trajetória que procurava, em prol de sua evolução como profissional gráfico, o aperfeiçoamento constante de seus conhecimentos. Uma mentalidade arejada, aberta e atenta como a de Arnaud Torres foi fundamental para o surgimento da Gráfica Imprinta, apesar de todas as dificuldades conjunturais.

O encontro desses dois homens empreendedores que se iniciou no curso de tipografia do MAM em 1962 foi se estreitando ao longo dos anos e deu origem à Imprinta, que apesar de não ter sido iniciada exatamente como planejada em sua estrutura, manteve o propósito de servir aos designers com todos os cuidados e atenções necessárias a estes profissionais tão exigentes.

No capítulo cinco descrevemos os dezoito anos de funcionamento da Imprinta sobre a tutela de Arnaud Torres, que começou contando com apenas quatro funcionários e chegou a ultrapassar o número de cem em menos de duas décadas. Aos seus equipamentos foram sendo incorporadas melhores máquinas e em maior número, de acordo com as necessidades geradas pelos novos trabalhos demandados pelos clientes.

Para análise, definimos os períodos de evolução da Imprinta a partir de três elementos básicos: equipamentos, clientes e tipo de impressos produzidos. Esses fatores interagiam de forma natural, levando a gráfica a progressivo crescimento em termos de tamanho e qualidade de produção.

Os designers, que foram os principais clientes desde o início, levaram artistas e editoras a se tornarem parceiros da Imprinta, aumentando a necessidade de maior volume e melhor qualidade na produção. Em contrapartida, a chegada de novas máquinas também trazia a necessidade de buscar novos negócios. Esta equação foi o tempo todo sustentada pela confecção de impressos com qualidade de produção acima da média, em relação à maioria das outras gráficas, desde os pequenos trabalhos de papelaria institucional na primeira fase até os complexos livros de arte executados nos últimos anos.

No sexto capítulo, cada uma das nove entrevistas traz à tona aspectos peculiares que fizeram da Imprinta uma gráfica única, inovadora e, por isso, fundamental para o entendimento do posicionamento dos designers gráficos como profissionais, no período em questão.

O primeiro depoimento avaliado foi o de Rafael Rodrigues, que quando ainda funcionário do Escritório de Aloisio Magalhães, foi testemunha da idealização da Gráfica, através das muitas reuniões que presenciou entre 1979 e 1971. Ressalta a importância do relacionamento de Arnaud Torres com o design como um fator diferencial na estruturação da Imprinta.

Em seguida apresentamos a entrevista de Nair de Paula Soares descrevendo a cumplicidade que Arnaud Torres tinha com seus clientes, auxiliando, tanto na execução das artes finais como nos ajustes de orçamento necessários para o desenvolvimento de projetos.

Regina Cabral de Mello nos traz detalhes de sua experiência com a Imprinta, na qual além de ter sido cliente, foi prestadora de serviços na medida em que Arnaud Torres a contratou como designer para desenvolver alguns catálogos de programas para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

A visão detalhista e cuidadosa de Silvia Steinberg nos remonta à importância do aprendizado possibilitado pelas experiências de produção acontecidas nas oficinas da Imprinta. Era um momento em que pouco se sabia sobre os limites e vantagens dos novos equipamentos, tão diferentes dos recursos tipográficos disponíveis na ESDI. Aponta a Imprinta como uma das precursoras no diálogo entre designer e indústria gráfica. Ressalta ainda a liberdade de trânsito dentro das suas oficinas, o que era incomum nas gráficas da época.

Em seguida temos as lembranças de Vera Bernardes nas quais ficam evidenciados os laços criados pelo relacionamento cuidadoso desde que era uma profissional ainda em formação. Relata o auxílio recebido para a encadernação inusitada de seu projeto de graduação na ESDI e, posteriormente, quando estava a frente da FUNARTE onde produzia grandes trabalhos, via na Imprinta uma parceira para a qual confiava os projetos mais ousados.

Na seqüência temos o depoimento de Washington Dias Lessa que, além de nos trazer sua experiência como estagiário da Imprinta nos primeiros anos de funcionamento, identifica a mesma como uma empresa que falava a linguagem dos designers. Apresenta o posicionamento de Arnaud Torres como adequado a um mercado propício e carente de informações técnicas, na época.

