



UFC

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

CENTRO DE TECNOLOGIA

INSTITUTO DE ARQUITETURA E URBANISMO E DESIGN

CURSO DE GRADUAÇÃO EM DESIGN

MARÍLIA BEZERRA DE FREITAS SILVA

**A CULTURA DA IMPRESSÃO COMO ATO DE RESISTÊNCIA POLÍTICA
NO DESIGN**

FORTALEZA

2026

MARÍLIA BEZERRA DE FREITAS SILVA

A CULTURA DA IMPRESSÃO COMO ATO DE RESISTÊNCIA POLÍTICA NO DESIGN

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Graduação em Design do Instituto de Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do Título de Bacharel em Design.

Orientador: Prof. Me. Leonardo Araújo da Costa

FORTALEZA

2026

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S581c Silva, Marília Bezerra de Freitas.
A cultura da impressão como ato de resistência política no design / Marília Bezerra de Freitas Silva. –
2026.
164 f. : il. color.
- Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, 3, Fortaleza, 2026.
Orientação: Prof. Me. Leonardo Araújo da Costa.
1. Resistência política. 2. Cultura da Impressão. 3. Design gráfico. 4. Processos de impressão. I. Título.
CDD
-

MARÍLIA BEZERRA DE FREITAS SILVA

A CULTURA DA IMPRESSÃO COMO ATO DE RESISTÊNCIA POLÍTICA NO DESIGN

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Graduação em Design do Instituto de Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do Título de Bacharel em Design. Área de concentração: Cultura da Impressão.

Aprovada em: 26/01/2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Me. Leonardo Araújo da Costa (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Me. Lia Alcântara Rodrigues
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Camila Bezerra Furtado Barros
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Rafael de Castro Andrade (Membro externo)
Universidade Federal do Paraná (UFPR)

AGRADECIMENTOS

Àquelas que são o grande motivo dessa pesquisa existir, minha mãe Maria Emília e minha irmã Emiliane, por me ensinarem a defender meus valores com unhas e dentes, a bater o pé pelo que acredito e não deixar minha voz passar sem ser ouvida. Sou grata por cada debate político, cada ensinamento e discussão, por dividir um tom exaltado natural que transforma qualquer almoço de família em uma aparente confusão. Obrigada não só por acreditarem e me incentivarem a percorrer qualquer caminho, mas também por me acompanharem durante todo o percurso. Eu tenho orgulho da mulher que sou e tenho mais orgulho ainda daquelas que me criaram assim. Eu amo vocês.

À minha família por escolha, Ricardo, Nalu e Raul, pelas conversas aleatórias, fossem elas felizes ou dolorosas, pelos papos sobre a pesquisa quando minha cabeça estava um nó, pelo colo nos dias de choro e angústia, pelas portas abertas quando precisei de refúgio do mundo, pelas comemorações compartilhadas, os abraços e sorrisos. Conhecer todos e poder formar laços tão especiais foi a melhor parte dessa jornada acadêmica. Obrigada pela presença constante na minha vida e a oportunidade de crescer junto. Eu não poderia pedir por pessoas melhores para compartilhar os dias e planejar um futuro. Eu amo vocês.

Às minhas irmãs de outras mães, Yngrid e Beatriz Coelho, obrigada pela amizade e sofrimento compartilhado. Entre nós, sou a última a me graduar, deixando um ciclo doloroso para trás, mas levo vocês junto comigo. A escolha de estar na vida de vocês me vem de forma natural. Obrigada por continuarem caminhando comigo.

Ao meu orientador, Leonardo Buggy, pela paciência, compreensão e acolhimento durante os anos. Não só pude adentrar o Ateliê e ter contato com o que me dá mais vida no design – a impressão, mas tive alguém que acreditou na pesquisa e viu potencial nela, tudo enquanto eu passava por uma situação de saúde cruel. Muito obrigada pelo apoio.

À Rafael Ancara, Ana Letícia Rodrigues e Leonardo Buggy, pela disponibilidade e abertura para compartilhar comigo não só a jornada de vocês, mas o encanto, dores e esperanças diante o imprimir. Muito obrigada pela conversa, ela acrescentou a pesquisa, mas também me abriu a novas perspectivas pessoais que não tinha considerado antes.

À minha banca, Lia Alcântara, Camila Barros e Rafael Ancara, pela disponibilidade para ler meu texto, assistir minha apresentação e avaliar o trabalho.

À “turma do fundão” que começou no The Ugly Lab por pura sintonia e estendeu-se para muito além dele, Bento, Filipe, Gabi Domingos, Gabi Garcia, Lucas, Mônica e Victor, pela companhia, acolhida, risos e oportunidade de aprender diariamente

com cada um. Uma amizade que chegou de forma muito repentina quando eu menos esperava e mais precisava. Poder compartilhar, discutir e conversar incômodos, ideias e loucuras no grupo mais aleatório desse Brasil me enche de alegria. Um obrigada surpreso e cheio de carinho.

À minha psicóloga Jenifer, por me ensinar a abraçar, escutar e acolher todas as partes que existem dentro de mim e entender que é um processo constante. Durante o período em que estive escrevendo essa pesquisa, duas frases ditas durante as sessões me marcaram muito: “Você é do tamanho que você é” e “Este é o local onde você está, não o local onde você é”. Escutar e assimilar essas falas abriu caminhos que nunca tinha visto e considerados antes. Me deu fôlego, esperança e confiança para continuar acreditando em mim quando tudo parecia estar ruindo. Muito obrigada por tudo.

À Mariane, Jessiane, Chicão, Raul, Nalu, Jack, Ricardo e Emiliane, pela ajuda durante o trabalho, seja me ajudando a revisar textos e entrevistas, a conseguir livros impossíveis ou a redigir e enviar mensagens quando estava sem condições físicas e mentais para segurar até um celular. Descobri que minha rede de apoio era mais extensa do que eu imaginava e sou grata por cada um.

À quem agregou de forma imensurável durante todos esses anos: Deborah Aylanne, Carolina Alcântara, Beatriz Gadelha, Raquel Gadelha, Vinícius Barrozo, Rebeca Melo e muitos outros mais que riram, choraram e se divertiram comigo.

Por fim, às presenças felinas diárias, Tintim e Pretinha, pelos lembretes de água e comida, pelas pausas para esticar as pernas e pelos ronronados nas crises de ansiedade. Miados, carinhos e brincadeiras que me acompanharam da primeira até a última palavra.

RESUMO

A impressão, longe de ser mero instrumento técnico de transmissão de informações, constitui-se como espaço de resistência política no design contemporâneo brasileiro. Esta pesquisa investiga como iniciativas de designers impressores mobilizam a cultura da impressão como forma de resistência política a partir de seus modos de criar, produzir e distribuir impressos. Fundamentando-se em uma abordagem transdisciplinar que articula design, história, teoria política e crítica da economia política, o trabalho organiza-se em torno de uma tríade de elementos estruturantes, sendo eles a resistência política, a cultura da impressão e os processos de criação, produção e distribuição de impressos. Através de metodologia qualitativa e exploratória, combinando pesquisa narrativa, observação participante e história oral conforme proposto por Clandinin e Connelly (2011), foram investigadas três iniciativas de designers impressores no Brasil: Foite (Curitiba, PR), Mordida Gráfica (Belo Horizonte, MG) e Ateliê de Impressos (Fortaleza, CE), selecionadas por critérios de complementaridade estratégica e familiaridade da pesquisadora. Os achados demonstram que a cultura da impressão, quando politizada, funciona como recurso de formação de consciência de classe, articulação coletiva e experimentação formal que desafia as estruturas capitalistas de produção no design. A resistência política manifesta-se não apenas no conteúdo temático dos impressos, mas nas escolhas materiais, técnicas e nos modos de organização do trabalho que sustentam sua materialização. Conclui-se que a impressão representa simultaneamente prática de trabalho, estratégia de autonomia e contestação cotidiana, revelando a potência política dos processos produtivos como arena de disputa por autonomia, memória e possibilidades de outras formas de fazer.

Palavras-chave: resistência política; cultura da impressão; design gráfico; processos de impressão.

ABSTRACT

Printing, far from being a mere technical instrument for information transmission, constitutes itself as a space of political resistance in contemporary Brazilian design. This research investigates how designer-printer initiatives mobilize print culture as a form of political resistance through their modes of creating, producing, and distributing printed materials. Grounded in a transdisciplinary approach that articulates design, history, political theory, and critique of political economy, the work is organized around a triad of structural elements: political resistance, print culture, and processes of creation, production, and distribution of printed materials. Through qualitative and exploratory methodology, combining narrative research, participant observation, and oral history as proposed by Clandinin and Connelly (2011), three designer-printer initiatives in Brazil were investigated: Foite (Curitiba, PR), Mordida Gráfica (Belo Horizonte, MG), and Ateliê de Impressos (Fortaleza, CE), selected by criteria of strategic complementarity and researcher familiarity. The findings demonstrate that print culture, when politicized, functions as a resource for class consciousness formation, collective articulation, and formal experimentation that challenges capitalist structures of production in design. Political resistance manifests not only in the thematic content of printed materials but in the material choices, technical decisions, and modes of work organization that sustain its materialization. It is concluded that printing simultaneously represents labor practice, autonomy strategy, and everyday contestation, revealing the political potency of productive processes as an arena for dispute over autonomy, memory, and possibilities of other ways of making.

Keywords: political resistance; print culture; graphic design; printing processes.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Impressão em serigrafia de parte da revista experimental “ACASO”, que também incluiu risografia, <i>letterpress</i> e encadernação artesanal dentre as técnicas utilizadas	18
Figura 2 – Registro da vivência em serigrafia no Ateliê de Impressos, ministrada por Rafael Ancara, da iniciativa Foite	19
Figura 3 – Apresentação das estratégias metodológicas	22
Figura 4 – Linha do tempo com os marcos e eventos principais	41
Figura 5 – Registro do espaço do LTC no Instituto de Arquitetura e Urbanismo e Design durante a semana de recepção de calouros de 2019	42
Figura 6 – Registros da ação realizada pelo LTC em prol da divulgação das universidades públicas	43
Figura 7 – Registros da ação realizada pelo LTC em prol da divulgação das universidades públicas	43
Figura 8 – Registros da oficina de serigrafia no LTC	45
Figura 9 – Registros da oficina de serigrafia no LTC	45
Figura 10 – Aula inaugural no Sobrado Dr. José Lourenço	46
Figura 11 – Imagens do módulo de risografia: criação das obras	47
Figura 12 – Imagens do módulo de risografia: tambores da impressora	47
Figura 13 – Imagens do módulo de risografia: as impressões	47
Figura 14 – Registro dos processos de impressão em <i>letterpress</i>	48
Figura 15 – Processo de encadernação da revista	48
Figura 16 – Processo de encadernação da revista	48
Figura 17 – Revista “ACASO” finalizada	49
Figura 18 – Revista “ACASO” finalizada	49
Figura 19 – Cartaz produzido pelo grupo da autora durante o workshop – “a mancha que consome”	51
Figura 20 – Interior do Ateliê de Impressos – Espaço para serigrafia	52
Figura 21 – Registro dos participantes da vivência imprimindo	53
Figura 22 – Processo de secagem da primeira passagem de tinta branca com secador elétrico para, em seguida, passar mais uma camada com o objetivo de deixar branco mais opaco	55

Figura 23 – Cartazes produzidos durante a vivência	56
Figura 24 – Cartazes produzidos durante a vivência	56
Figura 25 – Organização do espaço e preparo da tinta, respectivamente	57
Figura 26 – Organização do espaço e preparo da tinta, respectivamente	57
Figura 27 – Materiais produzidos durante a vivência: cartão natalino	58
Figura 28 – Materiais produzidos durante a vivência: gravura	58
Figura 29 – Materiais produzidos durante a vivência: cartão de boas festas	58
Figura 30 – Bandeira “Imprimir é desobedecer”	60
Figura 31 – O cartaz foi inspirado por uma vivência pessoal em que Ancara via sua garagem encher-se de água durante os períodos chuvosos por morar em frente a um rio. A frase foi retirada de um comentário realizado na rede social X (antigo Twitter)	63
Figura 32 – Registros da ação do realizada nos banheiros do Mercado Novo, durante e após a colocação dos lambes	69
Figura 33 – Registros da ação do realizada nos banheiros do Mercado Novo, durante e após a colocação dos lambes	69
Figura 34 – Registros da ação do realizada nos banheiros do Mercado Novo, durante e após a colocação dos lambes	69
Figura 35 – Processo de produção dos cartazes distribuídos	70
Figura 36 – Processo de produção dos cartazes distribuídos	70
Figura 37 – Caderno de Exercício Tipográfico nº1, produzido no Ateliê de Impressos	75
Figura 38 – Cartazes impressos no Ateliê durante a ação “Bora botar design na rua”	76
Figura 39 – Cartazes impressos no Ateliê durante a ação “Bora botar design na rua”	76
Figura 40 – Cartaz de “política de boa convivência”, com as orientações de uso do espaço do Ateliê, que contém, também, um posicionamento político explícito, sustentando a fala politizada de Buggy	78

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	- Descrição dos critérios utilizados para selecionar quais iniciativas fariam parte do corpus da pesquisa	23
Tabela 2	- Espaço tridimensional da pesquisa narrativa. Adaptado de Clandinin e Connelly (2000, 2011)	25
Tabela 3	- Fluxo de produção de um processo de impressão offset. Adaptação de Villas-Boas e Baer (2008; 2002)	34
Tabela 4	- Relação dos processos realizados para produzir cada peça	57

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
1.1	Contextualização	14
1.2	Justificativa	17
1.3	Pergunta de pesquisa	20
1.4	Objetivo	20
<i>1.4.1</i>	<i>Objetivo geral</i>	20
<i>1.4.2</i>	<i>Objetivos específicos</i>	20
2	METODOLOGIA	22
3	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	27
3.1	Resistência política	27
3.2	Cultura da impressão	29
3.3	Os impressos, o design e o capital	30
3.4	Criação, produção e distribuição de impressos	34
4	DESENVOLVIMENTO	41
4.1	Observação participante natural	41
<i>4.1.1</i>	<i>Entrada na universidade e o LTC como introdução à impressão</i>	41
<i>4.1.2</i>	<i>Oficina prática de publicação experimental e workshop Design Ativista</i>	45
<i>4.1.3</i>	<i>Ateliê de Impressos</i>	52
4.2	A pesquisa narrativa	59
<i>4.2.1</i>	<i>Foite</i>	60
<i>4.2.2</i>	<i>Mordida Gráfica</i>	65
<i>4.2.3</i>	<i>Ateliê de Impressos</i>	72
4.3	Discussões	79
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
	REFERÊNCIAS	87
	APÊNDICE A – ENTREVISTA FOITE	91
	APÊNDICE B – ENTREVISTA MORDIDA GRÁFICA	102
	APÊNDICE C – ENTREVISTA ATELIÊ DE IMPRESSOS	121

1 INTRODUÇÃO

Durante a Revolução Russa e o nascimento do construtivismo, a impressão foi ferramenta de resistência política e construção ideológica. No contexto revolucionário de 1917, os bolcheviques apropriaram-se precisamente da potência dos impressos e artistas como El Lissitzky e Alexander Rodchenko que utilizavam a tipografia, a fotomontagem e o design gráfico não como ornamentação burguesa, mas como linguagem visual voltada à formação de discernimento nas massas trabalhadoras, educando-os nos princípios revolucionários através de uma retórica visual direta, compreensível e ideologicamente orientada à construção de consciência de classe que os tirava de seu caráter passivo. Foi a partir dessa conjunção entre tecnologia impressa e projeto revolucionário que o construtivismo emergiu enquanto movimento consciente e teórico.

O presente trabalho parte da seguinte premissa: quando a impressão se encontra com a política, raramente ela se limita a veicular mensagens já dadas ou toma partido da mensagem já pronta no cartaz ou no impresso, mas participa ativamente da construção de sentidos e da organização de condutas coletivas. Longe de ser um domínio neutro, ela revela-se um espaço profundamente atravessado por relações de poder, escolhas políticas e práticas de resistência que se materializam no próprio ato de imprimir. Dessa maneira, buscou-se investigar de que maneira a cultura da impressão, no contexto contemporâneo, pode operar como resistência política no design, articulando criação, produção e distribuição de impressos em oposição – ainda que de maneira parcial e localizada – às formas hegemônicas do trabalho e da comunicação no capitalismo.

Assim, formula-se como problema de pesquisa a seguinte questão: de que maneira iniciativas contemporâneas de impressão em design, no Brasil, mobilizam a cultura da impressão como forma de resistência política a partir de seus modos de criar, produzir e distribuir impressos? Esta pergunta é delimitada temporal e geograficamente, ou seja, o recorte temporal concentra-se nas práticas contemporâneas de resistência de iniciativas localizadas no Brasil, com especial atenção ao período de 2018 a 2025, coincidindo tanto com a trajetória formativa da pesquisadora na universidade quanto com um momento de intensas transformações políticas no país.

Para alcançar esses objetivos, no que diz respeito a metodologias, uma revisão bibliográfica fundamentou três elementos principais – resistência política, cultura da impressão e processos de criação, produção e distribuição de impressos – e o estudo da relação entre impressão, capital e design. Além disso, a observação participante permitiu uma

aproximação e detalhamento mais profundo dos fenômenos apreciados, surgindo para auxiliar na compreensão das dinâmicas sociais dos grupos em estudo, incluindo também características comportamentais e culturais. Por fim, tomou-se partido da estratégia metodológica da pesquisa narrativa, por meio da história oral e da coleta e análise de dados proposta por Clandinin e Connelly (2011). A pesquisa narrativa, particularmente adequada para descrever histórias detalhadas ou experiências de vida de um ou de poucos indivíduos, permitiu reconstruir as trajetórias complexas dos designers impressores e conectá-las às suas práticas concretas de resistência. Assim, a metodologia descreve as estratégias de pesquisa adotadas, os critérios de seleção do corpus e o posicionamento do pesquisador como parte integrante do processo investigativo.

Para tanto, a pesquisa organiza-se em torno da tríade de elementos estruturantes – resistência política, cultura da impressão e processos de criação, produção e distribuição de impressos – utilizados para assimilar a impressão não apenas como ferramenta mecânica de reprodução, mas como um ato situado historicamente, carregado de intencionalidades políticas e potencial transformador. Para compreender a integração entre esses eixos foi necessário articular design, história, teoria política e crítica da economia política, de modo a evidenciar como designers e iniciativas de impressão lidam com as condições materiais impostas pelo modo de produção capitalista e constroem, no limite de suas possibilidades, condutas de contestação. Dessa forma, a fundamentação teórica desenvolve em profundidade os conceitos de resistência política, cultura da impressão e a economia política do design, traçando conexões entre Marx, Foucault e Scott para compreender a resistência em suas múltiplas dimensões.

Em seguida, são apresentadas as narrativas de experiências vivenciadas e as entrevistas com as três iniciativas estudadas, tecendo teoria e evidência empírica, na qual buscou-se dar conta das iniciativas de impressão de designers para analisar suas relações com os processos de criação, produção e distribuição de impressos e a resistência política no design. Por fim, a narrativa das experiências vivenciadas pela pesquisadora durante a graduação no Curso de Design da Universidade Federal do Ceará, UFC, e os testemunhos coletados junto aos membros de iniciativas de design Foite (PR), Mordida Gráfica (MG) e Ateliê de Impressos (CE), foram utilizados para demonstrar que as práticas de resistência política inscritas na cultura da impressão brasileira contemporânea podem não ser abstrações, mas realizações concretas, situadas e cotidianas.

A seleção dessas três iniciativas foi orientada por uma lógica de complementaridade que permite observar, em suas singularidades, diferentes expressões de

como a cultura da impressão pode se politizar: o Foite representa uma abordagem de experimentação técnica e ensino que transita entre universidade e circuitos alternativos; o Mordida Gráfica evidencia como a resistência política se manifesta na disputa por espaço profissional e na transmissão de ofício entre mulheres; e o Ateliê de Impressos funciona como zona de experimentação e compartilhamento que articula múltiplas técnicas sob princípios de autonomia.

1.1 Contextualização

A presente pesquisa possui três elementos fundamentais para seu entendimento e concepção: a resistência política; a cultura da impressão; e os processos de criação, produção e distribuição de impressos. Aqui, cada um deles foi investigado, caracterizado pela ótica do design e confrontado transdisciplinarmente através do pensamento de autores de fora da área do design para traçar perspectivas que essa disciplina, sozinha, não consegue suprir.

A necessidade de convergir os tópicos fazendo uso de pensadores de esferas diversas se revelou necessária, especialmente, diante da falta de literatura sobre os processos de impressão plenamente adequadas ao recorte da pesquisa – cultura da impressão observando a criação, produção e distribuição de impressos como ato de resistência política no design, ou seja, investigando não só produtos finais, mas também os processos de materialização de artefatos gráficos como uma prática política.

Rafael Cardoso (2005) comprova a veracidade dessa realidade ao afirmar que o foco da história do design mais preciso sempre incide sobre os objetos, o que chamamos de “cultura material”. Somado a esse fator, os estudos sobre a configuração dos artefatos gráficos anteriores ao estabelecimento do design enquanto campo acadêmico e profissional em países como o Brasil foram vítimas de desinteresse durante décadas (Farias; Braga, 2018).

A pesquisa narrativa e a observação participante surgem como ferramentas para examinar fatos e buscar evidências em campo, analisando os comportamentos sociais humanos e diferentes aspectos da realidade para conhecer um fenômeno específico (Gil, 2023; Lakatos, 2003). Já a discussão teórica construída por meio da pesquisa bibliográfica surge como aparato para validar as experiências, processos e acontecimentos observados, que, quando analisados em conjunto dos dados coletados, possibilitam a identificação das características do objeto de estudo para identificar a veracidade da hipótese elaborada.

Neste trabalho, a política, enquanto campo de investigação, foi caracterizada de forma a ser compreendida a partir das relações de poder que permeiam a vida social. Max

Weber (2003, p. 56), durante a conferência intitulada “A Política como Vocação”, a definiu como um “conjunto de esforços feitos com vistas a participar do poder ou a influenciar a divisão do poder, seja entre Estados, seja no interior de um único Estado”. Ou seja, a política está intrinsecamente relacionada à disputa pela distribuição do poder.

Em contraponto, para Michel Foucault (2025), o poder não se restringe às instituições formais ou ao Estado, operando de maneira generalizada, através de práticas, discursos e mecanismos de normalização que moldam os corpos e as subjetividades. O fenômeno encontra-se em conflito permanente com a resistência, que atua diretamente na como oposição à normatização disciplinar. Assim, a resistência política configura-se como embate constante e difuso que atravessa tanto as estruturas estatais quanto as microfísicas do poder social, operando simultaneamente nos níveis institucional e cotidiano.

Dando continuidade a esse encadeamento teórico e metodológico, a investigação voltou-se, então, para a cultura da impressão a partir do campo da memória gráfica. Segundo Priscila Farias e Marcos Braga (2018), nos últimos anos e de forma cada vez mais frequente, observa-se o uso desse termo em países de língua portuguesa e espanhola na América Latina para nomear uma linha de pesquisa dedicada ao estudo de artefatos visuais, particularmente os efêmeros, com o objetivo de compreender e analisar sua relevância na construção de significados de identidade local. A partir dessa perspectiva, o trabalho mobilizou a cultura da impressão, área que compartilha o interesse pelos aspectos envolvidos na produção dos artefatos gráficos, para ampliar o escopo da análise, permitindo observar não apenas a materialidade dos impressos, mas também os modos de produção, publicação e circulação, incluindo as técnicas gráficas empregadas nos processos de impressão (Farias; Braga, 2018).