Concluindo as memórias de alguns designers que interagiram intensamente com a Imprinta, registramos a experiência de Victor Burton, que se caracterizou como um de seus principais clientes, dado o volume de livros projetados por ele e executados na Imprinta, principalmente através da Editora Nova Fronteira. Burton admite ter aprendido muito nas oficinas da Imprinta e reafirma a idéia de que foi uma empresa exponencial, principalmente pela disponibilidade criada por Arnaud Torres de acesso dos designers à área de produção.

Tivemos ainda o relato de dois funcionários que deixam evidente o fato de terem sido treinados para ouvir e atender as necessidades dos designers, percebendo este procedimento como parte de seu trabalho, no intuito de aprimorarem seus resultados.

As entrevistas inseridas na presente dissertação trazem significativas visões da história da Gráfica Imprinta e foram enriquecidas com um grande número de imagens dos impressos projetados pelos designer participantes, que ilustram e corroboraram os fatos relatados por Arnaud Torres. Remontam não apenas aos fatos ocorridos no âmbito da Imprinta, mas a percepção dos profissionais sobre o momento, como também o registro de produtos por eles criados entre os anos de 1971 e 1989.

O designer é um profissional que precisa estar atento a todas as inovações tecnológicas que surgirem ao seu redor. Deve conhecer, experimentar e aplicar o novo em seus projetos, para desenvolver sua atividade dentro dos padrões de sua época. A oportunidade encontrada na Imprinta fez com que se estabelecesse um vínculo além do profissional, entre os atores de situações relatadas por nossos entrevistados.

Entendemos que esta história demonstra o quanto os impedimentos causados pelo processo de implantação de uma nova tecnologia podem ser amenizados quando há integração entre as pessoas envolvidas. As trocas de informações e experiências foram extremamente bem utilizadas, neste caso, como meio de evolução.

Identificamos o valor da história da Imprinta, ao longo dos anos em que esteve sob a direção de Arnaud Torres, pelas oportunidades que disponibilizou aos designers, contribuindo de forma inequívoca para a construção da história do design gráfico brasileiro.

## Bibliografia

ABIGRAF. **Anais do congresso Brasileiro da indústria Gráfica**. São Paulo: São Paulo Editora, 1965

ABIGRAF. 7º. **Anuário Brasileiro da Indústria Gráfica, 2002/2003**. São Paulo: Abigraf

AMERICANO, Renato Pacheco. **Comportamento social e humano na indústria gráfica: reflexões sobre uma experiência**. Rio de Janeiro: FGV, Serv. de Publicações, 1971.

BAUER, Martin W.: GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2002.

BAUFELDT, Uwe et al. **Artes Gráficas: transferência e impressão de informações**. Tradução e adaptação Francisco Calado e Hubert Fritz Bierast. São Paulo: Escola SENAI "Theobaldo de Nigris". ABTG – Associação Brasileira de tecnologia Gráfica – 2000.

BONFIM, Gustavo Amarante. **Idéias e formas na história do Design: uma investigação estética**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 1998)

CAMARGO, Mario. **Gráfica: arte e indústria no Brasil 180 anos**. São Paulo: EDUSC. 2003.

CARDOSO, Rafael. **O design brasileiro antes do design**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

CAROL, Jackie (coord.). **Portfólio Brasil: Victor Burton**. J. J. Carol Editora: São Paulo, 2005

CAROPRESO, Luiz; GRAMANI FILHO, Plínio; VIVEIROS, Ricardo. **Abigraf 40 anos: Associação Brasileira da Indústria Gráfica 1965/2005**. São Paulo: ABTG, 2005.

CARRAMILLO NETO, M. **Contato imediato com produção gráfica**. São Paulo: Global, 1987.

COSTA, C.T.; FABRIS, A. **O livro de arte no Brasil, entre o luxo e a indigência**. In: **Comunicações e Artes**, v.4, n.11, p. 21-30, 1982.

COSTA, Roberto H. C. (Coord.). **Produção de livros no Brasil**. Pesquisa rrealizada mediante convênio entre MEC(GEIL), BNDE e FGV, 1971.



CRAIG, James. **Produção gráfica**. São Paulo: Editora Mosaico, 1980.