Nesse movimento de ampliação do olhar para além do artefato final, torna-se igualmente central compreender as transformações históricas que incidiram sobre os modos de produção dos impressos. A separação entre concepção e execução, identificada por Marx (2013) como um elemento estruturante da consolidação do capitalismo, fragmentou a figura do tipógrafo renascentista, que acumulava as funções de editar, imprimir e distribuir seus próprios trabalhos, em uma multiplicidade de profissionais especializados. Esse processo de cisão, que contribuiu para a constituição do design enquanto disciplina autônoma, foi acompanhado pela expropriação do conhecimento técnico e da autonomia criativa do trabalhador (Fonseca, 2007; Matias, 2024).

Como desdobramento dos eixos anteriormente discutidos, a investigação concentrou-se, por fim, nos processos de criação, produção e distribuição de impressos. Embora se trate de atividades distintas, neste trabalho elas foram compreendidas de maneira

integrada, constituindo um único elemento analítico. O enfoque recaiu sobre os aspectos diretamente relacionados à produção gráfica e à impressão de artefatos, observando o trabalho do designer e as dinâmicas que atravessam as diferentes etapas do processo produtivo.

No que se refere ao ato de criar, trata-se de um processo ativo e exploratório amplamente debatido nas diversas esferas de atuação do design, do mercado à academia, estabelecendo diálogos com outros campos, como as artes e a publicidade. Contudo, a criação em design gráfico no exercício contemporâneo, apresenta-se como um processo que atua entre a razão e a intuição, surge a partir de um repertório construído por meio da observação, do estudo, da prática e da experimentação, e não se encerra no pensamento, se concebendo também no fazer (Leal, 2019). Assim, enquanto etapa presente no fluxo de produção de impressos, o criar torna-se sinônimo do pensar, projetar e desenhar artefatos gráficos.

No que diz respeito à produção de impressos, o termo é empregado, neste estudo, para abarcar todo o processo de impressão, desde o preparo das tintas e do maquinário até o acabamento das peças produzidas. Na literatura, a impressão recebe definições diversas, que convergem para a caracterização da transferência de um grafismo de uma superfície para outra a partir do contato entre duas estruturas. Lorenzo Baer (2002, p. 256), por exemplo, define o processo como uma “reprodução mecânica e repetitiva de grafismos sobre suportes, por meio de fôrmas de impressão”.

Nessa mesma direção, os conceitos de impressão e de processo de impressão mostram-se diretamente relacionados. Segundo Villas-Boas (2008, p. 15), o “processo de transferência de pigmentos de uma matriz para um suporte visando a obtenção de cópias” define a impressão, enquanto as diferentes maneiras de realizar essa transferência, como a serigrafia e o offset, correspondem aos processos ou sistemas de impressão.

Por sua vez, a distribuição de impressos compreende as práticas e estratégias responsáveis pela circulação das produções. Ela opera como um dispositivo central de disseminação de ideias, no qual a materialidade do objeto, como formato e suporte, exerce papel determinante sobre sua circulação e interpretação. Historicamente, a ampliação da produção impressa durante o Iluminismo consolidou a impressão como meio privilegiado de difusão política e de formação de uma opinião pública relativamente autônoma (Sordet, 2013). Ainda assim, esse processo é constantemente mediado por instâncias de autoridade, como livreiros, editores ou o próprio Estado, que condicionam quais ideias circulam de forma ampliada e quem tem acesso a determinados conhecimentos, evidenciando a distribuição como um mecanismo de hegemonia intelectual atravessado por relações de poder.

Desse modo, embora dialogue com diferentes campos do conhecimento, esta pesquisa se inscreve inequivocamente no campo do design, ao discutir o trabalho e as formas de resistência política acionadas por designers por meio da cultura da impressão e de seus processos de criação, produção e distribuição de impressos. O estudo situa-se, portanto, na intersecção desses três elementos fundamentais, reconhecendo que nenhum deles opera de forma isolada, mas em permanente diálogo e interdependência, inscritos nas dinâmicas do capital.

1.2 Justificativa

A justificativa deste trabalho fundamenta-se em uma trajetória formativa e acadêmica marcada por experiências contínuas de aproximação entre design, política e cultura da impressão. Desde a infância, a autora esteve inserida em um ambiente familiar fortemente politizado, tanto pela configuração social desse núcleo quanto pelas atuações profissionais de suas integrantes, vinculadas à educação pública e ao campo do direito. Esse contexto favoreceu o contato precoce com debates políticos, estimulando a escuta, a argumentação e a participação crítica, elementos que contribuíram para a consolidação de um olhar atento às relações sociais e de poder.

Esse vínculo com a política ampliou-se e fortaleceu-se ao longo da graduação em Design em uma universidade pública, cursada entre 2018 e 2025. Trata-se de um período atravessado por intensas disputas políticas no Brasil, incluindo processos eleitorais de grande magnitude, que evidenciaram tensões sociais, institucionais e simbólicas (as eleições de 2022, por exemplo, contaram com 156 milhões de cidadãos aptos a votar¹). Tal conjuntura foi determinante para a consolidação do interesse investigativo nas relações entre design e política, especialmente no que diz respeito às possibilidades de atuação crítica da profissão.

Nesse percurso, iniciativas como o Design Ativista revelaram a existência de práticas de design orientadas não exclusivamente pelo mercado, mas por compromissos sociais e políticos, utilizando o design como ferramenta de engajamento e transformação. O contato com esse movimento evidenciou que outros designers no país compartilham o interesse não apenas em debater política, mas em agir politicamente por meio de seus processos e artefatos, reforçando a pertinência do tema escolhido.

¹ Disponível em:

<https://www.cnnbrasil.com.br/politica/156-milhoes-de-pessoas-podem-votar-nas-eleicoes-de-2022/>

Ainda durante a graduação, a autora aproximou-se da produção gráfica e dos processos de impressão, área pela qual demonstrou interesse crescente. A prática do imprimir apresentou-se como um campo fértil para a experimentação, no qual o processo assume centralidade e se configura como espaço de investigação material, técnica e simbólica. Paralelamente, houve envolvimento em vivências e oficinas de impressão, ao mesmo tempo em que se aprofundava a atuação política em instâncias de representação estudantil e a busca por referenciais teóricos que articulassem design e política.

Três experiências específicas foram determinantes para a delimitação do recorte desta pesquisa, todas realizadas na cidade de Fortaleza. A primeira foi um workshop de criação em Design Ativista, ocorrido em 2019, no qual design e política foram articulados de maneira explícita. A atividade propôs a criação coletiva de cartazes a partir de debates informados por dados e notícias sobre o desastre ambiental causado pelo derramamento de óleo nas praias do Nordeste.

A segunda experiência foi uma oficina de publicação experimental realizada no mesmo ano, no então Complexo Gráfico, espaço atualmente ocupado pelo Ateliê de Impressos, onde os participantes acompanharam todas as etapas de produção de uma revista, da concepção à impressão (Figura 1).

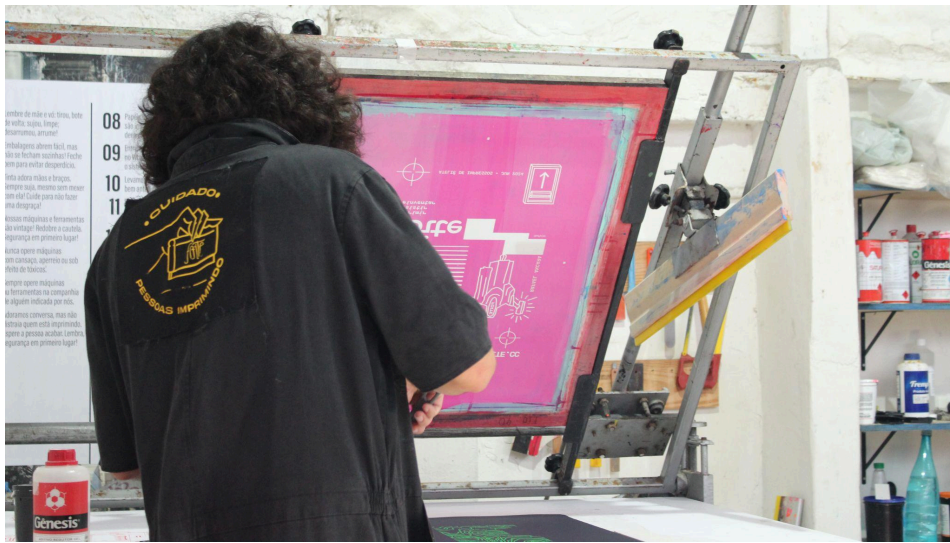
Figura 1 – Impressão em serigrafia de parte da revista experimental “ACASO”, que também incluiu risografia, *letterpress* e encadernação artesanal dentre as técnicas utilizadas



Fonte: Acervo da autora.

A terceira vivência ocorreu em junho de 2024, no Ateliê de Impressos, consistindo em uma imersão em serigrafia ministrada pelo designer Rafael Ancara (Figura 2), integrante do projeto Foite, que compõe parte do corpus desta pesquisa. Essa experiência contribuiu diretamente para a definição do escopo investigativo e para o início sistemático do processo de pesquisa.

Figura 2 – Registro da vivência em serigrafia no Ateliê de Impressos, ministrada por Rafael Ancara, da iniciativa Foite



Fonte: Acervo da autora.

As experiências mencionadas tiveram como elemento comum a coletividade. A colaboração, a partilha de saberes e o diálogo entre os participantes mostraram-se fundamentais tanto para o desenvolvimento das atividades quanto para os resultados alcançados. A partir dessas vivências, tornou-se evidente que a potência do tema investigado reside nas pessoas, nos espaços e nas práticas compartilhadas, bem como nos incômodos comuns relacionados ao papel do designer nos ciclos de criação, produção e distribuição de impressos.

Diante disso, a pesquisa justifica-se pelo interesse em investigar o ato de imprimir e a cultura da impressão presente nos processos de criação, produção e distribuição de impressos desenvolvidos por designers, buscando identificar práticas de resistência política nesses contextos. Esse interesse torna-se ainda mais relevante frente à escassez de literatura dedicada ao estudo dos processos de impressão enquanto prática política no design, uma vez

que a maioria das pesquisas concentra-se na análise do caráter político dos produtos finais, em detrimento dos modos de fazer, dos rituais produtivos e das dinâmicas de trabalho.

Parte-se do entendimento de que os espaços de produção gráfica concentram um significativo potencial político, desde que o olhar se volte para os sujeitos envolvidos, seus processos e as relações que se estabelecem nesses ambientes. A construção de uma cultura da impressão politizada pode conferir maior autonomia aos designers, fortalecer práticas coletivas e ampliar as possibilidades de experimentação, resultando em produções mais conscientes, controladas e comprometidas. Assim, a resistência política não se limita à tematização explícita nos impressos, mas manifesta-se também nos modos de organizar o trabalho, de produzir e de fazer circular os artefatos gráficos.

Dessa forma, este trabalho se justifica como uma investigação situada no campo do design, que busca evidenciar como a cultura da impressão e seus processos podem operar como práticas de resistência política. Ao investigar iniciativas de designers impressores, o estudo pretende contribuir para o fortalecimento de espaços compartilhados e para a valorização de práticas que articulam criação, produção e distribuição de impressos como estratégias críticas frente às dinâmicas contemporâneas do capital e do trabalho no design.

1.3 Pergunta de pesquisa

Como a cultura da impressão e os processos de criação, produção e distribuição de impressos são utilizados como ato de resistência política no design?

1.4 Objetivos

1.4.1 Geral

Investigar iniciativas de impressão de designers para evidenciar as práticas de resistência política presentes nos processos de criação, produção e distribuição de impressos.

1.4.2 Específicos

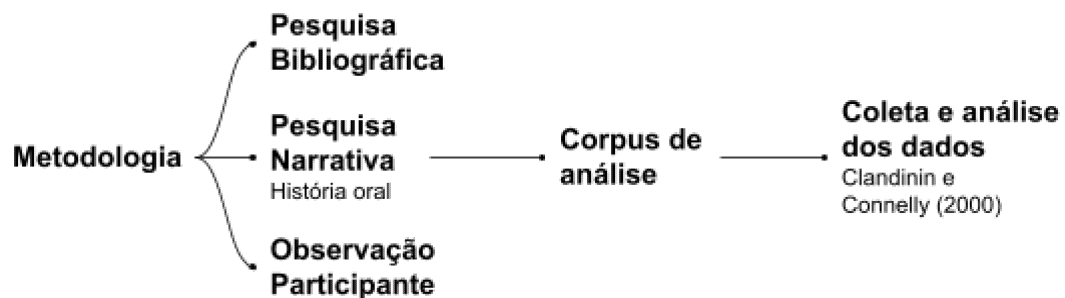
- 1) Estudar e compreender os processos e a cultura da impressão e formas de resistência política;
- 2) Realizar levantamento de designers impressores;

- 3) Identificar práticas de resistência política nos processos de criação, produção e distribuição de impressos de diferentes designers impressores;
- 4) Discutir as interseções entre os tópicos estudados, as experiências relatadas e os dados coletados para validar a presença da cultura da impressão enquanto resistência política nos processos de criação, produção e distribuição de impressos.

2 METODOLOGIA

Tendo em vista que a autora busca realizar um estudo teórico do design apoiado em entrevistas e observação participante, a metodologia científica aqui caracteriza-se como uma pesquisa exploratória. Diante o caráter sensível do fenômeno observado, junto à necessidade de cumprir objetivos interpretativos vinculados à observação, descrição, compreensão e análise do objeto de pesquisa, a abordagem qualitativa foi escolhida. Além disso, o trabalho também se configura como um resumo de assunto dado sua fundamentação ser apoiada em textos mais avançados e outras fontes, de modo a agregar uma nova perspectiva ao campo investigado. Cabe citar que as definições dos aspectos da pesquisa foram baseados nos dados presentes em *Como Elaborar Projetos de Pesquisa* de Antonio Carlos Gil (2023) e *Fundamentos da Metodologia Científica* de Marina de Andrade Marconi e Eva Maria Lakatos (2003). Abaixo (Figura 3) temos a sintetização da abordagem metodológica utilizada.

Figura 3 – Apresentação das estratégias metodológicas



Fonte: elaborada pela autora.

A escolha da observação participante se justifica pela necessidade de compreender as dinâmicas sociais, comportamentais e culturais do grupo em estudo de maneira mais próxima e detalhada. Diferente de métodos que se baseiam apenas em entrevistas ou questionários, essa abordagem permite ao pesquisador uma vivência direta da realidade observada, favorecendo a interpretação dos fenômenos no seu contexto natural.

A pesquisa bibliográfica e documental em livros, teses, dissertações, artigos científicos e páginas web fornecem material para compor o repertório necessário, a fim de não só apresentar as áreas e esclarecer os termos da contextualização e fundamentação teórica, mas também para auxiliar na coleta de dados e na escolha do recorte a ser estudado. Além disso, a pesquisa narrativa mostra-se essencial para o cumprir o objetivo principal: investigar

iniciativas de designers para evidenciar as práticas de resistência política presentes nos processos de criação, produção e distribuição de impressos, utilizando relatos escritos, falados ou até mesmo representações visuais dos indivíduos como base. Assim, para conhecer um determinado fenômeno, são reunidas histórias sobre um tópico específico (Gil, 2023).

A modalidade utilizada é a da história oral. Delgado (2010, p.15) afirma ser uma ferramenta capaz de “registrar, através de narrativas induzidas e estimuladas, testemunhos, versões e interpretações sobre a História em suas múltiplas dimensões”, podendo ser entendida como “um procedimento metodológico” (*apud* Neder, 2014).

Com isso em mente, os critérios (Tabela 1) foram elaborados a fim de definir o *corpus* da pesquisa. Um levantamento inicial identificou um total de 14 iniciativas – que poderiam ser compostas por um ou mais designers – e teve como parâmetro uma revisão bibliográfica da pesquisa realizada por Rafael Neder em 2014 *A Prática Contemporânea da Impressão Tipográfica no Design Gráfico Brasileiro*.

Tabela 1 – Descrição dos critérios utilizados para selecionar quais iniciativas fariam parte do *corpus* da pesquisa

Abrangência geográfica e naturalidade	As iniciativas devem atuar dentro do território do Brasil e o designer ou grupo de designers envolvidos devem ser brasileiros
Produção	Iniciativas que estiveram envolvidas na criação, produção e distribuição dos projetos, ou seja, participaram tanto do processo criativo e projetual dos impressos quanto do processo de impressão em si e sua distribuição
Experimentação	Ter os processos de impressão como ferramenta de expressão e experimentação gráfica
Ensino	Participar e/ou promover alguma atividade de ensino
Conteúdo	Ter realizado impressos ou ações de caráter político, ou seja, produções que revelam posicionamentos políticos acerca de algum tópico e/ou acontecimento, nos últimos quatro anos
Interatividade	Frequentar espaços produtivos (ateliers, oficinas) compartilhados por outros impressores
Familiaridade	Autora deve ter alguma experiência pessoal ou familiaridade com o <i>corpus</i>

Fonte: elaborada pela autora.

A seleção final das três iniciativas – o Foite, de Curitiba, Paraná, o Mordida Gráfica, de Belo Horizonte, Minas Gerais e o Ateliê de Impressos, de Fortaleza, Ceará – foi

orientada não apenas pelos critérios sistematizados acima, mas por uma lógica de complementaridade que permite observar, em suas singularidades, diferentes expressões de como a cultura da impressão pode se politizar no Brasil contemporâneo.²

O Foite é um projeto de experimentação das artes gráficas a partir da serigrafia de Rafael Ancara, designer gráfico, doutor e professor do programa de pós-graduação em Design da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e da graduação da Escola de Comunicação e Design da Universidade Positivo em Curitiba. Ele representa uma abordagem de experimentação técnica e ensino que transita entre universidade e circuitos alternativos, revelando como a impressão funciona como ferramenta de flexibilidade criativa e autonomia.

Já o Mordida Gráfica é um coletivo de mulheres impressoras nascido em Belo Horizonte, Minas Gerais. Composto hoje por Ana Letícia Rodrigues, Ágatha Andrade e Rachel Rossi, o grupo assumiu em 2022 a coordenação dos Workshops da Tipografia Matias que, pela primeira vez na história da gráfica, são realizados e coordenados somente por mulheres. Essa iniciativa evidencia como a resistência política se manifesta simultaneamente na disputa por espaço profissional, na transmissão de ofício entre mulheres e na utilização do impresso como arma de visibilidade em pautas feministas e de classe.

Por fim, o Ateliê de Impressos é um espaço multifuncional sediado em Fortaleza, Ceará, voltado para artistas visuais, designers e escritores. O local, sob a tutoria do professor e designer Leonardo Buggy, funciona como zona de experimentação e compartilhamento que desenvolve projetos em artes gráficas enquanto articula tipografia, offset e serigrafia, permitindo observar como práticas de impressão diversas podem coexistir em um mesmo local sob princípios de autonomia e investigação material.

Além dessa complementaridade estratégica, o critério da familiaridade da pesquisadora foi decisivo: as vivências diretas com Rafael Ancara no Ateliê, a imersão em *letterpress* com Leonardo Buggy, e o acompanhamento das ações do Mordida Gráfica através de redes de circulação e comunicação comum, garantiram não apenas acesso empírico ao corpus, mas legitimidade para a análise narrativa conforme proposto por Clandinin e Connelly (2011), que exigem do pesquisador uma posição situada e reflexiva dentro do fenômeno investigado. Assim, a escolha não foi meramente representativa em termos geográficos ou tipológica, mas um exercício de seleção que reconhecesse na convergência de experiência

² Além do *corpus* entrevistado, as seguintes iniciativas foram identificadas: Parquinho Gráfico de Bom Retiro, São Paulo; 62 pontos de Belo Horizonte, Minas Gerais; Ateliê de Oficinas de Salvador, Bahia; gráficafábrica de São Paulo capital; Grafatório de Londrina, Paraná; Tipo Xilo de São Paulo capital; Oficina Tipográfica São Paulo de São Paulo capital; Tipografia do Zé de Belo Horizonte, Minas Gerais; Tipografia Gapski de Curitiba, Paraná; enfanterrible de Recife, Pernambuco e Entrecampo de Belo Horizonte, Minas Gerais.

pessoal, acesso metodológico e potencial analítico as condições para uma investigação narrativa rigorosa sobre resistência política, cultura da impressão e práticas de impressão no contexto da pesquisa.

Segundo Clandinin e Connelly (2011), ao trabalhar a tridimensionalidade no âmbito da pesquisa narrativa, olhamos e percebemos nossa própria figura constantemente “no entremeio”, reforçando a escolha da familiaridade como critério decisivo. Essa afirmação refere-se tanto ao fato de nos encontramos em algum local ao longo das dimensões – tempo, espaço, pessoal e social –, como ao de nos vermos entre uma coleção de histórias – as nossas e as dos outros. Assim, tanto as experiências da autora, por meio da observação participante, como as dos membros integrantes das iniciativas citadas serão consideradas durante a análise.

Quanto aos processos metodológicos, a coleta será realizada seguindo a indicação de Clandinin e Connelly (2000) fazendo uso de um leque de fontes de dados amplo (*apud* Gil, 2023). A forma principal de reunir informações, contudo, será mediante entrevistas parcialmente estruturadas, via chamadas de vídeo. Notas de campo elaboradas pela pesquisadora também serão utilizadas, tendo em vista a participação da autora em uma vivência de serigrafia ministrada por Rafael Ancara em julho de 2024 e uma de *letterpress* dada por Leonardo Buggy em agosto de 2024, ambas realizadas no espaço do Ateliê.

A análise seguirá, também, a estrutura proposta por Clandinin e Connelly (2011), um modelo tridimensional que considera três elementos – interação, continuidade e situação – e as “direções” que a investigação pode percorrer a partir dessa construção: introspectiva, extrospectiva, retrospectiva, prospectiva e situada em um lugar. Na Tabela 2, é possível visualizar as relações entre os eixos e os caminhos da pesquisa narrativa.

Tabela 2 – Espaço tridimensional da pesquisa narrativa. Adaptado de Clandinin e Connelly (2000, 2011)

Interação		Continuidade			Situação/Lugar
<i>Pessoal</i>	<i>Social</i>	<i>Passado</i>	<i>Presente</i>	<i>Futuro</i>	
Olhar internamente para as condições internas, tais como sentimentos, esperanças, reações estéticas e disposições morais.	Olhar externamente para as condições existenciais no espaço, com o sentimento de outras pessoas e suas intenções, propósitos, suposições e pontos de vista.	Olhar para o passado para relembrar experiências e histórias passadas.	Olhar para as experiências atuais, sentimentos e histórias relacionadas às ações de um evento	Olhar para frente para as experiências e caminhos, possíveis e implícitos	Olhar o contexto, o tempo e o local situado em um espaço físico ou os cenários com fronteiras físicas e topológicas com as intenções, propósitos e diferentes pontos de vista dos personagens

Fonte: elaborada pela autora – tradução própria de Clandinin e Connelly (2000).

Uma consideração fundamental da pesquisa narrativa é o posicionamento do pesquisador no texto final de análise. Conforme Clandinin e Connelly (2011, p. 195), “precisamos estar preparados para escrever Eu na medida em que passamos pela transição de textos de campo para textos de pesquisa”. O uso da primeira pessoa não representa narcisismo ou falta de objetividade científica, mas sim o reconhecimento de que o pesquisador é parte integrante do processo investigativo e que sua presença, perspectiva e interpretações moldam fundamentalmente os dados coletados e analisados.

Os autores alertam que as normas científicas tradicionais pressupõem que textos de pesquisa devem ser escritos “como se não houvesse um pesquisador, uma pessoa, um Eu no processo” (Clandinin; Connelly, 2011, p. 195). No entanto, na pesquisa narrativa, “conforme escrevemos Eu, precisamos transmitir sentido de relevância social” (Clandinin; Connelly, 2011, p. 195), estabelecendo conexões diretas entre a perspectiva pessoal da pesquisadora e as experiências coletivas estudadas. Deste modo, nesta pesquisa, a presença da autora será mantida explícita no texto nas iniciativas estudadas.

Dessa forma, é possível capturar e registrar a complexidade das experiências individuais e coletivas, articulando passado, presente e futuro em contextos específicos para estudar suas dinâmicas. Segundo Gil (2023, p. 125),

Neste modelo, a análise de interação envolve tanto as experiências pessoais do narrador quanto seu relacionamento com outras pessoas, que podem ter diferentes intenções, propósitos e pontos de vista. Na análise da continuidade consideram-se as ações passadas e presentes do narrador, bem como ações são suscetíveis de ocorrer no futuro. Para analisar a situação, o pesquisador procura locais específicos na paisagem do narrador contador de histórias que dão sentido à história, bem como sua localização física e as atividades que ocorreram nesse lugar e que afetaram suas experiências.

Adotando esse método, é possível formalizar em documentos as visões individuais do presente para identificar temas de interesse pelo entrecruzamento de informações (Neder, 2014). Assim, as experiências da autora e do *corpus* entrevistado serão analisadas para identificar possíveis práticas de resistência política presentes na cultura da impressão dos indivíduos e dos espaços em que circulam.

3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Nesse tópico, exploram-se os três eixos centrais – a resistência política, a cultura da impressão e os processos de criação, produção e distribuição de impressos – e suas conexões com o design, sendo fundamental adotar uma perspectiva histórica e crítica para contextualizar as relações presentes. Assim, a discussão inicia-se a partir da exploração das relações de poder presentes na sociedade como base das definições de política e resistência, para que, a partir desses, torne-se possível traçar o conceito de resistência política.

3.1 Resistência política

Para Max Weber (2003), a política está intrinsecamente relacionada ao Estado – instituição que detém o monopólio legítimo da violência –, mas não se restringe de forma exclusiva a ele, reconhecendo que as dinâmicas de poder (e, logo, as políticas, como estabelecido anteriormente) ocorrem também em outras esferas sociais. Michel Foucault (2025), diante extensas obras investigando a natureza do poder, valida a afirmação ao reforçar a necessidade de analisar os mecanismos do poder para além dos aparelhos de Estado e explorar sua complexidade em detalhe.

Na introdução da coletânea *Microfísica do Poder* (2025, p. 12), Roberto Machado diz que em Foucault “o poder não é um objeto natural, uma coisa; é uma prática social e, como tal, constituída historicamente”. Na mesma obra, o próprio filósofo constata seu caráter difuso, com potencial de influenciar a vida cotidiana dos indivíduos, infiltrando-se em seus discursos, ações e instrumentos de normatização, ou seja, o campo social de forças que é o poder faz-se presente em todas as esferas da sociedade, de modo que atravessa não só as instituições mas também os sujeitos e suas condutas.

Contudo, um outro fenômeno se estabelece na mesma microfísica: a resistência. Segundo Foucault (1999, p. 91), esta não existe como uma reação externa e sim como uma força inerente e inseparável das próprias relações de poder, formando um par indissociável e em conflito permanente, sem uma vitória final definitiva. Nas palavras do autor:

[...] se é verdade que, no cerne das relações de poder e como condição permanente de sua existência, há uma “insubmissão” e liberdades essencialmente renitentes, não há relação de poder sem resistência, sem escapatória ou fuga, sem reviravolta eventual; toda relação de poder implica, pois, pelo menos de maneira virtual, uma estratégia de luta, sem que por isso elas cheguem a se sobrepor, a perder sua especificidade e, finalmente, a confundir-se. Elas constituem uma para a outra uma espécie de limite permanente, de ponto de derrubada possível (Foucault, 2014, p. 138).

A resistência apresenta-se em todos os pontos dessa correlação de forma plural, com intensidades e temporalidades diversas, de forma a provocar rupturas. Foucault observa:

[...] não existe, com respeito ao poder, um lugar da grande Recusa — alma da revolta, foco de todas as rebeliões, lei pura do revolucionário. Mas sim resistências, no plural, que são casos únicos: possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício; por definição, não podem existir a não ser no campo estratégico das relações de poder. (Foucault, 1999, p. 91).

Enquanto o poder atua para moldar comportamentos, corpos e subjetividades, as resistências os desafia, desloca ou subverte.

Elas são o outro termo nas relações de poder; inscrevem-se nestas relações como o interlocutor irreduzível. Também são, portanto, distribuídas de modo irregular: os pontos, os nós, os focos de resistência disseminam-se com mais ou menos densidade no tempo e no espaço, às vezes provocando o levante de grupos ou indivíduos de maneira definitiva, inflamando certos pontos do corpo, certos momentos da vida, certos tipos de comportamento. (Foucault, 1999, p. 91 e 92).

Nessa perspectiva, a resistência se configura não apenas como oposição direta, mas também como uma prática cotidiana de reexistência e rearticulação das relações de poder. Deste modo, a resistência política emerge como reação às estruturas de dominação, seja contestando as formas tradicionais de autoridade (como o Estado descrito por Weber), seja desafiando as microfísicas do poder (como propõe Foucault), isto é, à luz da síntese entre Weber e Foucault, ela configura-se não como um fenômeno restrito à oposição institucional direta, mas como uma atividade rotineira, constante – um embate difuso que ocorre tanto nas estruturas do Estado quanto no campo de forças social.

Essa concepção encontra eco na noção de infrapolítica de James C. Scott, que, em *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance* (1985), revela como a resistência frequentemente se manifesta por meio de práticas cotidianas, dissimuladas e não confrontacionais – como a sabotagem, a ironia e o descumprimento silencioso de normas –, reforçando a ideia de que a resistência política opera de modo multifacetado, de forma a impactar tanto as instituições e as estruturas formais quanto o indivíduo e suas condutas.

Aqui, faz-se necessário introduzir a ideia de manifestação política e promover uma breve investigação do conceito com o objetivo de analisar as aproximações e diferenças diante a resistência política, reconhecendo a relação próxima que existe entre as duas noções e expandindo seu sentido para visualizar como os dois elementos interagem entre si e no contexto da pesquisa.

Segundo a perspectiva sociológica, manifestar-se constitui uma “ocupação momentânea por diversas pessoas de um lugar aberto, público ou privado com o objetivo de expor reivindicações, expressar uma solidariedade, ou celebrar uma comemoração, e que contenha diretamente ou indiretamente a expressão de opiniões políticas” (Fillieule; Pechu, 1993, p. 12, *apud* Magalhães, 2013, p. 4). Essa definição ressalta o caráter intencionalmente público e político da ação, diferenciando-a de outras reuniões coletivas.

Já para Ilse Scherer-Warren (2014), as manifestações integram o repertório de ação dos movimentos sociais enquanto uma forma de “evento político reativo” que tem como objetivo responder a circunstâncias e acontecimentos políticos desfavoráveis ou dar visibilidade a demandas socioeconômicas, culturais ou políticas de um grupo. Logo, a manifestação política consolida-se como um ato coletivo estratégico que materializa no espaço público uma tentativa de influenciar ativamente a distribuição do poder.

Nessa perspectiva, percebe-se a ausência de uma distinção rígida e dicotômica entre as noções de resistência e manifestação política. A especificação se dá no grau de articulação e no objetivo estratégico, pois a manifestação é um evento visível, organizado e direcionado a instituições ou a esfera pública, e a resistência caracteriza-se como um fenômeno contínuo, difuso e inerente aos mecanismos de poder. Em outras palavras, enquanto a semelhança principal encontra-se na natureza contestatória e na procura por reconfigurar as dinâmicas de dominação, a diferença fundamental está na forma: a manifestação é a cristalização momentânea e pública de um conflito, e a resistência é a trama invisível e permanente que sustenta e precede a ação visível.

3.2 Cultura da impressão

Na introdução do livro *Dez ensaios sobre memória gráfica* (2018), Priscila Farias e Marcos Braga apresentam as diferenças entre “cultura impressa” e “cultura da impressão”; enquanto o primeiro refere-se predominantemente ao universo do conteúdo veiculado por meio de impressos, o último aproxima-se da memória gráfica, compartilhando preocupações, interesses e métodos diante o estudo dos aspectos técnicos envolvidos na produção de artefatos gráficos. Nesse sentido, a cultura da impressão observa tanto o conteúdo quanto a materialidade, as técnicas de produção, os suportes e os aspectos estéticos, interessando-se pelo significado, pela forma e também pelo processo dos impressos. Os autores observam:

Podemos dizer, portanto, que o campo de estudos da memória gráfica aponta para uma compreensão mais ampla do que seria o escopo da cultura impressa ou da

cultura da impressão, e que a expressão “cultura da impressão” seria mais adequada para descrever o que esse campo tem em comum com a print culture do que o termo “cultura impressa”. Esta última expressaria todo e qualquer conteúdo impresso, incluindo textos e seus conteúdos que são objeto de estudo de variadas áreas de pesquisa, como literatura e história (Farias; Braga, 2018, p. 15).

Contudo, Witisoski e Côrrea (2014), na investigação do processo de aprendizado de litógrafos nas décadas de 1930 a 1950 em três oficinas localizadas na cidade de Curitiba, propõem uma outra ampliação da “cultura da impressão” diante os estudos sobre memória gráfica, demonstrando que esta não se restringe ao domínio técnico ou material do ofício litográfico. Os autores revelaram que o próprio processo de ensino e aprendizagem nas oficinas – com seus métodos de transmissão de saberes, valores e práticas do ambiente profissional – também constitui-se como parte fundamental (Farias; Braga, 2018).

Nessa perspectiva, a conceituação de cultura da impressão utilizada no recorte desta pesquisa é compreendida tanto na dimensão técnica dos processos quanto como uma construção social, não só incorporando aspectos relacionais e simbólicos, mas também seguindo a noção expandida dada por Farias e Braga (2018, p. 15), que “envolve uma compreensão mais ampla de escopo, em direção à forma como os impressos são publicados e circulam, incluindo as técnicas gráficas e sua inserção em uma cultura do profissional das artes gráficas e do design gráfico”.

3.3 Os impressos, o design e o capital

Philip B. Meggs e Purvis (2009), em *História do design gráfico*, destaca o designer gráfico contemporâneo como herdeiro de uma ancestralidade diversa, que inclui os tipógrafos europeus do século XV e os impressores chineses de blocos de madeira. O autor ressalta que essas figuras, junto de outras, estavam diretamente ligadas à comunicação impressa e sua organização visual, configurando uma herança do design. Já Joseph Moxon (1683-84), no final do século XVII, definiu o tipógrafo (vulgarmente conhecido por impressor) como aquele que exerce sua atividade não só de forma manual, mas também através do julgamento e da direção, o que pode ser interpretado como um papel precursor do designer (*apud* Fonseca, 2007). Segundo Eric Satué (2000, p. 85),

Mais que em outro qualquer da história da tipografia, ser impressor naquele tempo equivalia, de certo modo, a ser um projetista. O impressor tinha que decidir e definir a forma que assumiriam os elementos impressos sobre as páginas – de papel branco e protegidas com capas rígidas formadas de pergaminho ou couro naturais utilizados para armar esses objetos mágicos a que chamamos genericamente livros – e isso, implícita ou explicitamente, é o ofício do projetista gráfico.

Historicamente, nesse contexto, a figura do tipógrafo assumia um papel multifuncional na cadeia produtiva de livros, reunindo as funções de editar, imprimir e vender. Ele era encarregado de diversas atividades e tomava decisões que combinavam aspectos estéticos, técnicos e comerciais, sendo integral na concepção e distribuição do objeto livro durante o nascimento do mercado editorial, marcado pelo surgimento da prensa de tipos móveis no século XV (Steinberg, 1961; Fonseca, 2007). Assim, a responsabilidade do tipógrafo-editor-livreiro estendia-se à toda cadeia de valor, com Aldo Manuzio sendo o representante mais emblemático dessa multipotencialidade (Satué, 2000). De acordo com Steinberg (1961, p. 127):

The central figure of the early book-trade was the printer. He procured the services of an engraver to cut punches specially for him and had them cast at a local foundry; he chose the manuscripts he wished to print and edited them; he determined the number of copies to be printed; he sold them to his customers; and all the accounts went through his ledgers – if he kept any. And if he did not perform all these functions himself, it was he who had to raise the capital, who commissioned an editor, who organized the distribution through his own agents. It is only the paper-makers and bookbinders who from the beginning to the present have kept their independence: their crafts went back to the times of the handwritten book, and their technical skill and experience were at the printers' disposal, saving these newcomers the need for capital outlay and costly experiments.

Nessa fase, o artesão tipógrafo ainda possui controle substancial sobre o conjunto do processo produtivo de seu capital (sua oficina), ainda que delegue tarefas específicas para especialistas, ou seja, enquanto cada tipógrafo controlava todo o processo de sua especialidade, havia tipógrafos, encadernadores e outras atividades como ofícios distintos e independentes. Como Karl Marx (2013) descreve para o período da manufatura nascente, existia uma divisão do trabalho na sociedade, entre diferentes ofícios, mas não uma parcelização dentro do ofício individual. Aqui, os meios de produção – a prensa, os tipos, as matrizes – pertenciam ao artesão ou estavam sob seu controle direto, arranjo que corresponde à definição marxista de manufatura heterogênea, na qual diversos artesãos de ofícios independentes são reunidos em uma única oficina sob controle capitalista, embora mantenha relativa independência técnica entre suas operações.

Na crítica marxista da economia política, o trabalho é entendido como um processo ontológico, fundamental à existência do ser humano, em que o indivíduo cria e transforma o seu mundo – e, por consequência, a si mesmo – por meio de um metabolismo material com a natureza para suprir suas necessidades. Contudo, sob o capitalismo, o trabalhador é obrigado a vender sua força de trabalho no mercado ao ser separado dos meios

de produção, fenômeno que modifica as condições objetivas sem alterar o processo em si, ou seja, enquanto, formalmente, o trabalho continua a ser uma troca material entre homem e natureza, quem controla esse processo, com qual propósito e a quem pertence o produto modifica-se (Marx, 2013). Assim, enquanto o trabalho ontológico é livre, criativo e auto-determinado, o trabalho capitalista é alienado, explorado e subordinado, com a diferença residindo na forma como o último é reorganizado e controlado sob o capital e não na sua essência conceitual.

Ainda na teoria marxista, os meios de produção são compostos por dois elementos fundamentais: os objetos de trabalho – aquilo sobre o qual o trabalho é aplicado – e os meios de trabalho – “[...] uma coisa ou um complexo de coisas que o trabalhador interpõe entre si e o objeto do trabalho” (Marx, 2013, p. 189). Diferentemente do processo sob sua forma simples e abstrata em que existe uma “atividade orientada a um fim” (Marx, 2013, p. 192) com três momentos distintos – os meios e os objetos de trabalho citados acima junto ao trabalho em si –, no capitalismo ocorre uma mudança no ponto de vista adotado para este ser observado a partir do resultado (o produto), fazendo com que os componentes do processo sejam redenominados e considerados num contexto contínuo. Nele, os produtos de um trabalho transformam-se em condições materiais para outros, novos processos.

No cenário da produção de impressos do século XVII e XVIII, diante o desenvolvimento do capitalismo, observa-se um deslocamento da função editorial do espaço da oficina para aquele que, futuramente, seria o escritório, revelando uma cisão entre a concepção e a execução, ou seja, um processo de separação entre o trabalho intelectual e manual, fenômeno que se desenvolve e consolida durante a manufatura para, por fim, se completar na grande indústria (Fonseca, 2007; Marx, 2013).

Joseph Moxon revela a presença desse processo de cisão nas artes gráficas com a definição de tipógrafo descrita anteriormente, na qual diferencia a ocupação, caracterizada pela função de coordenar, do ofício do impressor, realizando uma analogia por meio da distinção entre as atividades do arquiteto e as do carpinteiro ou operário (*apud* Fonseca, 2007). Além disso, Iraldo Matias demonstra como as dinâmicas do modo de produção econômico contribuíram para o nascimento de novos profissionais parcelizados utilizando o design como exemplo. Segundo o autor, “sem a divisão entre concepção e execução, relação social imprescindível para o domínio do capital sobre o trabalho, nos primórdios do capitalismo, o surgimento desse ‘profissional’ [o designer] teria sido impossível” (Matias, 2024, p. IX).

Essa separação entre o pensar e o executar busca estabelecer uma relação de poder absoluto do capital sobre o processo de trabalho, expropriando os conhecimentos, habilidades e capacidade intelectual do trabalhador enquanto mutila seu intelecto e criatividade. O indivíduo é transformado em um apêndice da máquina e sua inteligência é incorporada ao capital – máquinas, sistemas e tecnologia – para garantir a perpetuação e intensificação da exploração capitalista. Nas palavras de Marx (2013, p. 299):

É um produto da divisão manufatureira do trabalho opor-lhes as potências intelectuais do processo material de produção como propriedade alheia e como poder que os domina. Esse processo de divisão começa na cooperação simples, em que o capitalista representa diante dos trabalhadores individuais a unidade e a vontade do corpo social de trabalho. Ele se desenvolve na manufatura, que mutila o trabalhador, fazendo dele um trabalhador parcial, e se consuma na grande indústria, que separa do trabalho a ciência como potência autônoma de produção e a obriga a servir ao capital.

Eventualmente, o progresso da manufatura e, mais tarde, a industrialização, levaram a uma transformação radical em que a evolução do mercado editorial e dos maquinários de impressão segmentou a cadeia produtiva (Steinberg, 1961). Nela, as posições e suas atribuições foram dissociadas em diferentes profissionais, ou seja, o modelo integrado foi substituído por uma divisão cada vez mais especializada de funções, chamada de manufatura orgânica. A fragmentação aumenta a produtividade ao diminuir o tempo utilizado em cada atividade, que além de serem realizadas de forma paralela, também são executadas repetidamente por operários especializados em tarefas simples, modelo que reduz a qualidade do trabalho e, por consequência, do produto. Segundo Marx (2013, p. 285), as operações “[...] são separadas umas das outras, isoladas, justapostas espacialmente, sendo cada uma delas confiada a um artesão diferente e executadas ao mesmo tempo pelos trabalhadores em cooperação”.

Essa transição de indivíduos que exerciam múltiplas atividades para especialistas – o trabalhador parcial, castrado pela falta de conhecimento do processo de produção completo – também foi analisada de forma detalhada por Marx (2013) como um fenômeno fundamental na cristalização do capitalismo e que não aconteceu apenas no âmbito técnico, sendo resultado da construção de relações sociais específicas de produção características do modo de organização econômico. O processo descrito, da organização social do trabalho pré-capitalista até a industrialização, condiz aos três estágios do desenvolvimento da manufatura capitalista no contexto da produção de impressos, revelando como o design surgiu a partir de mudanças no modo de produção econômico.

Em *Objetos de desejo* Adrian Forty (2007, p. 11) explora a história da origem do design e sua relação intrínseca com a concretização do capitalismo, afirmando que “o design nasceu em um determinado estágio da história do capitalismo e desempenhou papel vital na criação da riqueza industrial”. Além disso, ao descrever o uso da máquina de cortar folhados na indústria de móveis do século XIX, o autor declara que “não foi a máquina que provocou as mudanças no design, mas o uso da máquina em circunstâncias econômicas e sociais específicas” (Forty, 2007, p. 81), reforçando como o modo de produção econômico dá abertura para o surgimento de novas relações sociais de produção e essas relações são utilizadas para fortalecer e validar aquele modo. Para Marx (2013), cada forma de cooperação no capitalismo cria condições para a sua própria superação por uma outra forma mais desenvolvida e mais subordinada ao capital.

3.4 Criação, produção e distribuição de impressos

A criação, produção e distribuição de impressos, como já elucidado, são três atividades distintas, com complexidades e características próprias, aglomeradas em um único objeto. A partir dessa constatação, sob o olhar da cultura da impressão, não faz sentido investigar as iniciativas de impressão de designers e suas práticas de resistência política examinando apenas o processo mecânico, a materialização física dos artefatos gráficos; é fundamental também contemplar as demais etapas envolvidas na produção de impressos.

No contexto da produção gráfica, quatro grandes etapas estão envolvidas na produção de um impresso: projeção, pré-impressão, impressão e acabamento ou pós-impressão (Villas-Boas, 2008; Baer, 2002), cada uma reunindo uma série de passos que variam de acordo com o projeto e suas características.

Tabela 3 – Fluxo de produção de um processo de impressão offset. Adaptação de Villas-Boas e Baer (2008; 2002)

(continua)

Detalhamento do fluxo de produção
1. Projeção
Projeto gráfico Diagramação e/ou layout Arte-finalização

Tabela 3 – Fluxo de produção de um processo de impressão offset. Adaptação de Villas-Boas e Baer (2008; 2002)

(conclusão)

Detalhamento do fluxo de produção
2. Pré-impressão
Digitalização de imagens* Edição de imagens* Provas de alta resolução para o cliente* Geração de fotolitos Revelação dos fotolitos* Provas dos fotolitos*
3. Impressão
Montagem da matriz e imposição de páginas Gravação das matrizes Revelação das matrizes* Prova de chapa (ou das matrizes)* Provas de impressão* Acerto de registro Regulagem do tinteiro Impressão
4. Acabamento ou pós-impressão
Dobras* Refile* Dobramentos* Vernizes* Relevos* Cortes especiais e outros* Encadernação* Montagem* Plastificação
Etapas assinaladas com * são realizadas de acordo com as necessidades de cada projeto

Fonte: Elaborada pela autora – Adaptação de Villas-Boas e Baer (2008; 2002).

Com base na natureza dos passos envolvidos nas etapas detalhadas acima (Tabela 3), é possível traçar paralelos de onde e como a criação, a produção e a distribuição de impressos, de modo geral, se encaixam nesse fluxo. Para tanto, contudo, faz-se necessário realizar a exploração de um recorte das características de cada uma das três atividades para

entender como funcionam, buscando elucidar como atuarão enquanto conjunto nesse trabalho e observando que a natureza da pesquisa impede o estudo individual de cada tópico de forma aprofundada.