CRUZ, Carla; RIBEIRO, Uirá. **Metodologia Científica - Teoria e prática**. Rio de Janeiro: Axcel Books, 2004.

FERLAUTO, Cláudio. **O Tipo da Gráfica**. São Paulo: Rosari, 2002.

FERNANDES, Amaury. **Fundamentos da Produção Gráfica Para Quem não é Produtor Gráfico**. Rio de Janeiro: Livraria Rubio Ltda. 2003

FGV – Fundação Getúlio Vargas. **Produção de livros no Brasil**. Rio de Janeiro: FGV, 1971

PRINS, Gwyn. História oral. In: BURKE, Peter, **A escrita da História**. Cap.V, 154-198. São Paulo: Ed. UNESP, 1992

HALLEWELL, Lawrence. **O livro do Brasil**. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2005.

HEITLINGER, Paulo. **Tipografia: Origens, Formas e Uso das Letras**. Lisboa: Dinalivro, 2006.

LEITE, João de Souza. De costas para o Brasil. In: **O design gráfico brasileiro: anos 60**. São Paulo: Cosac Naify, 2006

LEITE, João de Souza. **A herança do olhar: o design de Aloisio Magalhães**. Rio de Janeiro: Artviva, 2003.

LESSA, Washington Dias. A ESDI e a contextualização do design. In: **A herança do olhar: o design de Aloisio Magalhães**. Rio de Janeiro: Artviva, 2003.

LIMA, Guilherme Cunha. **O Gráfico Amador: as origens da moderna tipografia brasileira**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

LIMA, Guilherme Cunha. **Uma introdução ao estudo do projeto editorial**. In: Revista Design: Rio de Janeiro: Univercidade, 1999.

MAGALHÃES, Aloisio. Comunicação Visual. In: **Editoração hoje**. 2a ed. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1981

MAGALHÃES, Aloisio. Sobre o ensino de design. In: **A herança do olhar: o design de Aloisio Magalhães**. Rio de Janeiro: Artviva, 2003.

MARTIN, Euniciano. **La composicion en artes graficas**. Barcelona: Ediciones Don Bosco, 1974.

MARTINS, Wilson. **A palavra Escrita: história do Livro, da Imprensa e da Biblioteca**. Rio de Janeiro: Editora Ática, 1996.

MELO, Chico Homem de. Um panorama dos vertiginosos anos 60. In: **O design gráfico brasileiro: anos 60**. São Paulo: Cosac Naify, 2006

PAULA, Ademar Antonio de; NETO, Mario Carramillo. **Artes gráficas no Brasil: registros 1746-1941**. São Paulo: Laserprint , 1989.

POTIENS, Cristina Villar. **A constituição do GEIPAG - Grupo Executivo para Indústria do Papel e das Artes Gráficas - e o início da modernização do parque gráfico**. Monografia (Graduação em Ciências Econômicas), Universidade Estadual Paulista - UNESP. Araraquara, 1987.

PORTA, Frederico. **Dicionário de Artes Gráficas**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1957.

QUEIROZ, Maria I.P. Relatos orais do “indizível” ao “dizível”. **Experimentos com histórias de vida (Itália-Brasil)** (O. M. V. Simson, org.), pp. 14-43. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, vol. 5, 1988.

ROSSI FILHO, Sérgio. **GRAPHOS: glossário de termos técnicos em comunicação gráfica**. 1 ed. São Paulo: Editorial Cone Sul, 2001.

SALGADO, Herminio Coelho. **Levantamento dos parques gráficos do Estado da Guanabara e da cidade de São Paulo**. São Paulo: SIGEG, SIGESP, ABIGRAF, 1969

SCHRAPPE, Max. **O legado de Gutenberg a Indústria Gráfica Brasileira 1454~2001**. São Paulo: EP & Associados - Parise Comunicação Empresarial, 2002.

SILVEIRA, Norberto. **Introdução às Artes Gráficas**. Rio Grande do Sul: Editora Sulina , 1985.

STOLARSKY, André. A identidade Visual Toma Corpo. In: **O design gráfico brasileiro: anos 60**. São Paulo: Cosac Naify, 2006

TORRES, Arnaud da Silva. **Projeto de Instalação da Imprinta Fotocomposição e offset Ltda**. Rio de Janeiro, 1969.