No que diz respeito a criação, Leopoldo Leal em *Pandemonium: processo criativo, experimentação e acaso* (2019), explora o acaso e a experimentação no processo criativo em design gráfico, utilizando-se da pesquisa do professor Robert Keith Sawyer como base para desenvolver oito fases direcionadas para a área: “problema”, “conhecimento”, “memória”, “tempo”, “pensamento”, “combinação”, “seleção” e “produção”. Elas variam conforme a trajetória do projeto e não acontecem de forma linear.

Em sua tese, Leal desmistifica a ideia do processo de criação enquanto um fenômeno sagrado, mágico, fruto de uma epifania; mas também nega ser rígido, linear ou previsível. Segundo o autor:

É um processo ativo, em que a busca do conhecimento ocorre em etapas anteriores a partir do estudo e da prática. Não basta aguardar a inspiração para iniciar um projeto. As ideias surgem a partir de tudo que se experimentou, do repertório e, principalmente, de uma atividade prática constante – nunca da preguiça e da inércia (Leal, 2019, p. 287).

A criação em design mostra-se como um processo majoritariamente exploratório de natureza dinâmica e plural, que não obedece a fórmulas preestabelecidas e é único para cada designer, pois o resultado final é determinado pelas inúmeras particularidades envolvidas.

[...] o designer vai formulando seu próprio processo de criação, trabalhando com um problema definido de antemão ou formatando um a partir de um processo de busca e investigação, adquirindo conhecimento a partir da prática e da observação, pois quanto mais se olha, mais o repertório se amplia para identificar boas oportunidades. Ele vai se conscientizando de que uma ideia não surge de um descanso, mas se manifesta porque foi antecedida por muito trabalho nas fases anteriores, descobrindo que, quanto mais se estuda e experimenta, maior é a probabilidade de encontrar uma boa ideia. Que conectar elementos, coisas, pessoas e lugares é um poderoso recurso para sair de uma zona de conforto e se confrontar com situações ou ideias nunca imaginadas antes. (Leal, 2019, p. 19).

Ellen Lupton reforça o argumento na introdução do livro *Intuição, Ação, Criação* (2013), em que apresenta uma série de “métodos de pensar e criar”. Nele, a autora decompõe o processo de design gráfico em três fases principais – definição de problemas, geração de ideias e criação da forma – para organizar as ferramentas, que, segundo a autora, podem ser misturadas, combinadas e adaptadas de acordo com os projetos.

Partindo dessa compreensão, o processo de criação pode ser definido como uma atividade que se encontra no meio termo entre o caos e a organização, sendo uma prática que se constrói a partir do repertório, da experimentação e da compreensão de ferramentas e métodos projetuais. Assim, a criação de um impresso engloba todo o processo de pensar, planejar, desenhar e experimentar do artefato gráfico.

Ademais, é importante apontar o caráter fluido do criar, o qual se estende para além do pensamento e atravessa diversas partes do desenvolvimento, de forma a atuar igualmente durante a materialização dos produtos, ou seja, no contexto da pesquisa, ele faz-se presente nas várias etapas dos processos de impressão. De maneira análoga, Leal (2019) afirma que “o processo criativo nunca está totalmente formatado na mente porque ele se constitui no fazer”. Deste modo, apesar da criação se concentrar predominantemente na etapa de projeção do fluxo apresentado antes, ele possui potencial para ocorrer também durante as fases seguintes: a pré-impressão, a impressão e o acabamento.

Já quanto à produção de impressos, existem dois princípios da impressão intimamente ligados entre si: a reprodutibilidade, na qual múltiplas cópias de um texto ou imagem podem ser produzidas por uma mesma matriz, e a uniformidade, onde uma mesma combinação de matrizes é capaz de confeccionar impressos iguais, garantindo que todas as cópias sejam idênticas entre si. Antes da imprensa, na era dos manuscritos, cada exemplar era único e sujeito a variações, pois as diferenças entre os copistas eram visíveis. Ambos os princípios, juntos, geraram oportunidades em termos de padronização e economia da produção a serem exploradas pelos indivíduos (Sordet, 2023).

Apesar de Sordet focar na produção de livros, tais características também estão presentes nos impressos efêmeros. Em sua caracterização mais elementar, a técnica de impressão, segundo o autor, “[...] é um procedimento indireto de fabricação do texto escrito” onde “os signos ou conjuntos de signos são previamente modelados em uma matriz que, aplicada a um suporte, ou sucessivamente a vários suportes, transfere para ele o texto” (Sordet, 2023, p. 171). As variações de seus mecanismos técnicos – como o modo de transferência e material da matriz – compõem os diversos processos, ou sistemas, de impressão, corroborando com a definição dada por Villas-Boas anteriormente. Sua seleção é realizada de acordo com os prazos, custos e operacionalidade da produção, além de considerar os parâmetros pedidos pelo projeto e aqueles relacionados à qualidade final do impresso (Villas-Boas, 2008).

Nesse contexto, a produção de impressos engloba toda a produção mecânica do produto, caracterizando uma atividade que compreende não só as fases de pré-impressão e

impressão, diretamente relacionadas com o imprimir, mas também a de acabamento, que “[...] inclui tudo aquilo que é posterior à impressão e anterior ao empacotamentos dos impressos” (Villas-Boas, 2008, p. 17). Assim, este passo torna tangível o produto desenhado na projeção, mas, tendo em vista que o fazer não limita a ação do processo criativo, ele igualmente abre espaço para experimentações e geração de possibilidades que só surgem para além do processo mental, durante a materialização (Leal, 2019).

É também nessa etapa que o designer possui menor controle dos processos, com sua influência restrita, muitas vezes, às escolhas técnicas relacionadas ao impresso – como tipo de papel, tamanho, sistema de impressão e acabamentos – e à criação, ou seja, ao passo anterior, de projeção (Neder, 2014). A escolha adequada das características técnicas, com as limitações e capacidades do processo de impressão selecionado sendo consideradas, assegura a geração de um resultado previsível que é colocado em prova durante a pré-impressão, na qual o maquinário é preparado para a produção e testes verificam a qualidade dos impressos para realizar possíveis ajustes necessários, com o objetivo de, por fim, dar início à impressão do produto aprovado (Pipes, 1997).

Nesse fluxo, é possível ver a evolução dos resultados da cisão entre projeto e execução realizados durante o desenvolvimento da manufatura capitalista que deu condições para o surgimento do designer ao distanciar sua produção da oficina, confinando-o ao escritório e reduzindo sua função à criação.

Ações diversas, como o aperfeiçoamento técnico das máquinas e a normatização de processos, da confecção de insumos à impressão, garantiram uma melhor precisão e, por consequência, uma qualidade final superior dos impressos (Meggs; Purvis, 2009; Baer 2005 *apud* Neder, 2014). Em contraponto, o controle rígido das etapas junto aos maquinários complexos, às exigências mercadológicas do meio e o valor alto dos custos de operação da indústria gráfica, apesar de gerarem resultados uniformes, mais homogêneos e previsíveis, também reduziram o espaço para improvisação. Hoje, o limite entre concepção e produção, além de apresentar-se nas discussões do campo do design gráfico como uma questão corriqueira, é dada, muitas vezes, como uma das condições para definir o design e diferenciá-lo de outras práticas (Neder, 2014).

Por fim, no que se refere a distribuição de impressos, temos um processo que ocorre após toda a produção estar concluída, mas que seu planejamento acontece ainda na fase de projeção. A determinação da tiragem, formato, sistema de produção e outras características do produto, são questões que influenciam diretamente na forma como o produto será distribuído e vice-versa, ou seja, tanto o impresso pronto afeta a maneira que será

distribuído, como as limitações impostas pelo modo de distribuição definem aspectos técnicos e estéticos do resultado, sendo a forma de distribuição um elemento que condiciona a criação e produção. Segundo Leal (2019), as limitações estimulam a geração de soluções inusitadas que respeitam os parâmetros do projeto, mostrando como a criatividade não é afetada por elas.

Para Roger Chartier (2022), historiador especialista em história da leitura, a materialidade do impresso influencia diretamente na interpretação do objeto, pois diferentes suportes, formatos e apresentações materiais produzem diferentes leituras e, como resultado, circulações distintas de ideias. Assim, a distribuição de um livro impresso em pequeno formato, capa flexível e papel barato, por exemplo, configura-se de forma diferente da circulação de uma edição de luxo em capa dura e acabamento em *hot stamping*.

Além de estruturar as possibilidades materiais da concepção do objeto como um elemento integrado e fundamental de uma cadeia produtiva de impressos, a distribuição também constitui-se como ferramenta de circulação de ideias. Diante a expansão da produção e diversificação impressa, sobretudo dos periódicos, durante o período das Luzes, a alfabetização progride e, por consequência, a leitura extensiva torna-se um processo característico da Europa, culminando na formação de um espaço público moderno fortemente influenciado pelos objetos impressos (Sordet, 2023). Nessa época

O leitor comum já não se concentra em um corpus estreito de livros, lido exaustivamente e relido intensamente, porquanto dispõe agora de materiais e de recursos potencialmente infinitos e diversificados que alimentam, de maneira cruzada, necessidades múltiplas como a construção individual e a aprendizagem, a edificação e o divertimento, o exercício profissional, o entendimento do mundo e as relações sociais (Sordet, 2023, p. 460)

Os cafés, gabinetes de leitura e outros espaços dedicados à valorização da cultura do impresso por meio de formas de sociabilidade intelectual ganham autonomia e a Corte perde influência, com o conteúdo das conversas, trocas e leituras divergindo dos gostos e prescrições ditadas por ela (Sordet, 2023). No Brasil, os jornais e periódicos transformaram-se em espaços de onde se articulava a opinião pública e se formulavam projetos políticos alternativos. O “Correio Braziliense”, redigido por Hipólito da Costa, exemplifica essa função: debatia “as possibilidades de uma monarquia constitucional e do fim do sistema escravista” e “mostrou-se em geral apoiador de causas e movimentos de cunho liberal, como a Revolução Pernambucana de 1817” (Brasil, 2023, online).

Já no contexto da crítica e informação política, os cartazes e panfletos são favorecidos diante os livros e periódicos. Segundo Sordet, o modelo

[...] se vale, no século XVIII, da eficiência da edição clandestina, do alargamento do espaço do debate público e da disponibilidade de numerosos autores em busca de subsistência e notoriedade, se necessário através do escândalo, e que esperam viver da própria pena (2023, p. 461 e 462).

Contudo, o conteúdo impresso, independente do seu formato, é sempre mediado por uma figura – o editor, o Estado, a igreja, o livreiro, o professor que escolhe um livro para uma biblioteca, o curador de uma exposição, o responsável pela aprovação da impressão numa gráfica. Ele passa não só por uma mediação formal e estética, que oferece um catálogo de serviços padronizados e sem espaço para experimentação, mas também intelectual, o qual determina quais ideias marginalizadas serão suprimidas, quais concepções hegemônicas serão amplamente impressas e distribuídas, e quais grupos sociais terão acesso a determinados conhecimentos. Segundo Chartier (2022b, p. 614), “[...] entre o manuscrito de autor e a página impressa lida pelo leitor, há uma série de mediações que implicam técnicas, lugares e agentes diferentes”, e, conseqüentemente, indivíduos com menor capital financeiro e cultural enfrentam barreiras materiais e simbólicas para acessar certos impressos. O mesmo pensamento se aplica para além do objeto livro, funcionando também na análise das impressões criadas por designers.

Logo, além da distribuição e seu formato se delimitarem mutuamente, ou seja, a distribuição determina suas características e vice-versa, as características do objeto, como forma material, estética, decisões de preço e tiragem, também mostram-se como mecanismos constitutivos que moldam a hegemonia intelectual e cultural de ideias ao longo da história, revelando como a atividade não consiste apenas em um processo neutro de transmissão de informações. Ela é atravessada por relações de poder que selecionam quais discursos e ideias serão divulgados, como se dará essa disseminação e quem irá alcançar.

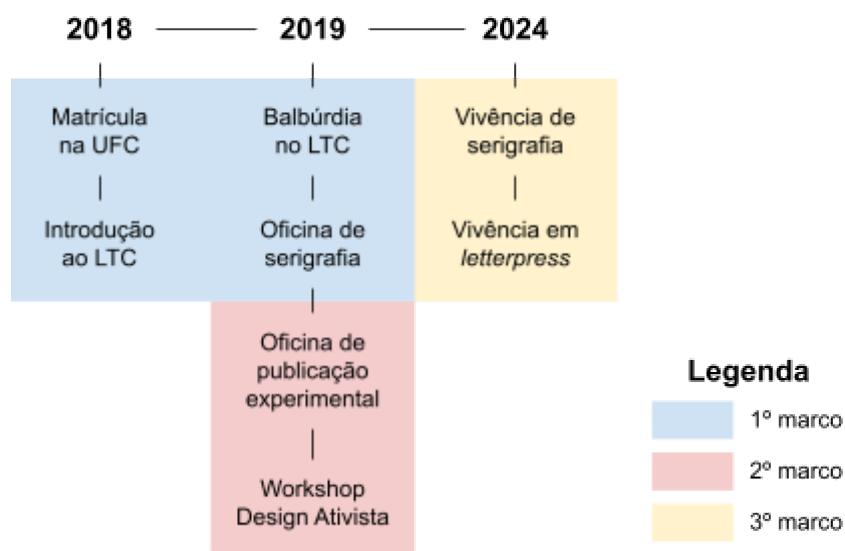
Assim, compreende-se que a criação, produção e distribuição de impressos compreendem atividades interdependentes que, embora descritas separadamente, operam de forma integrada no cotidiano do designer impressor. Se aqui a teoria expôs como o controle dos processos produtivos foi progressivamente expropriado do trabalhador, as experiências, as vivências e as narrativas coletadas junto às iniciativas, desenvolvidas no próximo capítulo, demonstrarão que os impressores brasileiros vêm construindo, no limite de suas condições materiais, estratégias concretas de reaproximação entre projeto e execução, entre pensar e fazer, reconfigurando a cultura da impressão como campo de disputa por autonomia, memória e possibilidades de outras formas de produzir.

4 DESENVOLVIMENTO

4.1 Observação participante natural

O relato a seguir apresentará as impressões e experiências da pesquisadora em campo enquanto sujeito ativo, categorizando uma observação participante natural na qual o observador compõe o grupo que investiga conforme descrito por Marconi e Lakatos (2003). Posto isto, as vivências serão narradas em ordem cronológica e contam com o total de três marcos principais que acompanham a jornada da personagem dentro da universidade, iniciada em 2018, e estendem-se até o momento da escrita deste trabalho, em 2025. Um resumo com os acontecimentos descritos pode ser visualizado na linha do tempo da Figura 4.

Figura 4 – Linha do tempo com os marcos e eventos principais



Fonte: Elaborado pela autora.

O registro conta com a presença de descrições detalhadas dos espaços, acontecimentos, comportamentos e conversas observadas em campo, além de fotografias e produções para uma análise minuciosa do fenômeno estudado.

4.1.1 Entrada na universidade e o LTC como introdução à impressão

As atividades descritas nesse relato possuem como marco inicial o ingresso da pesquisadora como discente no curso de Design do Instituto de Arquitetura e Urbanismo e

Design da Universidade Federal do Ceará (UFC) no início do ano de 2018. O espaço que abrigava o instituto já era familiar diante de visitas realizadas nos anos anteriores para acompanhar uma ex-aluna.

Contudo, apenas após a matrícula no curso que fora introduzida ao espaço ocupado pelo Laboratório de Tipografia do Ceará (LTC), criado pelo professor, mestre em Design pela UFPE, autor e designer gráfico com ênfase em lettering e tipografia Leonardo Buggy. O laboratório, registrado na Figura 5, é aberto aos estudantes para experimentação e realização de trabalhos, além de organizar cursos, palestras e eventos, também desenvolve produtos e protótipos. Sua localização dentro do campus é estratégica; toma uma área ao lado das escadas que são utilizadas diariamente por todos os alunos e dão acesso para as salas de aula. Sua existência em um local que, anteriormente, não possuía uso, chama atenção e desvia os olhares, marcando sua existência dentro da universidade.

Figura 5 – Registro do espaço do LTC no Instituto de Arquitetura e Urbanismo e Design durante a semana de recepção de calouros de 2019



Fonte: Acervo da autora.

De cima, é possível observar máquinas tipográficas, gavetas lotadas de tipos móveis, mesas e cadeiras organizadas em um espaço com paredes decoradas de impressos. Nesse local, cercado de papéis e tintas, sucedeu-se a descoberta e as primeiras experiências da autora com diferentes processos de impressão. Porém somente em 2019, diante da necessidade de produzir protótipos materiais para as disciplinas da universidade, iniciou-se, de fato, a ocupação e convivência do espaço.

No mesmo ano, o contexto político despertou uma série de movimentações intensas dentro da universidade. Uma delas, chamada de “Balbúrdia”, espalhou-se pelas instituições de ensino superior do Brasil inteiro como resposta aos cortes de verbas absurdos no ensino público realizados pelo ex-ministro da educação Abraham Weintraub. O nome fazia alusão a sua afirmação de que cortaria recursos das universidades as quais estivessem promovendo “balbúrdia” e não alcançassem o desempenho acadêmico esperado³. Aqui, temos o primeiro evento de destaque: a abertura do LTC para apresentar à sociedade e à comunidade acadêmica as ações desenvolvidas pelo laboratório, registrado nas Figuras 6 e 7.

Assim, no dia 15 de maio de 2019, foi possível assistir alunos de diferentes cursos e especialidades dividir espaço com o único objetivo de conhecer e divulgar as atividades que ocorrem dentro da universidade. No LTC, com prelo e composição prontos, os participantes foram apresentados tanto às atividades do laboratório e do curso de Design como receberam uma introdução sobre o funcionamento e as origens do *letterpress*, processo de impressão utilizado durante a ação.

Figuras 6 e 7 – Registros da ação realizada pelo LTC em prol da divulgação das universidades públicas



Fonte: Página “Balbúrdia da UFC” na rede social Facebook.

Nessa experiência, foi possível observar as primeiras conexões entre design e política formando-se. A existência do próprio laboratório em um local que, originalmente, não

³Disponível em:

<https://www.estadao.com.br/educacao/mec-cortara-verba-de-universidade-por-balburdia-e-ja-mira-unb-uff-e-ufba/> (Acesso em 5 fev. 2025)

conseguiria suportar suas atividades pela ausência de espaço e ameaçada, em partes, por uma governança com um plano de desmonte da educação, produzindo e ensinando design dentro de uma universidade pública, torna-se um ato de resistência. Dar continuidade e divulgar as atividades diante o cenário descrito demonstra o empenho dos indivíduos em dar continuidade a produção e preservar suas formas de produzir.

Poucos dias depois, nas datas de 24 e 25 de maio 2019, fora realizada uma oficina de serigrafia ministrada pelo artista visual, designer e ilustrador Julião Júnior no LTC. A prática compôs a primeira experiência da autora com o processo de impressão e serviu para aprender pela observação e reprodução como produzir impressos utilizando a técnica.

A serigrafia, também conhecida como *silk screen*, é um processo permeográfico direto que faz uso de telas como matrizes, na qual cada cor caracteriza uma nova impressão, ou seja, cada cor impressa corresponde a uma tela e uma tinta diferentes (Baer, 2001; Villas-Boas, 2008). Nesse método, o que chamamos de tela representa a matriz e é composta por uma armação de madeira ou metal com uma malha de *nylon* ou poliéster esticada revestida com emulsão – uma mistura química fotossensível. A gravação ou revelação ocorre por meio de uma reação fotoquímica: a emulsão endurece quando exposta aos raios ultravioleta, logo, a área não atingida pela luz e coberta pelo fotolito – uma folha transparente que contém a imagem desejada impressa ou desenhada – continua solúvel em água. A emulsão é eliminada da tela ao ser enxaguada, revelando o estêncil. Por fim, a transferência do grafismo da matriz até o suporte ou substrato escolhido ocorre com o passar de um rodo de poliuretano que empurra a tinta através da tela na superfície (Bann, 2012; Komurki, 2018).

A ação ocorreu em dois dias: o primeiro reservado para emulsionar e gravar as telas durante o período noturno e o seguinte para imprimir em papel as imagens reveladas, contando com explicações sobre os materiais utilizados, o passo a passo, dicas, possíveis erros e cuidados importantes, registrados nas Figuras 8 e 9. Focada em formato menores, o que facilita a reprodução das técnicas aprendidas em casa e espaços pequenos, a oficina foi essencial não só no aprendizado sobre a produção de impressos em serigrafia, mas também mostrou a versatilidade presente nos processos de impressão. Após a experiência, a autora enxergou possibilidades de aplicação e reprodução da técnica, tendo em vista a oportunidade de produzir impressos de qualidade com um investimento baixo e em uma escala inferior.

Figuras 8 e 9 – Registros da oficina de serigrafia no LTC



Fonte: Acervo da autora.

4.1.2 Oficina prática de publicação experimental e workshop Design Ativista

O segundo marco ocorreu ainda no ano de 2019, abrangendo a participação da pesquisadora na oficina prática de publicação experimental coordenada pela equipe de artistas e designers da Mostra, RisoTropical.For e LTC no ateliê Complexo Gráfico, e no workshop Design Ativista, no Centro Cultural Belchior. A primeira ação aconteceu em formato de ateliê aberto, utilizando as técnicas de risografia, serigrafia, tipografia e encadernação, e contou com sete dias de atividades: dois sábados – um para abertura da atividade e outro para encerramento – e cinco dias de segunda a sexta.

A aula inaugural, registrada na Figura 10, marcou o primeiro encontro da formação, e foi realizada no dia 5 de outubro de 2019, sábado, no Sobrado Dr. José Lourenço, equipamento e patrimônio cultural cearense localizado no Centro de Fortaleza, dispondo de

exemplos físicos de publicações experimentais produzidas pelo Brasil. Uma apresentação do cronograma da oficina foi realizada, assim como a inscrição dos presentes em duas turmas, separadas por turno, para facilitar a dinâmica.

Figura 10 – Aula inaugural no Sobrado Dr. José Lourenço



Fonte: Facebook da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará.

A semana de concepção ocorreu dos dias 7 a 11 de outubro de 2019 e a autora participou das atividades durante o turno da manhã. O local onde ocorreu a produção, hoje ocupado pelo Ateliê de Impressos, possuía uma entrada tímida; à primeira vista, sua largura não parecia conter espaço suficiente, mas revelou-se um ambiente comprido, com áreas de trabalho separadas por tipo de produção. No centro, mesas e cadeiras para os participantes, além de estações reservadas para acabamento, como cortes e encadernação. As máquinas de risografia e computadores encontravam-se em uma pequena sala e os fundos eram reservados para a serigrafia, contando com um quarto escuro para revelar telas em grandes formatos.