TORRES, Arnaud da Silva. **O Designer e a gráfica - rumos do futuro**. 1989, texto do arquivo pessoal de Arnaud Torres.

TORRES, Arnaud da Silva. **A trajetória do livro**. In: Catálogo da exposição "Artes do Livro". Rio de Janeiro: CCBB, 1995.

VIEIRA, R. A. Amaral. Redução de custos gráficos-editoriais. In: **Editoração hoje**. 2a ed. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1981

WOLLNER, Alexandre. **Alexandre Wollner: Design visual 50 anos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003

### **Documentos em Internet:**

UFSC - UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA - Laboratório de Sistemas de Conhecimento: Conceitos de Design. Disponível em <<http://www.lsc.ufsc.br/~edla/design/conceitos.htm>> Acesso em 7 de abril de 2008

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DA INDÚSTRIA GRÁFICA, ABIGRAF, Brasil. Disponível em: <<http://www.abigraf.org.br>>. Acesso em: 12 de janeiro de 2008.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TECNOLOGIA GRÁFICA, ABTG, Brasil. Disponível em: <<http://www.abtg.org.br>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2008

ABRATAG - Associação Brasileira de técnicos em Artes Gráficas. Disponível em: <<http://www.abratag.org.br>>. Acesso em: 03 de fevereiro de 2008.

THE AMERICAN PRINTING HISTORY ASSOCIATION. EUA. Disponível em: <<http://www.printinghistory.org>>. Acesso em: .11 de fevereiro de 2008.

MUSÉE DE L'IMPRIMERIE - Lyon, França. Disponível em: <<http://www.imprimerie.lyon.fr>>. Acesso em: . 19 fev. 2008

HAAGENS, Daniel - M.E. M.S. - Information Technology Consultant. Disponível em: <<http://www.geocities.com/danhaag/oldtype.tpl.html>> . Acesso em 25 de janeiro de 2007.

MONOTYPE – Massachusetts, EUA.. Disponível em: <<http://www.monotypeimaging.com/aboutus>>. Último acesso em: 29 de janeiro de 2008.

HEITLINGER, Paulo – Lisboa, Portugal. Disponível em: <<http://www.tipografos.net/tecnologias/fundicao-tipos.html>>. Acesso em 18 de dezembro 2007.

CAPARROZ, Fernando – Disponível em: <<http://www.fernandocaparroz.hpg.ig.com.br/offset/formas.htm>>. Acesso em 10 de janeiro 2008.

MUSEU DE ARTE MODERNA ALOISIO MAGALHÃES. Disponível em: <[http://www.mamam.art.br/mam\\_apresentacao/aloisio.htm](http://www.mamam.art.br/mam_apresentacao/aloisio.htm)>. Acesso em 03 fev. 2008.

PVDI. Disponível em <<http://www.pvdi.com.br/aloisio.htm>>. Acesso em 03 fevereiro de 2008 e em 29/03/2008

### **Entrevistas concedidas à pesquisadora:**

Arísio Rabin, em 5/07/2007

Arnaud da Silva Torres, em 19/07/2008, 14/08/2007, 30/10/2007 e 4/11/2007

Carlos Duarte, em 29/08/2007

Elayne Maria Fonseca Nunes Fernandes, em 22/06/2008

Heloiso dos Santos, em 15/01/2008

Joaquim de Salles Redig de Campos, em 22/06/2007

José Antônio, em 15/01/2008

José Milton Ferrari, em 3/08/2007

Jorge Ribas, em 15/01/2008

Nair de Paula Soares, em 10/12/2007

Paulo Geiger, em 5/07/2007

Rafael Rodrigues, em 10/12/2007

Regina Cabral de Mello, em 20/12/2007

Sérgio de Garcia, em 12/11/2007

Silvia Filgueiras Steinberg, em 26/06/2008 e 08/11/2007

Valéria London, em 17/07/2007

Vera Bernardes, em 29/11/2007

Victor Burton, em 3/04/2008

Washington Dias Lessa, em 08/01/2008

## GLOSSÁRIO

**Ampliador** – Aparelho usado em fotografia para fazer ampliações (PORTA, 1958).

**Arte Final** – O mesmo que original; trabalho gráfico (desenho, infográfico, cromo fotográfico, etc.) com acabamento final dos grafismos para serem impressos (FENANDES, 2003).