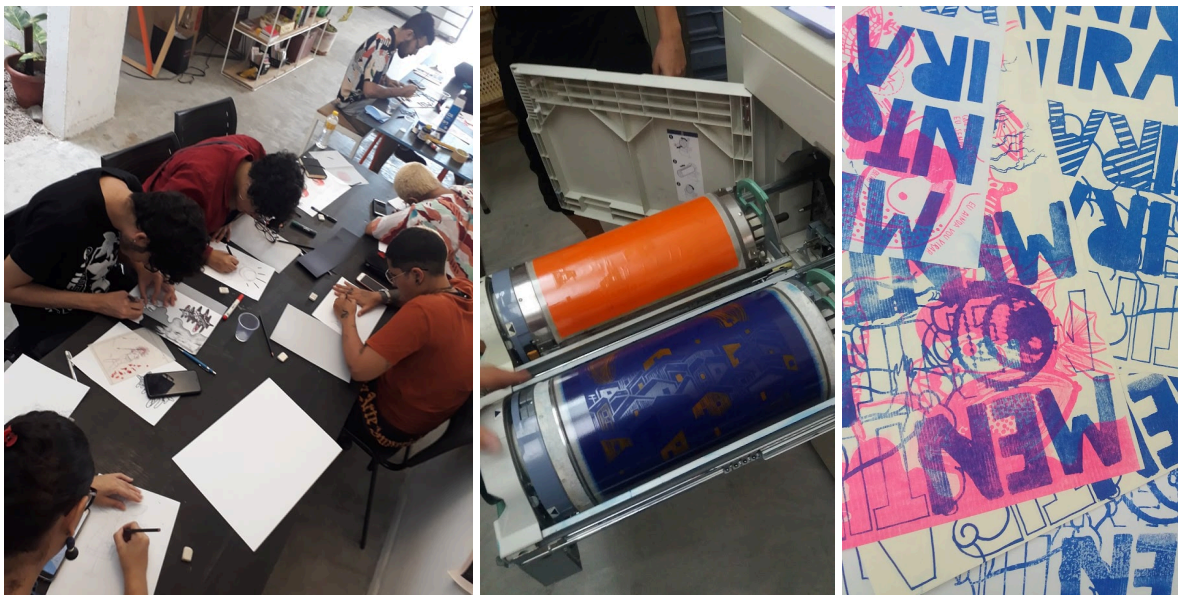
Os primeiros dois dias, segunda e terça, foram reservados para a risografia e ministrados por Rodrigo Costalima da RisoTropical.For. Além de um período para aprender sobre a teoria e a prática envolvidas no processo de impressão, como o funcionamento das máquinas e o preparo de arquivos digitais, o tempo da oficina fora reservado também para a criação de obras, com atenção ao cumprimento dos requisitos necessários para o impresso ser corretamente produzido (Figuras 11, 12 e 13).

A risografia é uma técnica de impressão permeográfica, que combina princípios de estêncil com transferência de tinta via cilindro rotativo. A máquina funciona de modo semelhante a uma mistura de fotocopiadora e serigrafia: o arquivo é enviado pelo computador ou escaneado, a imagem é gravada em um estêncil termosensível que envolve um tambor cilíndrico cheio de tinta; quando o tambor gira, a tinta, geralmente à base de óleo de soja ou farelo de arroz e não tóxica, é forçada a passar pelos microfuros do estêncil e transferida para o papel (Saraiva, 2022; Lima, 2025).

Como cada tambor comporta uma cor, a impressão colorida é feita uma cor por vez, exigindo múltiplas passagens do papel pela máquina ou o uso de duplicadores bicolores (ver Figura 13); isso gera sobreposições, pequenos deslocamentos de registro e variações de densidade que produzem texturas, cores vibrantes e um aspecto próximo da serigrafia, muito valorizado por artistas, designers e editoras independentes.

Utilizando como referência a máquina utilizada durante a experiência descrita, a impressão em risografia limitou-se a formatos pequenos, com impressos no formato A3 definindo o maior tamanho possível. Contudo, o caderno finalizado e incluído na publicação possuía as dimensões A5, impresso em papel polén.

Figuras 11, 12 e 13 – Imagens do módulo de risografia: criação das obras, tambores da impressora e as impressões, respectivamente



Fonte: Acervo da autora.

A mesma dinâmica repetiu-se na quarta e quinta, reservados para a prática da serigrafia, com explicação da técnica e produção no local conduzidas por Weaver Lima,

Jabson Rodrigues e Lui Duarte, da Monstra. Contudo, na quarta, também fora reservado um tempo para a impressão tipográfica com Leonardo Buggy, do LTC, utilizada para produzir a capa da publicação e registrado na Figura 14.

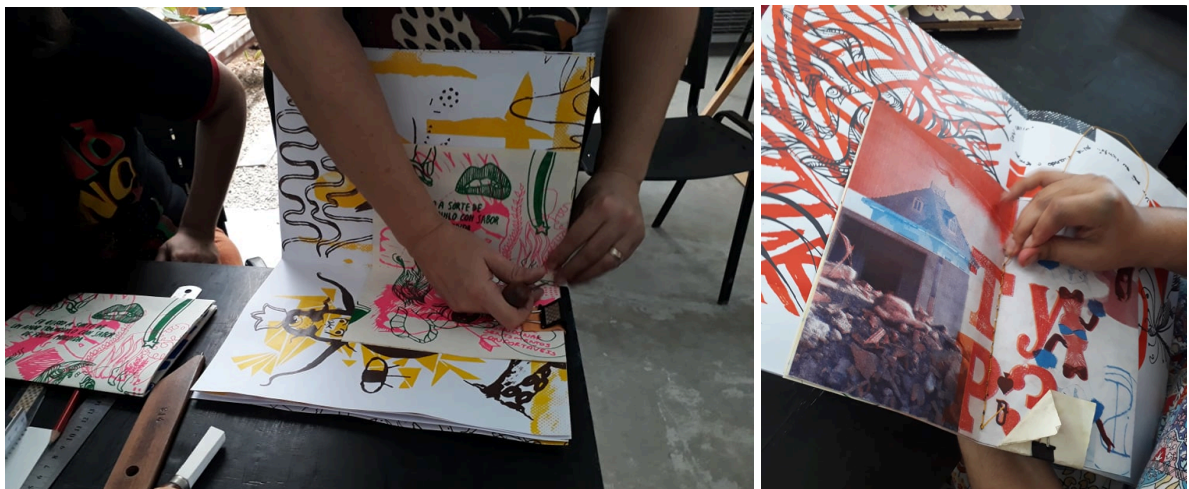
Figura 14 – Processo de impressão em *letterpress*



Fonte: Acervo da autora.

Por fim, o último dia da semana foi reservado para o módulo de encadernação guiado por Lia Alcântara, também do LTC. Nele, os participantes foram responsáveis pelo acabamento da publicação (Figuras 15 e 16), juntando as impressões realizadas para construir o produto final.

Figuras 15 e 16 – Processo de encadernação da revista



Fonte: Acervo da autora.

No dia 19 de outubro de 2019, sábado, ocorreu o lançamento da revista experimental “ACASO”, produzida por um corpo de 20 artistas e designers, no Sobrado Dr. José Lourenço, marcando o fechamento da ação por meio de apresentações e discussões sobre os processos de criação da publicação. Além disso, os exemplares preparados foram distribuídos entre os participantes.

A versão da revista experimental nomeada “ACASO”, possui capa impressa em papel kraft e tinta *offset* dourada unida ao miolo, composto de dois cadernos de dimensões, papéis e processos de impressão diferentes, utilizando encadernação de costura corrente. No formato A4, encontramos ilustrações impressas em serigrafia e, entre suas páginas, um caderno A5 produzido em risografia, observado nos registros das Figuras 17 e 18.

Figuras 17 e 18 – Revista “ACASO” finalizada



Fonte: Acervo da autora.

As composições impressas no miolo surgiram naturalmente pela sobreposição de fotografias, colagens, desenhos e recortes produzidos pelos participantes, por meio do acaso – fenômeno que deu nome à publicação. Além disso, durante o processo, as páginas eram impressas sem seguir uma ordem específica, permitindo a criação de resultados diversos. No caso da risografia, por exemplo, as folhas de papel polén passaram pela impressora mais de uma vez, utilizando cores diferentes e mudando a direção de entrada na máquina. A mesma postura experimental foi adotada em todo o processo, gerando exemplares únicos e totalmente diferentes entre si.

Nesse contexto, a experiência não só providenciou experiência e aprofundamento nos processos de impressão de forma prática, mas também abriu espaço para a experimentação em todas as etapas de produção, da criação até o acabamento. A partir dela, a autora pôde testar como a mudança de um único passo, material ou técnica influenciou no resultado final, criando peças singulares e gerando valor para o impresso diante do caráter exclusivo das obras.

Em campo, também foi possível presenciar o potencial que existe na coletividade enquanto modo de fazer. Aqui, temos o exemplo de uma obra colaborativa realizada em um espaço comum a todos, com os indivíduos produzindo em conjunto enquanto compartilham experiências, idéias e divagações sobre o processo criativo.

A segunda ação do marco, o workshop Design Ativista, ocorreu no dia 7 de novembro de 2019, como parte da programação do evento “360 DPI – Design Praia de Iracema”. A atividade, ministrada por Rafael Vilela e Camila Vieira, do Design Ativista e Ideafixa respectivamente, compôs um momento de criação coletiva com foco em engajamento social e pautas ativistas.

Antes de partir para a composição visual, em um primeiro momento, todos os participantes tiveram acesso a uma série de dados e notícias relacionadas ao desastre ambiental do óleo nas praias do Nordeste para levantar debates sobre o acontecimento. Em uma roda de conversa, foram discutidos causas, consequências, números, projeção de cenários futuros, possíveis formas de redução de danos e outras questões relacionadas ao episódio.

A partir desse material, separados em grupos, os presentes enfrentaram o desafio de criar frases impactantes que serviram para guiar o processo de criação. Entre as sentenças escritas, cada equipe escolheu uma, sendo essa utilizada para gerar o título da obra e, por fim, conceber o cartaz, observado na Figura 19.

Figura 19 – Cartaz produzido pelo grupo da autora durante o workshop – “a mancha que consome”



Fonte: Acervo da autora.

Entre a construção das frases e recortes de papel para fabricar o cartaz, as conversas entre os integrantes estenderam-se para além da produção realizada no momento. Indagações, sem resposta concreta, sobre o papel e a atuação do design e seus profissionais foram colocadas em discussão. Qual a responsabilidade social do designer enquanto criador? De que forma utilizar o design como ferramenta de transformação política? Como modificar e ressignificar a relação intrínseca que existe entre design e mercado? Esses e outros incômodos que, até então, pareciam ser individuais para a autora, mostraram-se partilhados entre vários dos participantes.

Aqui, foi possível identificar a importância de criar e produzir em conjunto com outras pessoas como ato essencial na formação de uma consciência enquanto coletivo. A partir do momento que as preocupações e experiências não são mais exclusivas de um indivíduo e sim compartilhadas por uma classe, a organização de movimentos para agir e reivindicar questões de interesse da categoria é facilitada. Ao final da ação, os grupos puderam dividir os processos e pensamentos por trás de cada frase e obra produzida.

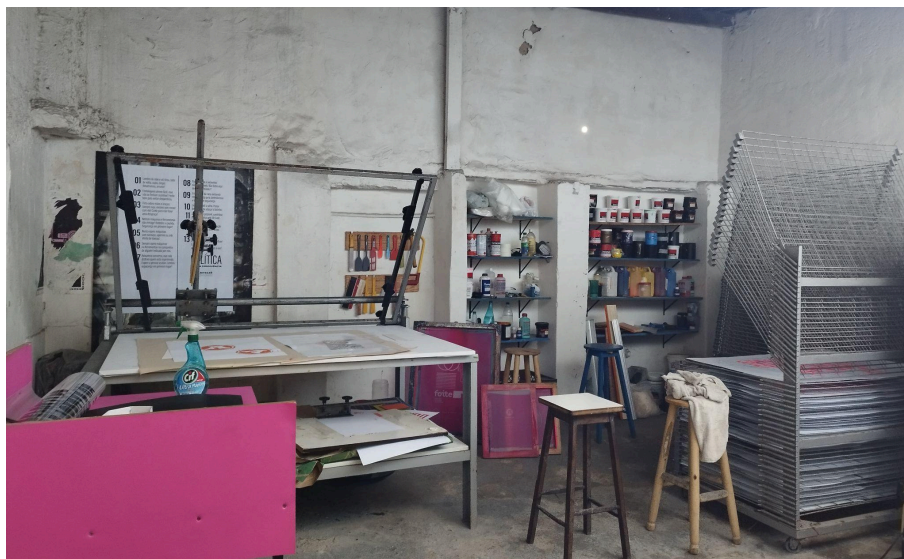
4.1.3 Ateliê de Impressos

Diante da pandemia de Covid-19 e uma série de problemas de saúde, o terceiro marco inicia-se apenas no ano de 2024 com a participação da autora nas ações realizadas pelo Ateliê de Impressos, iniciativa organizada por Leonardo Buggy e Lia Alcântara. Localizado no espaço antes ocupado pela RisoTropical.For e a Mostra, sua fachada hoje desvia olhares e é reconhecido como parte de um dos diversos locais que compõem o circuito que consolida Fortaleza como Cidade Criativa do Design, título cedido pela Unesco no ano de 2019.

No térreo, a área dedicada para *letterpress* é a primeira da casa, contando com uma impressora tipográfica Catu Minerva que atira a curiosidade logo na entrada. Ela é seguida, em sua extensão, de mesas com papéis de um lado e um espaço ocupado por uma máquina de impressão em offset Solna 125 Plus Monocolor – ou seja, que imprime em somente uma cor – do outro. Mais a frente, é possível encontrar uma guilhotina de papel Catu à esquerda e uma sala, utilizada como escritório e estúdio, à direita. O restante da casa é ocupado por mesas com ferramentas de produção e acabamento de impressos – como, por exemplo, uma máquina de *hot stamping* e canteadeiras de papel –, uma copa e um banheiro.

Por fim, onde, tradicionalmente, seria o quintal e a lavanderia da casa, temos o recinto destinado a serigrafia (Figura 20) com uma mesa de impressão que produz impressos de tamanhos diversos, como 66 x 96cm, secadores metálicos, um tanque de lavagem de telas e um quarto escuro equipado com uma mesa de luz gravação e armazenamento.

Figura 20 – Interior do Ateliê de Impressos – Espaço para serigrafia



Fonte: Acervo da autora.

Subindo as escadas localizadas no lado direito da fachada, é possível encontrar um espaço que é utilizado tanto como ateliê por artistas e designers como também para realizar eventos, dentre eles rodas de conversa, oficinas e exposições. No período de escrita desse trabalho, o lugar estava ocupado pelo estúdio criativo Baião Studio e pelo artista cearense Francisco Bandeira. As experiências descritas a seguir ocorreram no térreo.

A primeira ação da autora no Ateliê de Impressos foi a vivência em serigrafia realizada nos dias 13 e 14 de julho de 2024, ministrada por Rafael Ancara, designer, pesquisador, professor, artista gráfico e um dos idealizadores da iniciativa “Foite”. Durante o final de semana em que ocorreu a oficina, todos os participantes não só foram conduzidos pelo passo a passo do processo de impressão, mas também puderam realizar experimentações com o material disponível (Figura 21).

O dia 13, sábado, teve como foco introduzir a serigrafia, seu funcionamento e aplicações. Os presentes tiveram a oportunidade de participar de todos os procedimentos necessários para ter em suas mãos um impresso finalizado e conhecer em detalhes os materiais e técnicas utilizados. Ancara compartilhou suas descobertas e experiências com o processo de impressão durante os anos, levantando o caráter experimental da sua produção e do uso da criação em serigrafia como vazão de pensamentos. Também fora conversado, com reforço de Buggy, a importância da existência de locais de autonomia semelhantes ao Ateliê de Impressos, ou seja, que funcionem como ponto de encontro de criativos e possuem abertura para experimentação gráfica, de forma a estabelecer espaço para uma produção única, de qualidade controlada e que não dependa do mercado gráfico tradicional.

Figura 21 – Registro dos participantes da vivência imprimindo



Fonte: Acervo da autora.

No segundo dia, domingo, os participantes encontravam-se mais confortáveis com a serigrafia e tiveram a oportunidade de refazer os passos aprendidos anteriormente para realizar experimentações durante a impressão. Nesse momento, o espaço transformou-se em um verdadeiro laboratório para o grupo, que testou misturas de tinta para gerar novas cores e fazer degradês, e utilizou superfícies diferentes como suporte, dentre eles papéis, tecidos, capas e miolos de cadernos. Telas já gravadas que estavam disponíveis no Ateliê também foram usufruídas.

Durante a vivência, os certificados da atividade e dois cartazes concebidos por Rafael Ancara foram impressos, sendo deixados no local ao final da ação para secar e serem apanhados numa data futura. Em diferentes momentos, imprevistos ocorreram no decorrer do processo – telas entupidas com tinta e demora na secagem da emulsão, por exemplo – e proporcionaram a possibilidade de receber orientações sobre como lidar com incidentes variados de acordo com o cenário e ferramentas disponíveis.

Os trabalhos foram executados, de forma resumida, em três passos – preparo, impressão e limpeza. O preparo envolvia o processo de emulsão e gravação das telas, além da organização da mesa de serigrafia. Primeiramente, os quadros com nylon aplicado eram lavados usando desengraxante próprio para o serviço com o objetivo de limpar qualquer resíduo que pudesse afetar o desempenho durante a impressão. Em seguida, com a tela enxuta e no quarto escuro, a emulsão foi aplicada e colocada para secar com a finalidade de, após, seguir para a gravação na mesa de luz. Depois de algumas tentativas falhas de revelar com a emulsão ainda parcialmente molhada, para acelerar o processo e garantir que o produto estava devidamente seco, utilizou-se um secador elétrico.

Saindo do quarto escuro, a tela foi levada para o tanque de lavagem onde, por fim, revelou-se a imagem com água. Com a matriz serigráfica pronta e enxuta, as margens previstas para a obra finalizada foram medidas e o local onde o papel deveria ser colocado demarcado na mesa de impressão, servindo como gabarito para posicioná-lo no local correto e que correspondesse com a posição desejada na superfície ao final do processo. Além disso, nos casos de impressos com mais de uma cor, as marcações garantiram o encaixe correto entre as camadas de tinta com nenhum ou o mínimo possível de desvio.

Finalmente, com o preparo da mesa e da matriz concluído, a impressão foi realizada. Entre uma camada de tinta e outra, os impressos eram colocados para secar e serem finalizados com a segunda cor no dia seguinte. Sobretudo no caso das tintas aplicadas no papel preto, várias demãos da mesma cor foram necessárias e, para agilizar o processo, o uso

do secador elétrico se mostrou fundamental (ver Figura 22). Dos itens planejados para a vivência, apenas o certificado possuía apenas uma cor, ou seja, os dois cartazes produzidos por Ancara (Figuras 23 e 24) possuíam, no mínimo, duas cores de tinta cada – com exceção das experimentações que utilizaram degradê. Ao final, um total de cinco telas foram reveladas.

Figura 22 – Processo de secagem da primeira passagem de tinta branca com secador elétrico para, em seguida, passar mais uma camada com o objetivo de deixar o branco mais opaco



Fonte: Acervo da autora.

A atenção era fundamental, pois após a atividade todos aqueles que compareceram iriam compor um grupo de estudos para se aprofundar nas técnicas do processo de impressão e executar experimentos. Daquele momento em diante, a turma teria acesso ao Ateliê e seu aparato de serigrafia para imprimir suas obras custeando apenas os materiais consumidos. Contudo, os envolvidos também aprenderam dicas de como reproduzir o processo em escala inferior, tendo em vista que os equipamentos do local eram voltados para uma produção em escala superior, tanto em tamanho quanto em quantidade.

Essa flexibilidade da serigrafia, de poder ser reproduzida em contextos e ambientes diversos com a mesma base de conhecimento, é descrita por John Z. Komurki na introdução do livro *Mestres da Serigrafia* (2018, p. 15). Nela, o autor afirma que, independente da escala, escopo e agilidade da estrutura, todas as oficinas voltadas para o processo de impressão possuem as mesmas necessidades básicas e enfrentam os mesmos problemas fundamentais pois a técnica é idêntica.

Figuras 23 e 24 – Cartazes produzidos durante a vivência



Fonte: Acervo da autora.

A segunda ação da autora no Ateliê de Impressos foi a vivência em *letterpress* realizada nos dias 24, 25 e 31 de agosto e 1º de setembro de 2024, ministrada por Leonardo Buggy. De forma semelhante a atividade com serigrafia, os participantes foram conduzidos por todo o sistema, porém, dado que os impressos continham formatos diferentes, alguns passos do processo eram distintos, sendo adaptados de acordo com as especificidades de cada um. O acabamento das impressões, como refil e colagem, também foram trabalhados.

Letterpress, ou impressão tipográfica, é um processo de impressão relevográfica direto, ou seja, tanto a superfície da matriz entra em contato diretamente com o suporte a ser impresso, caracterizando a impressão direta, como as matrizes utilizadas são gravadas em relevo, com a área elevada sendo entintada, atributo que compõem sua identificação como relevográfica. Essas matrizes, quando entintadas, transferem o conteúdo a ser reproduzido ao serem pressionadas sobre um suporte (Barbosa, 2009 *apud* Neder, 2014).

A vivência contou com a impressão e acabamento de três peças diferentes: um cartão de boas festas com dobra e envelope, um cartão natalino em tipos móveis e uma gravura do artista cearense Diego Sann. A organização e aproveitamento do tempo reservado para a atividade era essencial, pois existem cuidados necessários envolvidos no manuseio da máquina de impressão tipográfica que vão da cautela com o equipamento por questões de segurança até a montagem de seus componentes e preparo de materiais (ver Figuras 25 e 26).

O mesmo se aplica ao uso da guilhotina. De modo geral, o trabalho foi realizado em quatro ou, no caso do cartão de boas festas, cinco passos, divididos em dois finais de semana.

Figuras 25 e 26 – Organização do espaço e preparo da tinta, respectivamente



Fonte: Acervo da autora.

Isto posto, os impressos foram produzidos de forma concomitante e organizada para tornar a produção mais eficaz. Logo, em vez de seguir as etapas em ordem até a finalização completa de cada impresso, os participantes foram conduzidos pelos passos de cada um deles simultaneamente, ou seja, os preparos e as impressões das peças, por exemplo, foram realizados em sequência antes de prosseguir para a fase seguinte (ver Tabela 4).

Tabela 4 – Relação dos processos realizados para produzir cada peça

Peças produzidas	Passos realizados				
	Preparo	Impressão	Corte e vinco	Acabamento	Limpeza
Cartão natalino em tipos móveis	•	•		•	•
Cartão de boas festas: Cartão	•	•	•	•	•
Cartão de boas festas: Envelope	•		•	•	•
Gravura	•	•		•	•

Fonte: Elaborado pela autora.

O primeiro passo envolvia a organização da máquina de impressão tipográfica e a preparação da tinta, sendo a montagem dos componentes do maquinário o processo com a maior quantidade de etapas. Para utilizá-lo era necessário realizar a instalação dos rolos – entintadores e tira-manchas –, montar a rama com os clichês ou tipos móveis e posicioná-la na mesa, dispor o forro na contra-mesa, marcar a matriz no forro para desvendar o posicionamento ideal das abas que seguram o papel do impresso e, por último, fazer o acerto de máquina, onde são realizados testes de impressão para ajustar a pressão da contra-mesa até que esta esteja adequada para o trabalho.