**Arte-final (2)** –Layout de um anúncio, cartaz, página de revista etc, preparado pelo designer gráfico, mostrando a disposição final de todos os textos e ilustrções, pronto para a reprodução gráfica (Rossi Filho, 2001).

**Calandra** – Máquina com que se acetina o papel nas fábricas, alisando-o e dando-lhe lustro. || 2. Aparelho de matrizar usado em estereotipia e particularmente nos jornais, constando de uma platina móvel, sobre a qual vai a forma coberta pelo flan e a manta e de um cilindro que exerce a pressão à medida que sob ele passa a platina (PORTA, 1958).

**Chapa granulada** <grained printing> - Chapa de impressão offset que sofreu granulagem para aumentar-lhe a superfície específica e a capacidade de umectação (Rossi Filho, 2001).

**Chapa pré-sensibilizada** <presensitized plate> - Folha de papel ou material plástico fornecida com camada foto-sensível já aplicada e pronta para copiagem a partir do filme positivo ou negativo. Termo alternativo: presensitized print plate. (Rossi Filho, 2001).

**Coletura** – <makeready book> Folhas colocadas na máquina impressora para efeito de acerto do registro (Rossi Filho, 2001).

**Composição Manual** – A que é feita sem a ajuda de máquinas, apanhando o tipógrafo as letras ou outro material da caixa, e alinhando-o no componedor e na galé (PORTA, 1958).

**Composição Mecânica** <mechanical composition> - Composição tipográfica executada com o auxílio de uma máquina compositora dotada de teclado, tal como linotipo, monotipo etc. termo alternativo: composição linotípica <linotypic composition> (Rossi Filho, 2001).

**Estêncil** – Folha de metal, papel ou outra substância, gravada ou perfurada de modo que, aplicando-se sobre uma folha ou superfície lisa e passando-se tinta por cima é capaz de reproduzir as letras ou desenhos nela traçados (aportuguesada do inglês stencil) (PORTA, 1958).

**Estereotipia** – A arte de reproduzir uma composição tipográfica numa chapa inteiriça, por meio de matriz de gesso, cartão ou outra substância, onde se molda o metal líquido; clichagem. || 2. A chapa ou clichê assim obtido, o mesmo que estéreo. || 3. O lugar ou a oficina onde se estereotipa (do grego setereos, sólido, compacto, e typos, tipo, molde) (PORTA, 1958).

**Flang** – Vide flan.

**Flã** <flan> - Papelão especial utilizado para moldar uma matriz estereotípica plana ou curva por meio de prensagem contra uma matriz tipográfica. Termos alternativos: cartão de stereotipia, <flang>, <mat>, matriz seca, <setereotype dry mat> (Rossi Filho, 2001).

**Fotolito** – [1] <print> (a) Filme de seleção de cores a traço ou a meio tom que transfere a característica de cada cor específica de um trabalho para a chapa de impressão correspondente. (b) Filme positivo ou negativo reticulado, empregado para copiar a imagem a ser impressa numa chapa de impressão. Termo alternativo photolitho (Rossi Filho, 2001).

**Fotorrepetidora** – <step-and-repeat machine>. Equipamento automático que expõe múltiplas vezes um fotolito positivo negativo numa única peça de filme ou chapa. Prensas de contato especiais, câmaras multi-imagem e projetores de cópia de chapas são utilizados para automatizar esse processo. Termos alternativos: câmara de imposição <imposing camera>; photocomposing machine>; fotomultiplicadora <photomultiplier>; repetidora (Rossi Filho, 2001).

**Letraset** – Caracteres tipográficos transferíveis por pressão e de atrito (Rossi Filho, 2001).

**Linotipo** <linotype> - (a) Máquina de compor tipos que funde uma linha sólida inteira por meio de matrizes selecionadas automaticamente comandadas a partir de um teclado. (b) Compositora controlada por um teclado, semelhante ao de uma máquina de datilografia, que forma linhas-bloco fundidas reunindo as matrizes em megazines, que dispostas nos canais de megazines, são levadas ao componedor no qual formam a linha ao molde, onde é fundida a linha-bloco, e ao distribuidor, do qual retornam ao megazine. Termo alternativo: linotipadora <linotype machine> (Rossi Filho, 2001).