Esse preparo, contudo, variou de acordo com o serviço a ser realizado: impressão ou corte e vinco. No segundo, os rolos e tintas não foram utilizados e a rama montada possuía uma faca de corte, sendo necessário também a inclusão de uma superfície na parte inferior da boca formando uma espécie de rede para evitar que os papéis cortados caíssem no chão. Com a máquina pronta, o passo seguinte – impressão ou corte e vinco – pôde ser realizado. Por questões de segurança, todos do grupo foram instruídos a pausar o maquinário a cada impresso para os participantes se acostumarem ao ritmo do abrir e fechar da boca da impressora. No caso do cartão de boas festas, o vinco foi realizado após a impressão e utilizou a figura impressa como guia para definir o local da dobra no papel.

Antes de seguir para a fase seguinte, os participantes esperaram as impressões secarem, período este que variou de algumas horas até uma semana no caso das tintas com tempo de secagem superior. Já o acabamento abrangeu o refile dos impressos na guilhotina e a colagem dos envelopes, sendo o passo final que envolveu a realização de modificações diretamente no impresso. Por fim, a limpeza era essencial para garantir a ordem do local e a conservação do maquinário utilizado, sendo realizada não apenas no encerramento das atividades do dia, mas também ao final de cada impressão e durante a troca do tipo de serviço que iria ser executado. As Figuras 27, 28 e 29 são registros dos impressos finalizados.

Seguindo os padrões da vivência anterior, os participantes dessa ação também foram convidados a formar um grupo de estudos sobre o processo de impressão e utilizar as dependências do ateliê para imprimir suas obras. Contudo, diante os cuidados necessários para o uso seguro da máquina de *letterpress*, a produção dos trabalhos continuariam sendo supervisionados por Buggy.

Figuras 27, 28 e 29 – Materiais produzidos durante a vivência: cartão natalino, gravura e cartão de boas festas, respectivamente



Fonte: Acervo da autora.

Durante as duas ações descritas acima, os participantes compartilharam dificuldades de encontrar mentores disponíveis para ensinar, na prática, as técnicas dos processos de impressão, dividindo seu conhecimento e experiência com o objetivo de preparar novos impressores. Além disso, notou-se que uma ausência tanto de locais com os recursos necessários à disposição que acolhesse indivíduos com pouca ou nenhuma experiência no ofício e cedesse acesso ao aparato disponível para que esses pudessem viabilizar seus impressos, como de fornecedores para imprimir obras em alta qualidade.

Contudo, os relatos demonstram como o Ateliê de Impressos conseguiu, por meios das ações narradas, iniciar uma ocupação dessa lacuna no cenário de produção independente, oferecendo oportunidades de capacitação e experimentação para artistas e designers. As iniciativas geraram uma rede de contatos apoiada no fazer coletivo, com pessoas dispostas a dividir espaço para produzir em conjunto e partilhar técnicas, experiências e conhecimentos tendo o Ateliê como ponto de encontro.

4.2 A pesquisa narrativa

Na pesquisa narrativa, a aplicação da análise tridimensional compreende a leitura dos dados através das três dimensões citadas anteriormente – interação, continuidade e situação – para buscar fios narrativos que costuram as experiências ao longo do tempo. Essa análise é realizada por meio da escrita de textos que tentam explicar os fenômenos identificados, auxiliando na produção de uma nova narrativa que explica o sentido dessas

experiências. Nesse sentido, ela será de caráter autobiográfico, na qual a pesquisadora relata sua descoberta das histórias dos participantes.

4.2.1 Foite

Eu cheguei até a entrevista por um caminho que não foi exatamente linear. Descobri o trabalho do Foite pelo Instagram em meados de 2022 por meio da fotografia de um de seus impressos: uma bandeira com a frase “Imprimir é desobedecer” (Figura 30). Essa mesma obra morou na minha cabeça por anos e, durante os primeiros meses de formatação desta pesquisa, foi ela quem me lembrou a possibilidade da iniciativa como objeto de estudo.

Figura 30 – Bandeira “Imprimir é desobedecer”



Fonte: Acervo da autora.

Naquele período, ainda estava imersa no meu próprio motivo de pesquisa, que era fazer design durante anos de instabilidade política e social, e perceber como certas práticas se tornam, ao mesmo tempo, técnica e posição. Eu cresci em uma família formada apenas por mulheres, em que conversa social e debate político sempre foram rotina. Na graduação, atravessando pandemia e ciclos eleitorais, a política deixou de ser pano de fundo e virou

atmosfera constante. Eu precisava entender como o design reage quando o mundo exige tomada de posição.

A confirmação veio por uma via muito concreta: a notícia de que Rafael de Castro Andrade, conhecido como Ancara e artista gráfico no Foite, viria ao Ateliê de Impressos em Fortaleza para uma vivência de serigrafia. O aviso chegou pelo professor Leonardo Buggy, responsável pelo Ateliê, quando em uma das nossas orientações listei a iniciativa de Ancara como um dos possíveis nomes para incluir na minha pesquisa. “Separe a minha vaga, porque eu irei”. Não existia outra opção.

Parecido com o próprio ato de imprimir – uma sequência de encontros, insistências e pequenas coincidências – chego até o dia da entrevista, meses após a vivência. Antes de entrar na chamada, eu me forcei a um gesto de método de voltar ao portfólio e ao site de Ancara para construir uma apresentação mais institucional. Não era necessidade de “validar” o entrevistado; era uma forma de calibrar o meu olhar e não deixar o encanto pelo trabalho atropelar a escuta e a troca.

A entrevista começa com Ancara organizando a própria história como quem puxa um fio antigo. Se localizou como criança no final dos anos 80, em São Paulo, num Brasil em que a televisão e, em particular, a TV Cultura, tinha peso de pedagogia pública. Foi num quadro do Castelo Rá-Tim-Bum (“Como é que se faz”) que ele viu, ainda pequeno, a fabricação de um livro. Mais tarde, viu também um skate receber silk screen. A impressão apareceu primeiro como procedimento, um “como se faz” que fica guardado na memória e retorna anos depois.

Quando falou da entrada na universidade, ele não construiu uma narrativa de vocação linear. A USP, naquele período, não tinha ainda uma graduação em Design com a estrutura que hoje se reconhece como curso próprio e a Arquitetura virou um caminho indireto para se aproximar da comunicação visual, fato que se mantém até mudar-se para o Paraná. Lá, a impressão não entrou como romantização, mas entrou como necessidade prática, pois trabalhando com fotografia e processos digitais, ele precisava emitir nota e buscar uma tipografia autorizada, onde reencontrou máquinas. Nesse ponto, a memória familiar apareceu: o pai mecânico, os ferros-velhos, o contato com sucata e com a lógica do equipamento que funciona, falha e se repara.

O ponto de virada, na forma como ele narra, é relacional e disse que colegas o “atentaram” para a impressão, citando Uriá Fassina. A troca de universidade, com a Universidade Estadual de Londrina e o curso de Design Gráfico aparecendo na narrativa pela primeira vez, vem acompanhada de indivíduos que tornaram possível encontrar eco nos

interesses em comum. Ainda na UEL, deparou-se também uma cena que funciona como síntese deste campo: uma gráfica universitária prestes a ser desativada, dois funcionários remanescentes, e estudantes que se aproximam movidos por curiosidade e urgência. A impressão, ali, apareceu como coisa em risco e, por isso mesmo, como coisa que chama.

Quando ele fala dos anos 2000, o “tempo” entra como personagem. Ele descreve um período de estabilidade relativa que dava a muitos jovens a sensação de que havia futuro suficiente para experimentar. Movimentos estudantis, encontros como o N Design, circulação de repertório, oficinas, livros e editoras ajudavam a estruturar uma memória gráfica e um vocabulário comum. Havia uma promessa de continuidade que organizava o presente.

Ao mencionar pandemia, eleições e sensação de colapso, ele descreveu como a continuidade se fratura e como práticas materiais podem ajudar a reconstruir o horizonte. Essa comparação me atingiu diretamente e eu reconheci isso por dentro. Em Fortaleza, de 2019 a 2024, as vivências e oficinas em impressão que eu atravesssei não foram só aprendizado técnico; foram experiências coletivas que criaram linguagem, laço e sentido em meio ao ruído. Foram experiências que, no futuro, iriam convergir nessa pesquisa.

Foi nesse ponto que a serigrafia apareceu, para Ancara, como técnica de autonomia. Ele fala do poder de produzir tiragem com qualidade em espaço reduzido, sem depender do mercado gráfico tradicional, com uma materialidade que a impressão a laser não entrega. Tinta sobre tinta, sobreposição, erro e calor alterando resultados não são apenas efeitos estéticos e sim uma forma de pensamento que se faz com o corpo e com a matéria. Eu voltei, mentalmente, ao Ateliê de Impressos. Lembrei da mesa grande, do tanque de lavagem, da mesa de luz, do quarto escuro, do cheiro de tinta e do ritmo coletivo do processo. E lembrei, sobretudo, do grupo em torno da prática: a técnica como conversa, como troca, como aprendizagem situada.

A vivência de serigrafia de 13 e 14 de julho de 2024, ministrada por Ancara, havia confirmado isso. No primeiro dia, o gesto pedagógico foi muito claro, com insistência no caráter experimental e no processo como lugar de descoberta. No segundo, vieram os imprevistos como tela entupida, emulsão que não responde, ajustes feitos no calor do problema. E isso, para mim, foi uma aula sobre o que significa imprimir quando o controle não é completo e a técnica “resiste” ao desejo de domínio, movimento esse citado por ele durante nossa conversa meses depois.

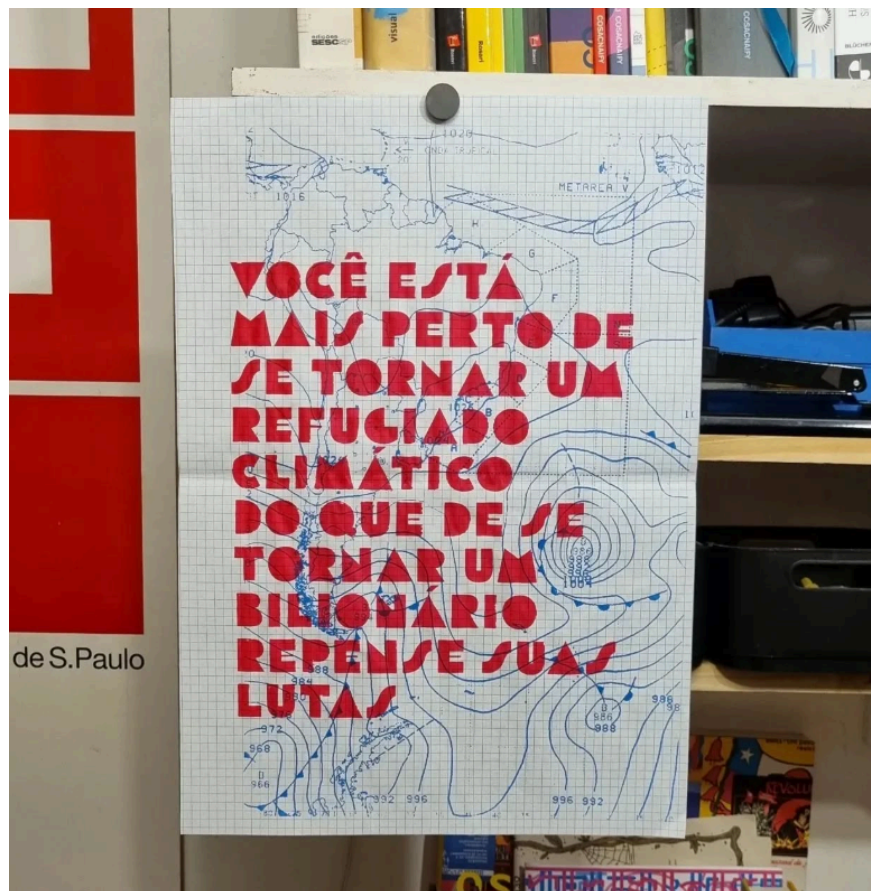
Em algum momento da entrevista, eu trouxe o cartaz “Imprimir é desobedecer”. Eu não trouxe como fã, mas sim porque a frase sintetizava algo que eu já vinha intuindo. A resposta dele deslocou “desobediência” do lugar heroico para o lugar produtivo, com o

desobedecer como potência, como recusa de uma programação do mundo quando o futuro não é oferecido como possibilidade vivível.

O Foite, como ele narra, nasce nesse encontro entre repertório e vida. Ele menciona a construção de séries e impressos que orbitam a ideia de desobediência, a influência de amigos, como Gustavo Caboclo (artista indígena e ex-sócio de estúdio) e o impacto de trajetórias atravessadas por apagamento e reexistência (ver Figura 31). Ele fala também de espaços e redes, de como certos lugares, como a Casa do Povo e o Parquinho Gráfico, ajudam a recolocar a impressão no eixo de comunicação, circulação e atenção.

Ancara não romantiza a prática, ele fala de origem de classe, de uma mentalidade em que “tudo tem que se bancar”, e de como isso atravessa a forma de pensar projetos. A impressão, nesse quadro, é também economia doméstica e terapia. Desobedecer custa, inclusive subjetivamente, e a prática precisa encontrar formas de se sustentar.

Figura 31 – O cartaz foi inspirado por uma vivência pessoal em que Ancara via sua garagem encher-se de água durante os períodos chuvosos por morar em frente a um rio. A frase foi retirada de um comentário realizado na rede social X (antigo Twitter)



Fonte: Instagram do Foite.

Quando a política entra como experiência direta, ela não vem em tese abstrata. Ele relata o impacto de ataques ao campo educacional em 2019, lembra de ter juntado papéis no estúdio, imprimido frases na urgência e distribuído cartazes movido por raiva. Depois, anos mais tarde, vê esses cartazes reaparecerem em fotos de pessoas que não conhece, mostrando como a circulação vira prova de existência e a impressão vira rastro. Aqui, ele utiliza essa experiência para reforçar a serigrafia enquanto uma técnica que dá espaço uma produção rápida, feitas no “susto”, mas também de possibilitar projetos e colaborações pensadas por um período mais longo, revelando uma flexibilidade do modo de impressão (ver Figura 31).

No fechamento, quando perguntei sobre as relações de resistência dentro dos espaços de autonomia, onde ocorrem as impressões, Ancara relata que enquanto existem vínculos, esses espaços não emergem necessariamente do design, e que os envolvidos aproximam-se com interesse no imprimir ou na experiência visual, ou seja, de utilizar a impressão como voz, como mídia perene. Ao falar do ato de imprimir estar deslocado, coloca em vista o afastamento dos designers das lutas políticas e utilizar o design como linguagem e ferramenta de reivindicação, para expressar os incômodos.

Além disso, Ancara reforça que o tentar imprimir, montar matriz, errar, ajustar e insistir é produção de conhecimento em design. Ateliês e oficinas não são periferia do saber; são laboratório tão legítimo quanto qualquer outro, com a diferença que ali o conhecimento se faz na fricção entre intenção, técnica e matéria. Ele também resgata o comentário que fiz acerca sobre “imprimir” versus “impresso”, em que um dilema importante para o meu recorte faz-se presente: fala-se demais do vestígio (o produto) e de menos do saber, do fazer (o ato). Para ele, tal fenômeno é visível no medo de se aproximar dos ateliês e outros espaços de impressão como locais de produção de conhecimento.

Terminei a entrevista com a sensação de que Ancara não me entregou “respostas” prontas, mas um mapa de forças: tempo, colegas, movimentos, economia, técnica, erro, espaços e futuros. Sua história é narrada por relações, por colegas que o “atentam” para a impressão, funcionários da gráfica universitária, redes estudantis e profissionais, parcerias, e lugares mediadores que conectam pessoas e repertórios. Mesmo quando a prática acontece em espaço reduzido, o impresso circula, encontra público, retorna em imagem e reorganiza vínculos. O campo afetivo aparece com clareza, com curiosidade, frustração, raiva, encantamento e a tensão de sustentar docência e criação em tempos de incerteza.

O passado aparece como semente de procedimento (o “como se faz” visto na infância), como memória material (máquinas, sucata, oficina) e como formação institucional,

enquanto o presente surge como reorganização de vida e prática em meio a fraturas (pandemia, ataques simbólicos ao ensino, instabilidade). O futuro entra como problema e como motor, pois desobedecer, aqui, é construir horizonte quando ele não é oferecido e, aqui, imprimir deixa de ser apenas produção de objeto e passa a ser método de imaginação prática.

A narrativa se move por territórios e ecossistemas culturais: São Paulo (infância e referências), Paraná (universidade, deslocamentos e memória gráfica), Curitiba (presente e cotidiano), e conexões com espaços de circulação e formação. Temporalmente, o contraste entre anos 2000 (promessa de continuidade) e os anos recentes (fratura e colapso) ajuda a explicar por que o ato de imprimir ganha densidade política e existência. No meu eixo situado, o Ateliê de Impressos funcionou como cenário de observação participante um lugar físico com maquinário e, simultaneamente, um dispositivo social que produz laço, repertório e aprendizagem, em que pude observar Ancara e sua atuação em campo.

As conexões com esses espaços de circulação e formação, contudo, traz o Ateliê como um ponto de mudança para Ancara, que compra telas maiores ao voltar de Fortaleza. O impacto dessa experiência toma forma meses depois na materialização de um espaço físico, divulgado em imagens nas redes sociais e em escritos de um blog que registra as experiências da iniciativa. Hoje, o Beco, laboratório de cultura visual idealizado por Ancara e Felipe Prando, não só abriga o Foite e como também funciona como um espaço compartilhado que já recebeu eventos, diferentes pessoas e o primeiro workshop de serigrafia.

4.2.2 Mordida Gráfica

Conheci Ana Leticia antes do Mordida Gráfica nascer, quando as sementes da iniciativa ainda estavam sendo plantadas pelas experiências e vivências que a própria viria a me explicar de forma detalhada durante a entrevista. A primeira camada de informação que me alcançou foi pelas redes sociais de Ana, sobre um grupo de mulheres, dentro de uma tipografia tradicional em Belo Horizonte, imprimindo e coordenando ações que misturavam ofício, rua, oficina e pauta política.

Quando decidi entrevistá-la, eu já estava, naquele ponto da pesquisa, convencida de que a impressão, quando se cruza com política, raramente começa na mensagem pronta. Ela começa no modo como se ocupa um espaço, como se sustenta uma prática e como se constrói uma rede para que o impresso exista, e o Mordida, desde a primeira referência, já parecia me dizer que aqui, imprimir é estar; imprimir é insistir; imprimir é colocar gênero e disputa de espaço no centro do processo.

A entrevista aconteceu por chamada de vídeo, com a sensação de estar abrindo uma janela para uma geografia que eu não habito, mas que reconheço pelos paralelos. Eu estava em Fortaleza, cidade em que moro e onde minhas vivências de impressão e de universidade se sobrepõem com uma frequência quase inevitável. Do outro lado, Letícia Rodrigues se situava em Belo Horizonte, e eu percebia desde o começo que sua narrativa não seria feita de “cena” ou “tendência”, mas de lugares concretos: a UFMG, a gráfica do Matias, o Mercado Novo, as oficinas, os trajetos, as pessoas.

Comecei pedindo que ela se localizasse, nome, idade, entrada no curso, percurso e Letícia se apresenta com precisão. Entrou na graduação em Design na UFMG em 2015, muito nova, e descreve a estrutura do curso como um tronco comum que depois bifurca para produto e gráfico. O detalhe é que a história dela parece girar justamente no instante dessa bifurcação, pois quando chega a hora de “virar” design gráfico, a turma se vê sem professores da área. Ela conecta esse vazio ao contexto político e econômico do país naquele momento, com instabilidade e cortes. A universidade, que costuma ser narrada como “lugar de possibilidade”, aparece na fala dela como lugar de falta e de disputa pelo próprio direito de cursar aquilo que se escolheu cursar, no tempo em que deveria cursar, na sala de aula, no futuro do curso.

O que me chamou atenção nessa parte da história é a forma como resistência aparece antes de qualquer impressão acontecer. Letícia fala de boicotes, ocupações e participação estudantil como estratégia concreta para lidar com a ausência de docentes, uma resistência que nasce burocrática e coletiva, de estar em reunião, pressionar instâncias, insistir em decisões, criar caminhos onde o caminho não existe. Ao escutar isso, eu me peguei reconhecendo uma atmosfera. Não é a mesma cronologia, mas é uma sensação familiar de atravessar a graduação em universidade pública com o mundo “lá fora” interferindo diretamente no que se aprende, no que se consegue produzir e no que é possível imaginar como futuro. Resistir, nesse primeiro momento, não é “criar uma peça política”; é não aceitar o esvaziamento silencioso de um curso inteiro. E já aí há interação, conflito, sentimento e movimento, com a política atravessando o design, porque atravessa a estrutura que sustenta o ensino. Viver essas condições já é, por si, disputa.

A impressão entra no caminho dela por desejo e por sobrevivência simbólica. Mesmo sem estrutura curricular oferecendo tudo o que ela queria, o interesse por tipografia e pelos processos gráficos já estava ali, insistindo. Há uma ambivalência nisso, pois enquanto a precariedade fecha portas, também empurra para fora do currículo, e o encontro com a Tipografia Matias aparece como algo que acontece por vias paralelas, por meio de um curso

externo, pago, ao qual ela conseguiu ter acesso. É nesse ponto que a impressão deixa de ser conceito e passa a ser ambiente, pessoa, oficina, máquina e ela descreve o Matias como alguém que ensina, abre o espaço, transmite. Junto desse aprendizado, aparece uma percepção importante – a impressão não é só o que sai da máquina, mas o que se constrói no entorno da máquina.

Em algum momento, ela narra um gesto que, para mim, funciona como miniatura do resto: um primeiro trabalho em que compõe e imprime em tipografia um lambe em tamanho A5, depois xeroxa e espalha. O gesto é simples e, ao mesmo tempo, muito sofisticado. Imprimir em *letterpress* não para transformar o impresso em objeto “nobre”, mas para fabricar um múltiplo de rua. A tipografia entra para dar peso e presença enquanto a xerox entra como estratégia de escala. E a rua entra como destino natural do impresso, não como “divulgação” posterior, mas como finalidade. O impresso, aqui, não existe para ficar bonito; ele existe porque precisa circular.

Quando o assunto se desloca para gênero, o tom muda. Leticia descreve a experiência de entrar em gráficas e oficinas como mulher e perceber que o corpo vira credencial. Ela fala de precisar “se provar”, de adaptar vestimenta, linguagem e postura para ser levada a sério; fala de ambientes hostis e de como isso molda a maneira de circular por esse meio. Nesse ponto, a impressão deixa de ser somente técnica e passa a ser lugar social. A gráfica não é neutra: ela impõe regras de pertencimento – e, para mulheres, pertencer é sempre um trabalho extra. Essa camada da entrevista me interessa porque dá forma concreta a uma ideia que, às vezes, fica abstrata: o ofício não é igual para todos. E, se não é igual, o simples fato de permanecer nele já tem densidade política.

É nesse momento que a história dela cruza comigo na UFC, quando Leticia faz mobilidade acadêmica para Fortaleza e eu a conheço. A experiência de viver o Ceará, viajar, visitar a Lira Nordestina e entrar em contato com a memória gráfica local reorganiza o modo como ela entende cultura e pesquisa, o que situa esse período como um estalo para Ana. Ela descreve uma identificação forte das pessoas com aquilo que, de fora, às vezes é tratado como “simples”, e associa esse encontro à percepção de cultura como algo vivido e reconhecido por quem está ali. O que me pega nesse trecho não é só o fato de ela ter passado pela UFC; é a forma como o Ceará, para ela, funciona como lugar de virada de olhar, como uma espécie de lente que, depois, ela leva de volta para Belo Horizonte.

Quando Leticia afirma que voltar para Belo Horizonte foi triste porque “a gente não se pesquisa”, ela não está apenas desabafando. Ela está fazendo diagnóstico. Ela relaciona essa ausência a um pacto de branquitude, a um hábito de pesquisar sempre os mesmos nomes

– homens, brancos, europeus – e negligenciar a riqueza que está na rua, na tipografia vernacular, na América Latina. O tempo na UFC, segundo ela, reorganiza o olhar: ela passa a pesquisar não só dentro do próprio estado, mas a olhar para a rua, para as referências do cotidiano, para aquilo que existe em volta e não recebe o selo de “pesquisa válida”. Eu escuto isso e penso em continuidade, em como passado e presente se reorganizam um no outro. O que ela vive em Fortaleza muda o modo como ela lê Belo Horizonte, e o futuro que ela imagina passa a depender dessa pergunta incômoda: de quem é a memória gráfica que a gente escolhe legitimar?

A pandemia aparece como ruptura inevitável. Leticia retorna da mobilidade, fica alguns meses em Belo Horizonte e, de repente, o mundo fecha. Ela conta que seu TCC era um resgate tipográfico e que tinha, desde 2019, uma escolha muito concreta: trabalhar com uma fonte que estava dentro do acervo físico da gráfica do Matias, em parte como “desculpa” para continuar frequentando o espaço mesmo já trabalhando. A continuidade, aqui, era literal, com ir à gráfica, imprimir, analisar tipos, lidar com o acervo, manter uma convivência com a materialidade do ofício. Quando essa continuidade se quebra, a pesquisa trava.

E o que vem junto com esse travamento é ainda mais íntimo, pois Leticia narra o impacto na saúde mental. Crises de ansiedade e pânico, medicação, terapia, a sensação de deslocamento ético de “estar redesenhando letras” enquanto milhares morriam por dia. Ela tranca o TCC por um ano, por justa causa, e volta em 2021 com a pressão de concluir uma graduação que já se estendia. Eu não escuto esse trecho como “detalhe pessoal” periférico; eu escuto como parte do próprio objeto desta pesquisa. Porque ele mostra como o tempo histórico invade a prática, e como a continuidade não é sempre uma linha; às vezes, é uma quebra que obriga a recomeçar do zero, inclusive emocionalmente. Me conecto mais do que nunca, tendo experienciado dificuldades semelhantes, habitando de um corpo que exige um tempo distinto daquele que me é cobrado pela norma.

Depois desse período, a vida retorna num modo diferente. Leticia relata que, paralelamente ao retorno do TCC, começa a lidar com offset e com gráficas “raiz”, reforçando a diferença entre a figura do Matias – que ela descreve como um homem aberto a ensinar o ofício – e outros ambientes mais hostis, inclusive em pleno contexto de pandemia, com negligências e agressividades cotidianas. Essa comparação situa a Tipografia Matias como lugar técnico e social, um espaço que carrega a dureza do ofício, mas também a possibilidade de aprendizado, permanência e rede. E é nesse lugar que a história do Mordida deixa de ser apenas “a história de Leticia” e passa a ser uma história de muitas.

Em um ponto da entrevista, ela diz algo que, narrativamente, amarra muita coisa: “a gente já era o Mordida antes de ser o Mordida”. Ela enumera a sequência de monitorias e o vai-e-vem de integrantes: entra como monitora voluntária em 2017, participa de workshops, sai para a mobilidade, volta em 2019; outras mulheres entram, ficam, substituem. Em paralelo, os organizadores homens, cansados e atentos ao caráter hostil do ambiente, começam a chamar mais mulheres para ocupar a gráfica. Antes de existir como nome, o Mordida já existia como ocupação feminina dentro de um espaço de impressão, de uma oficina, e isso é um dado central, de que o coletivo nasce do lugar, do corpo e da repetição, não de um “plano de marca”.

O gatilho mais explícito para o nascimento do coletivo, porém, é um lugar específico: o Mercado Novo. Leticia conta que uma amiga, Maria Silvia, visita o mercado e se incomoda com a decoração misógina e agressiva nos banheiros. A resposta não é um post, nem um texto longo, nem um “debate” que se dissolve. A resposta é imprimir. Elas escolhem frases, compõem em tipografia, chamam outras mulheres para acelerar o processo, e o objetivo é ocupar o espaço com informação e confronto; explicar tipos de violência contra a mulher, indicar como buscar ajuda, lembrar que há canais de denúncia e suporte (Figuras 32, 33 e 34).

Figuras 32, 33 e 34 – Registros da ação do realizada nos banheiros do Mercado Novo, durante e após a colocação dos lambes.



Fonte: Perfil do Facebook de Maria Silvia.

Uma frase específica, “o seu silêncio também é cúmplice”, colada na entrada, de modo que os homens não consigam desviar, gera choque e incomodo. E é nesse tipo de gesto que eu entendo a impressão como ato: não é só mensagem, é estratégia de leitura forçada dentro de um lugar que produzia o contrário. O espaço físico faz parte do enunciado e a distribuição é o próprio argumento, não há neutralidade possível quando um impresso entra num banheiro e muda o que se pode dizer ali.

Daí vem uma necessidade quase administrativa de assinar, pois se a ação ocupa um espaço público e provoca reação, ela precisa ter autoria, e com a autoria chega o nome. Letícia explica “mordida” como termo técnico: a pressão do tipo que marca o papel e cria um relevo – às vezes desejado, às vezes considerado defeito por quem busca uma impressão “limpa”, “perfeita”, “nível agência”. O coletivo escolhe “Mordida” porque quer esse incômodo, chegar abocanhando espaços, fazer pressão social, marcar presença em um meio que historicamente colocou as mulheres na periferia do ofício. É uma metáfora que não é decorativa; ela é material. Ela existe porque a máquina existe, o papel cede e a marca fica.

Depois do Mercado Novo, os trabalhos do Mordida continuam atravessados por política, ainda que em formatos diversos. Letícia cita a produção de cerca de 80 cartazes para o 8 de março de 2023, distribuídos muito rapidamente, com a frase “pelo direito de decidir” e foco no direito de decidir sobre o próprio corpo. Ela conta a urgência do processo – pensar no sábado, imprimir no domingo – e a imagem de “as mulheres todas na gráfica” aparece como cena que condensa muito: corpo coletivo, tempo curto, pauta inadiável, máquina funcionando como extensão de uma conversa que precisa sair do espaço fechado (Figuras 35 e 36).

Figuras 35 e 36 – Processo de produção dos cartazes distribuídos



Fonte: Instagram do coletivo Mordida Gráfica.

Ela menciona também o deslocamento institucional que veio junto com essa permanência, que em 2022, o coletivo assume a coordenação dos workshops da Tipografia Matias, e há algo simbólico e concreto nisso, porque é a primeira vez que a programação é coordenada somente por mulheres. Nesse período, ela diz que o Mordida vira, além de grupo de produção, um espaço seguro, um jeito de as mulheres se sentirem mais confortáveis dentro de um ambiente historicamente hostil, com menos medo, com menos tensão, com mais possibilidade de aprender e ocupar.

Quando eu avanço para a pergunta mais direta – se ela vê o ato de imprimir como resistência política no design – Letícia responde afirmativamente, mas sem panfleto. Ela reconhece que usa tecnologias contemporâneas, inclusive inteligência artificial, no contexto de trabalho, e não constrói um inimigo abstrato. O que ela marca é a diferença do corpo, pois estar em uma gráfica envolve cheiro de papel, tinta, insumos; envolve segurar um tipo móvel na mão, entender matéria e limite. Ela insiste que as limitações do imprimir são parte do valor do imprimir, o tempo do processo, as escolhas de cor e de papel, a impossibilidade de fazer tudo, a necessidade de negociar com a máquina e com o outro.

Essa resistência aparece também no modo como o espaço se oferece ao público. Letícia descreve a gráfica em que atuam como um lugar aberto, quase uma loja, com portas grandes, e conta que quando estão trabalhando abrem tudo: por causa do cheiro e da convivência. Quem passa na rua vê a coisa acontecer. Pessoas param, perguntam, se interessam. Crianças, muitas vezes, nunca viram tipografia e, em certas ocasiões, acabam imprimindo e levando o impresso mesmo sem saber o nome das impressoras. Há algo muito simples e muito político nisso, em que a impressão deixa de ser segredo técnico e vira cena pública, vira convivência, vira transmissão de repertório.

E aí, como pesquisadora, eu percebo o quanto o presente também aparece como frágil. Letícia comenta que, no momento em que conversamos, a Tipografia Matias estava em pausa nos workshops por questões práticas do espaço, incluindo problemas estruturais e uma infestação de ratos que obrigou a suspensão das atividades. Esse detalhe, que poderia soar “periférico”, para mim é eixo, pois ele mostra como práticas de resistência dependem de condições materiais e como o lugar não é só cenário; é limite e possibilidade. A impressão, no cotidiano, resiste também contra a precariedade.

A história de Letícia é atravessada por coletivos antes mesmo do coletivo existir: a turma que boicota e pressiona por professores; as redes que permitem acessar cursos e oficinas; as mulheres que se juntam sob urgência para compor e imprimir frases; os públicos

que pegam cartazes em dez minutos; os convites e eventos que dão visibilidade e, ao mesmo tempo, não garantem reconhecimento; e as relações tensas com um meio que ainda invalida a presença feminina. Emoções não aparecem como detalhe, indignação, medo, entusiasmo, alegria de estar com outras mulheres, cansaço de precisar se provar, orgulho do que se imprime e frustração com o que não se reconhece. A interação, aqui, é o próprio motor do fazer, do produzir.

O passado aparece como formação atravessada por crise e disputa; o presente aparece como prática sustentada por trabalho, oficina e ação situada; e o futuro entra como problema duplo: o futuro do próprio fazer (como manter a impressão ativa, como manter o espaço seguro, como manter repertório local vivo) e o futuro político (como permanecer ocupando, como pressionar, como insistir). A mobilidade na UFC funciona como ponto de inflexão, pois ela reorganiza o olhar de Letícia e produz uma pergunta que continua reverberando no presente e no futuro – por que a gente pesquisa sempre os mesmos, e por que a rua e a memória gráfica local ainda precisam ser “descobertas” como se não estivessem aqui?

Já Belo Horizonte aparece como cidade material: mercado, gráfica, oficina, convivência; e o Mercado Novo aparece como microterritório onde política, corpo e impressão se colam na parede e obrigam o outro a ler. O Ceará entra como lugar de virada e confirmação da memória gráfica como cultura viva. O tempo histórico – cortes, instabilidade, pandemia, 8 de março, circulação de inteligência artificial no trabalho – não é pano de fundo, mas motor que reorganiza rotas e define o que é possível, o que é urgente, o que é necessário.

Ao finalizar a entrevista, percebo que o Mordida Gráfica não me ofereceu uma definição abstrata de resistência; mas uma prática, constante e repetida. Uma turma que não aceita perder o curso, mulheres que não aceitam ser expulsas do ofício, um lambe que não aceita ser ignorado, um cartaz que aceita circular sem pedir licença e uma gráfica que, quando abre as portas, lembra à rua que design também é corpo, tempo e tinta.

4.2.3 Ateliê de Impressos

A entrevista com Leonardo Buggy não estava nos meus planos iniciais. Quando decidi finalmente acrescentar o Ateliê de Impressos dentre as iniciativas estudadas, a presença encaixou-se de forma tão natural que a ideia de não tê-lo na minha pesquisa como objeto de estudo parecia absurda. Ele já era parte do meu cotidiano, dentro e fora da pesquisa: professor, orientador e presença constante no Ateliê.

Esse espaço, que eu frequentei por meses, acabou virando um lugar em que a impressão deixa de ser apenas tema e se torna prática, convivência e método. Quando marquei a conversa, eu sabia que não seria uma entrevista “neutra”. Eu já tinha visto Buggy orientar estudantes, abrir o ateliê para vivências, segurar o ritmo de uma máquina e, no meio disso tudo, sustentar conversas que atravessam técnica, política, trabalho e futuro. Eu precisava, então, escutá-lo com o cuidado de quem entrevista alguém que também é parte do campo que se pesquisa.

Antes de iniciar a entrevista, tentei repetir um gesto que aprendi a valorizar no trabalho de campo: desfamiliarizar o que já virou rotina. Voltei às minhas anotações, reli trechos da observação participante e reordenei o ateliê na memória com uma nitidez quase sensorial – a máquina tipográfica logo na entrada, o som da boca abrindo e fechando, a espera da tinta secar, a guilhotina, as mesas com papéis, o ambiente que mistura casa, oficina e laboratório. Não era apenas “lembrar do cenário”, era lembrar o que o cenário produz em mim e em quem circula por ali. Eu queria entrar na entrevista com as perguntas firmes e com o ouvido limpo o suficiente para não confundir convivência com compreensão.

Após uma apresentação inicial, a entrevista deslancha com Buggy detalhando suas experiências ainda jovem, pintando um retrato de São Paulo e do Brasil nos anos 90. O design se fez presente na cópia de letras e estruturas editoriais nos desenhos, na curiosidade diante os papéis e materiais de revistas para reproduzir um resultado específico, na cultura do skate que fomenta a paixão pelas marcas e pelo editorial que encontra na música um catalisador com as capas de discos.

Aqui, a impressão acompanha a relação com o editorial, sendo cultivada mais a frente, de forma concreta, na universidade. Antes, aparece como curiosidade, na figura de um parente que desenha e faz serigrafia, despertando a atenção pela materialidade. Ao ouvir esse caminho, eu fui anotando uma sensação recorrente: em quase todas as histórias que atravessam esta pesquisa, imprimir nasce como resposta a uma necessidade de comunicação e circulação. Antes de existir método, já existia urgência de comunicar, marcar presença, construir pertencimento, fazer algo existir no mundo físico. Manifestar-se.

Quando Buggy fala do interesse pelas artes gráficas como uma aproximação com o concreto, eu conecto imediatamente ao que eu vejo no ateliê. Há algo de muito particular no modo como ele trata materialidade; não é nostalgia do analógico, nem fetiche do “feito à mão”. É uma insistência no objeto como prova de realidade e como lugar de aprendizagem: se você imprime, você precisa lidar com tinta, papel, pressão, tempo de secagem, erro e ajuste, o processo se impõe, exigindo corpo e atenção.

O fio da continuidade aparece com força quando ele narra as mudanças de cidade e de contexto. A história atravessa o Nordeste, atravessa a vida acadêmica e passa por laboratórios, oficinas e tentativas de construir infraestrutura onde, muitas vezes, ela simplesmente não estava dada. Buggy fala de imprimir e de ensinar a imprimir quase como a mesma coisa, que o conhecimento só vira conhecimento quando passa por experiência, e a experiência só se sustenta quando existe lugar para acontecer. Lembro-me de Ancara. Quando ele descreve práticas que misturam digital e *letterpress*, caligrafia e aquarela, eu entendo que a impressão, para ele, nunca foi uma ilha. Ela se torna um centro a partir do qual outras linguagens se reorganizam.

Um ponto que se repetiu com força na fala de Buggy – e que, para mim, muda a leitura do Ateliê – foi a percepção de que o ensino não aparece como “fase” da trajetória, mas como eixo estrutural. A cada passagem por laboratório, oficina, espaço emprestado ou casa ocupada por máquinas, o gesto pedagógico está ali, explícito ou subterrâneo: explicar, mostrar, corrigir, insistir, fazer junto. Não é uma aula no sentido formal; é uma ética de circulação do saber, sem a qual a técnica vira privilégio e o impresso vira fetiche. Ele conta como alguém que imprime e ensina a imprimir quase como um mesmo verbo, pois o ofício se prova no processo, e o processo só se sustenta quando há transmissão.

Outro aspecto que se impõe é a recorrência com que Buggy participa da criação de espaços. A trajetória dele é pontuada por lugares que surgem, funcionam por um tempo e, às vezes, se reconfiguram ou desaparecem. Eu passei a ler esses lugares como bolhas de resistência, pequenas infraestruturas que protegem o fazer gráfico de um ambiente externo que tende a precarizar, terceirizar ou neutralizar o processo. Não é resistência no sentido heroico; é resistência no sentido material. Montar um espaço, manter um espaço, ajustar um espaço para que ele acolha pessoas e projetos é uma forma de produzir continuidade num campo em que, muitas vezes, a cultura da impressão, seja explorando seu viés técnico ou enquanto rede de relações sociais e cultura profissional, se perde porque não há onde praticá-la.

Nessas bolhas, a impressão deixa de ser apenas técnica e vira ecossistema, incluindo o tempo de secagem, a organização do papel, a manutenção da máquina, o cuidado com insumos, a troca de referências e a conversa que atravessa tudo. Eu percebo isso com clareza porque, no Ateliê, as perguntas mais importantes quase nunca aparecem “na hora certa”. Elas aparecem enquanto alguém lava uma tela, enquanto outro ajusta registro, enquanto se escolhe papel, enquanto se espera. E é nesse intervalo que o design se torna mais do que entrega: ele vira modo de pensar e de se posicionar.

É aqui que a questão dos meios de produção ganha peso. Buggy insiste, direta ou indiretamente, que o designer que não controla o meio produtivo também não controla plenamente o que pode dizer com o impresso, e isso tem consequências políticas. O Ateliê, nessa leitura, não é só um lugar “bonito” de impressão artesanal. Ele é um arranjo de autonomia, um lugar em que se decide tiragem, formato, qualidade, tempo e destino, sem negociar tudo com a lógica de balcão que transforma qualquer demanda em custo e prazo. Ao fechar parte da cadeia produtiva, o Ateliê funciona como uma espécie de brecha, um ponto de fuga onde o design pode se permitir experimentar, errar, persistir e circular sem ser imediatamente engolido pela racionalidade do mercado gráfico tradicional ou pelo modo de produção capitalista. Na Figura 37, temos um dos impressos que foi produzido, do início ao fim, utilizando os aparatos do Ateliê de Impressos.

Figuras 37 – Caderno de Exercício Tipográfico nº1, produzido no Ateliê de Impressos



Fonte: Evento no Sympla – Oficina Caderno de Exercício Tipográfico nº1.

Mas essa autonomia não é individualista. Pelo contrário, o que sustenta a resistência, aqui, é a coletividade. Não a coletividade romantizada de “todo mundo junto” o tempo todo, mas a coletividade como rede de confiança e de reciprocidade. Alguém chega com um problema, outro oferece tempo, outro empresta uma mão, outro traz referência, alguém vira noite imprimindo para salvar um prazo que o mercado não salvou. A resistência política, nesse nível, não está apenas no conteúdo do impresso, mas no modo como se

constrói um circuito alternativo de produção: um circuito que prioriza presença, cuidado, aprendizado e compartilhamento de infraestrutura. É uma resistência que não grita; ela funciona – e o funcionamento, nesse caso, já é uma tomada de posição. Além disso, ações como “Bora botar design na rua”⁴, realizada por Buggy, mostra como a autonomia também abre espaço para manifestações políticas utilizando o modo de produção como ferramenta de resistência. Nas Figuras 38 e 39, temos registros das produções enviadas e impressas no Ateliê, distribuídas e coladas nas ruas de Fortaleza.

Figuras 38 e 39 – Cartazes impressos no Ateliê durante a ação “Bora botar design na rua”



Fonte: Instagram – Buggy.

Essa continuidade também é feita de relações. Buggy menciona pessoas, convites, conversas intermediadas por amigos em comum e tentativas de deslocamento. Ao mesmo tempo, aparecem os vínculos que sustentam o movimento, parcerias, moradia compartilhada, a circulação de docentes entre cidades, o tipo de telefonema que reabre um caminho. Nessa dimensão de interação, eu percebi como as trajetórias do design, quando passam pela impressão, raramente são solitárias. Elas se constroem como rede, de que alguém indica, alguém hospeda, alguém chama para uma oficina, alguém empresta uma máquina, alguém segura a mão no momento em que a impressão falha e precisa ser refeita.

Quando a conversa se aproxima do Ateliê de Impressos, o tom se adensa e o local aparece como síntese: tudo o que ele narra antes – desejo de controlar processo, necessidade

⁴ A ação “Bora botar design na rua” reuniu, por meio de uma chamada aberta, trabalhos de artistas e designers a favor do presidente Lula durante o segundo turno das eleições presidenciais de 2022.

de infraestrutura, importância do coletivo e recusa do balcão – converge para esse lugar. Eu conheço a casa por dentro e sei que ela não se apresenta com glamour; a fachada desvia olhares e o interior é ocupado por máquinas, ferramentas, papéis e pessoas. Ainda assim, o espaço se insere em um circuito cultural específico de Fortaleza e carrega, na prática, um papel de encontro e de autonomia que raramente é oferecido pelo mercado gráfico tradicional.

É nesse ponto que a resistência aparece, não como palavra bonita, mas como lógica de produção. Buggy se descreve como alguém que conseguiu “fechar” a própria cadeia produtiva e faz a ponte com o cordelista, propondo e formatando conteúdo para produzir e comercializar. Quando ele diz que, com o ateliê, ele passa a controlar o meio produtivo, a fala não é apenas sobre eficiência; é sobre poder. Controlar o meio produtivo permite decidir o que fazer, para quem fazer, com qual qualidade e com qual tiragem. Permite também propor artefatos diferentes – produtos que, em outros momentos, foram negadas ao designer por custo, por dependência, por falta de acesso ou por desinteresse do mercado em produzir pequenas tiragens com cuidado.

A resistência ganha densidade ainda maior quando ele descreve o ateliê como um espaço sem placa na porta, sem “serviço de balcão” e sem perspectiva comercial. O que existe ali é um tipo de disponibilidade: chega um colega com um problema, senta, toma um café e se ajusta o projeto até ele caber no equipamento e no tempo possível. O acesso passa por confiança e por olhar no olho, e essa escolha diz muito sobre o que se entende como comunidade. Não é uma exclusão arbitrária; é uma forma de preservar o espaço como lugar de troca, não como empresa. Ao escutar isso, eu percebi que a política do ateliê é também uma política do tempo, de desacelerar para fazer direito, para partilhar técnica, para ensinar o erro como parte do processo e para transformar o “fazer” em experiência coletiva.

Um episódio que Buggy narra sintetiza bem essa ética. Um colega precisava imprimir um livro com prazo apertado, o impressor combinado não apareceu, e a resposta foi entrar no ateliê com o que se sabia e fazer. Virar noite imprimindo, ajustar no improviso responsável, aproveitar brechas, transformar o espaço ao mesmo tempo em lazer e em compromisso social. Eu ouvi essa história lembrando de como o ateliê, nas vivências que participei, vira laboratório quando o grupo se sente seguro: mistura tinta para criar cor, testa papel, refaz passo, aprende a limpar e preparar tudo de novo. A diferença é que, no caso narrado, a urgência não era didática; era real. E é justamente aí que a impressão mostra sua força como resistência, quando o mercado falha, o meio de produção próprio vira a possibilidade concreta de não interromper o ciclo.