**Maculatura** – [1] <macule> (a) folha mal impressa. Termos alternativos: culatura; mala <waste sheet>. (b) papel grosseiro usado para embalar resmas. [2] <specking> - Defeito de impressão causado por pequenas gotas de tinta borrifadas sobre o suporte (Rossi Filho, 2001).

**Máquina fotográfica repetidora** - Vide fotorepetidora

**Máquina Plana** – Equipamento impressor que trabalha com alimentação por folhas (FENANDES,2003).

**Máquina Rotativa** – Equipamento impressor que trabalha com alimentação por tira contínua de papel (bobina) (FENANDES,2003).

**Monotipo** <monotype> - (a) Marca registrada de uma máquina de fundir tipos, dotada de um teclado que produz uma fita perfurada de papel, com códigos de composição de letras individuais, a partir de matrizes especiais, fabricada pela Monotype Corp Ltd. (b) Compositora mecânica constituída de um teclado e uma unidade de fundição que compõe tipos individuais. (c) Estampa obtida por processo de Linotipia. (Rossi Filho, 2001).

**Plastic Plate** – Vide Estêncil.

**Prelo de provas** – [1] <galley press> - Tipo de prelo empregado para tirar provas de composição tipográfica. [2] <proof press> - Máquina impressora que possui a maioria dos elementos de uma máquina de produção, usada para tirar provas fotomecânicas para fins de aprovação. Termos alternativos: impressora de prova; prensa de prova. (Rossi Filho, 2001).

**Prensa de contato** –<[1] contact frame> Dispositivo que permite fixar os materiais fotosensíveis e os originais em íntimo contato durante o processo de reprodução fotomecânica. [2] <vacuum frame> - (a) Dispositivo que prende o filme em contato com a chapa, entre uma tampa de vidro e uma manta emborrachada, removendo o ar através de furos localizados na superfície da manta, durante o processo de exposição de uma chapa de impressão. (b) Chassi dotado de uma placa de vidro e uma manta ranhurada entre os quais o negativo é mantido imóvel por meio de vácuo, utilizado para reprodução de cópias por contato. / Termos alternativos: chassi pneumático; <contact frame> prensa a vácuo; prensa de vácuo; <vacuum printing frame>; <printing frame>; <vacuum back> (Rossi Filho, 2001).

**Prelo manual** – <hand printing press – Prensa de madeira utilizada na impressão litográfica. (Rossi Filho, 2001).

**Prensa** – (a) Qualquer mecanismo de compressão empregado para dobrar, prensar, secar, estampar ou entintar livros encadernados. (b) Antiga designação dos prelos e das máquinas impressoras. Termo alternativo: máquina de impressão < printing machine> (Rossi Filho, 2001).

**Policromia** <polychromy> - Obra ou estampa impressa por processos que utilizam mais de três cores (Rossi Filho, 2001).

**Prensa para matizar** – Prensa Hidráulica de compressão a óleo, usada nos grandes jornais, em substituição à calandra, para estampar o Flan destinado à Estereotipia (PORTA, 1958)

**Tornetes** – Vide Torno.

**Torno** – Nas oficinas de estereotipia, aparelho que compreende um cilindro giratório onde se fixa a telha para cortar-lhe a aba, isto é, o excesso de chumbo proveniente da fundição. || 2. Máquina usada em retrogravura para retirar o cilindro de cobre, depois da impressão, permitindo seu aproveitamento para outros trabalhos (PORTA, 1958).

**Reprodução** <reproduction> Duplicação de um original por processos fotográficos ou fotomecânicos. Abreviatura: repro (Rossi Filho, 2001).

**Reticula** <screen> - (a) Material colocado em contato com um negativo de tom-contínuo, numa câmara fotomecânica, a fim de transformar a imagem num conjunto de pontos de meio-tom. (b) Área de uma chapa ou de uma folha impressa que reproduz as gravações tonais através de pontos de amplitude ou frequência variável. Termo alternativo: trama. (c) Matriz de pontos, linhas ou círculos utilizados para produzir os meios-tons nas reproduções fotomecânicas. Termo alternativo: trama (Rossi Filho, 2001).