A conversa também toca em como os impressos circulam depois de prontos. Buggy descreve o ateliê como hub, como lugar que conecta pessoas, editoras e soluções. Às vezes imprime, às vezes orienta, às vezes impede alguém de produzir uma tiragem inviável, usando a experiência do design para adequar formato e quantidade à realidade de circulação. Ele não assume a responsabilidade pela distribuição do impresso alheio, mas se preocupa com ela, e essa preocupação aparece como conselho e como cuidado: “tem certeza que tu vai fazer isso?”, “isso vai te gerar um problema”, “puxa menos”, “bota mais”. Nesse ponto, resistir é também ensinar a pensar o impresso como sistema, criação, produção e distribuição são partes do mesmo problema.

Em Buggy, o indivíduo e o designer se misturam de modo indissociável. A política não aparece como tema de peça, mas como modo de organizar a vida, o trabalho e o acesso. A interação se revela na rede de confiança que sustenta o Ateliê e na pedagogia feita no improviso; a continuidade se revela no impulso de autonomia que atravessa décadas e geografias, sem abandonar a necessidade de controlar o processo; e a situação se revela na casa ocupada por máquinas e gente em Fortaleza, onde o imprimir existe como prática, como encontro e como recusa (Figura 40). Se imprimir é desobedecer, como Ancara me mostrou em uma bandeira, Buggy me mostra o outro lado da mesma frase: desobedecer, aqui, é sustentar o meio de produção e abrir espaço para que outras pessoas também existam em impresso.

Figura 40 – Cartaz de “política de boa convivência”, com as orientações de uso do espaço do Ateliê, que contém, também, um posicionamento político explícito, sustentando a fala politizada de Buggy



Fonte: Acervo da autora.

4.3 Discussões

A cultura da impressão é compreendida não apenas como um conjunto de técnicas e saberes gráficos, mas como construção social que envolve rituais de trabalho, processos de aprendizagem, formas de sociabilidade e modos de circulação das obras, em diálogo com a ampliação proposta por Farias, Braga, Witisoski e Corrêa (2018; 2014). Assim, as iniciativas investigadas demonstram que decidir onde, como, para quem e em que condições um impresso circula é parte constitutiva de sua dimensão política, aproximando-se das reflexões de Chartier (2022b) sobre materialidade, leitura e distribuição como operadores de poder simbólico.

Além disso, as iniciativas entrevistadas operam à margem das lógicas hegemônicas da indústria gráfica, reaproximando concepção, produção e distribuição em uma prática integrada que tensiona a cisão entre trabalho intelectual e manual descrita por Marx (2013). Nas narrativas, o designer aparece simultaneamente como projetista, impressor e agente de circulação, retomando, em contexto contemporâneo, a figura histórica do tipógrafo-editor-livreiro e apontando para brechas nas fronteiras artificiais que separam projeto e execução no design gráfico.

As entrevistas e relatos mostram que essa integração não é apenas uma escolha técnica, mas um posicionamento político: ao controlar matriz, processo e circulação, as iniciativas produzem impressos cujo conteúdo e forma são alinhados, recusando a submissão completa às demandas mercadológicas e ampliando o espaço para experimentação formal e discursiva. O fazer gráfico é vivido como modo de intervir nas relações de poder que organizam o campo do design, deslocando o designer de uma posição de prestador de serviço para a de trabalhador consciente de sua inserção de classe e de seu potencial de ação coletiva.

Nesse argumento, John Holloway (2003; 2013) desenvolve uma reinterpretação radical do marxismo que coloca no centro de sua teoria política o conceito de poder-fazer como a dimensão ineliminável da atividade humana consciente que permanece antagonística ao trabalho abstrato capitalista. Para o autor, enquanto o trabalho e a vida social constroem o capitalismo, podemos redirecionar o poder-fazer para criar formas não-capitalistas de relacionamento. Ele também propõe que a transformação social emerge das pequenas recusas e dos atos cotidianos de negação da lógica capitalista – aquilo que denomina fissuras no sistema, que são, para Holloway (2022, online), “[...] espaços e momentos de autonomia, nos quais dizemos não à lógica do capital e do Estado, porque o Estado só pode reproduzir o capital”. Elas não são formas heróicas de resistência, ocupações revolucionárias clássicas,

mas pequenas e múltiplas formas de recusa que, nesta pesquisa, tomam forma nas iniciativas de impressão estudadas.

Seguindo pelo mesmo raciocínio, mas utilizando Foucault e Scott (2025; 1985), as práticas observadas evidenciam que a resistência política não se restringe às manifestações explícitas, cristalizadas; mas se realiza em formas infrapolíticas e capilares, inscritas na rotina dos espaços produtivos e nas escolhas materiais dos impressos. A manutenção de oficinas, a disposição de ensinar técnicas de impressão, a criação de redes de apoio entre designers e artistas e a insistência em modos lentos, experimentais e colaborativos de produzir configuram formas de resistência que desafiam, cotidianamente, a normatização do trabalho criativo pelo capital.

O percurso autobiográfico da autora, da entrada na universidade às vivências em oficinas, workshops e grupos de estudo, confirma empiricamente que o imprimir funciona como força motriz de formação política e profissional. As experiências com o Design Ativista, a publicação experimental “ACASO”, a imersão em serigrafia com o Foite e as vivências em *letterpress* no Ateliê de Impressos mostram como o encontro entre prática coletiva, debate político e experimentação gráfica produz consciência de pertencimento de classe e desejo de transformação do campo.

Dessa forma, a resistência política torna-se motor de transformação e revela o papel dos processos de criação, produção e distribuição de impressos enquanto atos de contestação e desobediência dentro da cultura da impressão do design. Já esta funciona como meio de circulação de ideias dissidentes e de articulação da classe, e os processos técnicos e sociais envolvidos na materialização desses impressos como ferramentas de subversão do sistema.

Os impressos funcionaram, ao longo da pesquisa, não apenas como produtos finais de um processo de design, mas como documentos materiais essenciais para a reconstrução e compreensão das narrativas das iniciativas estudadas. Cada peça impressa mencionada nas entrevistas e nas experiências da autora – como os cartazes produzidos pelo Mordida Gráfica em prol de demandas feministas, a revista “ACASO” nascida do encontro de técnicas experimentais, ou os trabalhos do Foite feitos na velocidade, inspirados em uma frase vista em uma rede social, como no caso do cartaz “Você está mais perto de ser um refugiado climático do que um bilionário” – carregava em si uma história de decisão, negociação, erro e acerto que as conversas orais permitiram desvendar.

Nesse contexto, os impressos tornaram-se janelas para compreender não apenas o que os designers criaram, mas como criaram, em que contexto, com qual intenção política e

qual processo coletivo sustentou sua materialização. A análise das peças físicas – sua materialidade, tiragem, suporte, técnica, circulação – complementou as narrativas orais, revelando que muitas das práticas de resistência política manifestam-se precisamente nas escolhas técnicas e materiais inscritas no objeto impresso, escolhas essas frequentemente invisíveis para quem apenas o recebe pronto.

Já a observação participante, estruturada em torno da vivência prática da pesquisadora com os processos de impressão, permitiu compreender que os impressos não são criados em abstração, mas emergem de um encontro material entre corpos, máquinas, tintas, papéis e tempo. Nas vivências de serigrafia com Rafael Ancara no Ateliê de Impressos, na oficina de publicação experimental que resultou em “ACASO”, na imersão em letterpress observando, aprendendo e auxiliando Leonardo Buggy corrigir registro e ajustar tintas – em todos esses momentos, os impressos se revelaram como produtos de decisões situadas, onde erros são aprendizados, onde a resistência ocorre em gestos pequenos, como a escolha de papel, a insistência em uma qualidade que o mercado não pagaria, ou a recusa de industrializar um processo que merecia ser lento. O ato de imprimir, vivenciado pela pesquisadora, mostrou-se carregado de política não porque os impressos veiculem mensagens políticas, mas porque o próprio ato de imprimir contém em si uma dimensão política: a do controle sobre os meios de produção, a da recusa ao trabalho parcelizado, a da reinserção do pensamento criativo na ação manual. Compreender isso só foi possível porque a pesquisadora colocou as mãos na máquina, sentiu a resistência da tinta, experimentou o acaso revelado na risografia e aprendeu, na prática, que imprimir é decidir.

Os impressos, considerados como totalidade – no trajeto da criação até a circulação – funcionaram como fio condutor que entrelaçou toda a pesquisa, conectando a teoria crítica marxista sobre divisão do trabalho às práticas concretas dos coletivos, articulando as narrativas orais aos gestos materiais, e transformando abstrações sobre resistência política em evidências tangíveis, cristalizadas. Cada impresso analisado no trabalho carrega em si a síntese de uma posição política: a decisão de Ancara de ensinar serigrafia como ferramenta de compartilhamento; a insistência do Mordida Gráfica em ocupar espaços públicos com lambes que contestam narrativas hegemônicas; a recusa de Buggy em monetizar acima de tudo o ato de imprimir, mantendo o Ateliê como bolha de autonomia. Por isso, o papel dos impressos não é meramente ilustrativo neste trabalho; é constitutivo. Eles não “ilustram” a resistência política; eles são manifestação política, ou seja, a resistência política materializada, tornada visível, tornada circulável, tornada capaz de atravessar pessoas.

Assim, reconhecer o papel central dos impressos nas narrativas, na observação participante e no trabalho como um todo é reconhecer que a cultura da impressão, quando politizada, existe precisamente nessa trama entre materialidade e significação, entre gesto e idéia, entre produção e circulação – uma trama que só se torna inteligível quando o pesquisador consente em sujar as mãos, documentar a prática e permitir que os impressos falam por si mesmos, como testemunhas de uma resistência que se faz todos os dias, em ateliês, oficinas e ruas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou identificar, analisar e compreender a presença de práticas de resistência política nos processos de criação, produção e distribuição de impressos de diferentes iniciativas de impressão de designers, utilizando-se da observação participante e da pesquisa narrativa. Os métodos aplicados permitiram uma compreensão ampla sobre o contexto abordado, confirmando-se a presença da cultura da impressão como um ato de resistência política no design.

A partir desse quadro analítico, foi possível demonstrar que a cultura da impressão, quando politizada, funciona como recurso de formação de consciência de classe, de articulação coletiva e de experimentação formal que desafia as estruturas capitalistas de produção no design. Este trabalho sustenta-se na evidência de que a resistência política não opera apenas em nível discursivo ou de conteúdo, mas permeia as escolhas técnicas, materiais e organizacionais que constituem os processos produtivos. Reconhecer isso significa deslocar a atenção do pesquisador dos impressos como produtos finais para os impressos como testemunhas de um processo coletivo de contestação, onde cada decisão, da seleção de um papel específico até a estratégia de distribuição em espaços públicos, carrega potencial político. A pesquisa consolida, assim, uma compreensão robusta de cultura da impressão não apenas em sua dimensão técnica e material, mas também como uma construção social que envolve transmissão de saberes, dinâmicas relacionais e práticas profissionais comprometidas com a transformação.

Paralelamente, a fundamentação teórica permitiu construir um conceito de resistência política que transcende a oposição institucional direta, compreendendo-a como prática cotidiana, difusa e inerente aos processos de poder. A síntese entre as teorias de Weber, Foucault e Scott revelou que a resistência política no design não se limita a manifestações visíveis, mas opera também em espaços de microfísica do poder, nas dinâmicas de trabalho, nos rituais produtivos e nas formas de organização coletiva. Essa compreensão teórica forneceu o alicerce para a interpretação das narrativas e experiências empíricas coletadas, permitindo identificar como a cultura da impressão se politiza quando atravessada por intencionalidades críticas e práticas de contestação.

Ainda na fundamentação teórica, a criação não se dissocia da produção material que a concretiza, emergindo da experiência e do fazer, assim como a produção é sempre atravessada pelas estratégias de distribuição e pelas relações de poder que condicionam a circulação das ideias. A resistência política manifesta-se precisamente nessa trama complexa

de decisões técnicas, escolhas materiais e práticas de disseminação, revelando que o design, longe de constituir um campo neutro, configura-se como espaço de disputa por autonomia, memória e pela possibilidade de outras formas de fazer. Antes de se materializar como suporte, a impressão tem início na maneira como se ocupa um espaço, se sustenta uma prática e se constrói uma rede capaz de tornar o impresso possível.

Ao articular as vivências com a fundamentação teórica, a pesquisa valida que os incômodos compartilhados pelos designers – sobre o papel social do design, a dependência em relação à indústria, a precarização do trabalho e a hegemonia do mercado – não são meramente individuais, mas expressão de contradições estruturais do modo de produção capitalista no design. O uso da pesquisa narrativa e da observação participante mostrou-se pertinente para captar essas dimensões, permitindo que as histórias de vida e de trabalho se tornassem evidências para a análise das práticas de resistência inscritas na cultura da impressão, permitindo identificar como designers impressores recuperam os meios de produção gráfica como estratégia deliberada de autonomia, experimentação e resistência às formas hegemônicas de fazer design.

O levantamento de designers impressores foi realizado de forma sistemática através da revisão bibliográfica e da busca por iniciativas de impressão contemporâneas no Brasil. Conforme descrito na Metodologia, foi identificado um total de 14 iniciativas de designers impressores atuando em diferentes regiões do país, das quais 3 foram selecionadas como corpus principal da pesquisa – Foite (Curitiba-PR), Mordida Gráfica (Belo Horizonte-MG) e Ateliê de Impressos (Fortaleza-CE) – atendendo a critérios de abrangência geográfica, produção integrada (criação-produção-distribuição), experimentação com processos gráficos, participação em atividades de ensino, conteúdo político e circulação em espaços compartilhados. As demais iniciativas identificadas constam mapeadas em nota de rodapé, fornecendo uma visão ampla do cenário de produção gráfica independente brasileira contemporânea.

O terceiro objetivo foi realizado através da análise detalhada das narrativas dos três coletivos e da observação participante, apresentada na Seção 8 (Desenvolvimento). As práticas de resistência política foram identificadas em múltiplas dimensões: na criação, através da apropriação de máquinas e processos para fins políticos, como exemplificado na produção de 80 cartazes para o 8 de março pelo Mordida Gráfica com a frase “pelo direito de decidir”; na produção, pela ocupação de espaços alternativos e compartilhados que questionam o modelo hegemônico de gráficas comerciais, como demonstrado pelo Ateliê com sua ênfase em autonomia técnica e criativa; e na distribuição, através de estratégias de

circulação que transcendem os circuitos convencionais, como a colocação de lambes em espaços urbanos e a ocupação de banheiros públicos para confronto direto (Mercado Novo/Mordida Gráfica). Particularmente significativo foi identificar que a resistência não se limita apenas aos impressos finais, mas opera também na construção de comunidades de aprendizagem, na transmissão coletiva de conhecimento técnico, e na disputa sobre quem possui autoridade para definir memória gráfica e legitimidade no ofício.

O quarto objetivo foi cumprido através da análise integrada apresentada ao longo do desenvolvimento, culminando na validação de que a cultura da impressão, quando politizada, configura-se efetivamente como ato de resistência política. A interseção entre os três eixos centrais (resistência política, cultura da impressão, processos de criação, produção e distribuição) mostrou-se não apenas teórica, mas concretamente materializada nas experiências das três iniciativas e na observação participante. Os dados coletados validam que as práticas não são abstrações, mas sim realizações concretas, situadas e cotidianas que reúnem dimensões materiais, sociais e políticas em uma trama única, confirmando a hipótese de que a cultura da impressão, quando mobilizada por designers comprometidos com transformação social, emerge como ferramenta potente de resistência política no design.

Do ponto de vista teórico, o trabalho contribui ao aproximar a discussão sobre cultura da impressão e memória gráfica de uma análise crítica das relações de trabalho e de poder no design brasileiro, preenchendo uma lacuna identificada na literatura, que tende a privilegiar o estudo dos produtos finais em detrimento dos processos. Ao enfatizar a cadeia completa (criação-produção-distribuição), a pesquisa reforça que a cultura da impressão politizada amplia a autonomia dos designers, fortalece redes coletivas e reabre o debate sobre o lugar do trabalho manual e dos espaços produtivos na constituição do campo.

Do ponto de vista social, evidenciar e documentar iniciativas como Foite, Mordida Gráfica e Ateliê de Impressos significa reconhecer experiências que constroem alternativas concretas ao modelo hegemônico de produção gráfica, seja pela criação de comunidades de aprendizagem, seja pela oferta de infraestrutura compartilhada e estratégias independentes de circulação. Essas práticas, ainda que localizadas, apontam para possibilidades de resistência de longo prazo, nas quais o design se afirma como prática comprometida com sua realidade social, capaz de disputar sentidos e relações de trabalho para além da lógica estrita do mercado.

Por fim, os limites da pesquisa – como recorte geográfico e número reduzido de iniciativas – indicam a necessidade de ampliar o mapeamento de espaços produtivos independentes e de aprofundar a análise de suas relações. Investigações futuras podem

explorar, de modo comparativo, como diferentes arranjos de produção e distribuição de impressos interferem na constituição de públicos, na formação política dos participantes e na consolidação de uma cultura da impressão de resistência.

REFERÊNCIAS

- ANCARA. **Academia**. Disponível em: <https://www.ancara.com.br/academia>. Acesso em: 5 mar. 2025.
- BAER, Lorenzo. **Produção Gráfica**. São Paulo: SENAC, 2002.
- BOTELHO, Isaura. **As Dimensões da Cultura e o Lugar das Políticas Públicas**. São Paulo em Perspectiva, v. 15, n. 2, 2001.
- BRASIL. **Arquivo Nacional**. Jornais e periódicos no século XIX. Disponível em: https://www.gov.br/arquivonacional/pt-br/sites_eventos/sites-tematicos-1/brasil-oitocentista/temas-oitocentistas/jornais-e-periodicos-no-seculo-xix. Acesso em: 14 dez. 2025.
- BROWN, J. Dakota. **Automação e autonomia: dois ensaios sobre design**. São Paulo: Clube do Livro do Design, 2024. 120 p. Tradução: Eduardo Souza; Gabriela Araújo. Apresentação: Iraldo Matias.
- BUGGY. **É amanhã, falta só um dia pro Brasil ser feliz novamente!** INSTAGRAM: @buggy_tiposdoacaso, 29 out. 2022. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CkTJ6NwrrEF/>. Acesso em: 12 jan. 2026.
- CARDOSO, Rafael (org.). **O design brasileiro antes do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CLANDININ, D. J.; CONNELLY, F. M. **Narrative inquiry: experience and story in qualitative research**. San Francisco: Jossey-Bass Company, 2000.
- CLANDININ, D. J.; CONNELLY, F. M. **Pesquisa narrativa: experiência e história em pesquisa qualitativa**. 2. ed. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **História oral – memória, tempo, identidades**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- FARIAS, Priscila; BRAGA, Marcos da Costa. **Dez ensaios sobre memória gráfica**. São Paulo: Blucher, 2018.
- FOITE. **Foites Por Aí**. Disponível em: <https://foite.cc/foites-por-ai/>. Acesso em: 11 nov. 2025.
- FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos IX: Genealogia da Ética, Subjetividade e Sexualidade**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2014.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2025.
- FONSECA, Suzana Valladares. **A tradição do moderno: uma reaproximação com valores fundamentais do Design Gráfico a partir de Jan Tschichold e Emil Ruder**. 2007. 196 p. Tese (Doutorado em Design) – Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade

Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em:
<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=10996&idi=1&rc=1>. Acesso em: 10 dez. 2025.

FORTY, Adrian. **Objetos de Desejo: design e sociedade desde 1750**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

FURTADO, André; COELHO, Anna. **A mobilidade dos textos, o livro como metáfora e o universo digital: Entrevista com Roger Chartier – Parte I**. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 38, n. 76, p. 311-324, jan./abr. 2022a. Disponível em:
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=384470581011>. Acesso em: 07 set. 2025.

FURTADO, André; COELHO, Anna. **Materialidade dos escritos, constituição de acervos e à função-autor Entrevista com Roger Chartier – Parte II**. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 38, n. 77, p. 611-628, maio/ago. 2022b. Disponível em:
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=384472405011>. Acesso em: 07 set. 2025.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2023.

HOLLOWAY, John. **Fissurar o Capitalismo**. São Paulo: Publisher Brasil, 2013.

HOLLOWAY, John. **Mudar o Mundo Sem Tomar o Poder**. São Paulo: Viramundo, 2003.

HOLLOWAY, John. **Temos que Pensar em Nós como Obstáculos ao Capital**. Instituto Humanitas Unisinos (IHU), 2022. Disponível em:
<https://ihu.unisinos.br/categorias/618583-temos-que-pensar-em-nos-como-obstaculos-ao-capital>. Acesso em: 02 dez. 2025.

KOMURKI, John Z. **Mestres da serigrafia: técnicas e segredos dos melhores artistas internacionais da impressão serigráfica**. São Paulo: Gustavo Gili, 2018. 238 p.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LEAL, Leopoldo Augusto. **Pandemonium: processo criativo, experimentação e acaso**. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em:
<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-27092019-143310/>. Acesso em: 06 nov. 2025.

LIMA, Renan Costa. **Risotropical e o design como ferramenta de luta**. Entrevista concedida a ISMO, jun, 2025. Disponível em:
<https://www.ismo.mov/riso-tropical-e-o-design-como-ferramenta-de-luta/>. Acesso em: 8 jan. 2026.

LUPTON, Ellen (org.). **Intuição, Ação, Criação: Graphic Design Thinking**. São Paulo: G. Gili, 2013.

MAGALHÃES, Fabiano Rosa de. **As Manifestações no espaço público: a rua como lugar da expressão política**. Pensamento Plural, 2013. Disponível em:

<https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/pensamentoplural/article/view/3179>. Acesso em: 18 out. 2025.

MARGOLIN, Victor. **The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946**. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

MARX, Karl. **O Capital: Livro 1**. São Paulo: Boitempo, 2013.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. **História do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

MORDIDA GRÁFICA. **O direito de escolher o que fazer com os nossos corpos é político**. INSTAGRAM, @mordida.grafica, 8 mar. 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CpiO887uXjl/>. Acesso em: 13 jan. 2026.

MORDIDA GRÁFICA. **Nós somos o Mordida Gráfica, um coletivo de mulheres impressoras, que nasceu em Belo Horizonte no fim de 2021**. INSTAGRAM: @mordida.grafica, 7 jun. 2022. Disponível em: <https://www.instagram.com/mordida.grafica/p/CegkrHFOFL8/>. Acesso em: 24 set. 2024.

NEDER, Rafael. **A prática contemporânea da impressão tipográfica no design gráfico brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Anhembí Morumbi, São Paulo, 2014. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/ANHE_f2877b38fd674043bf09856632d475ff. Acesso em: 16 set. 2024

PIPES, Alan. **Production for graphic designers**. New Jersey: Prentice Hall, 1997.

SARAIVA, Ana Marta. **A técnica de risografia no contexto do processo de design**. 2022. Relatório de Estágio (Mestrado em Design Gráfico e Projetos Editoriais) – Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Porto, 2022. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/145440/2/592105.pdf>. Acesso em: 8 jan. 2026.

SATUÉ, Enric. **Aldo Manuzio: Editor, tipógrafo, livreiro**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

SCHERER-WARREN, Ilse. **Dos movimentos sociais às manifestações de rua: o ativismo brasileiro no século XXI**. Política & Sociedade, Florianópolis, v. 13, n. 28, p. 13-34, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/2175-7984.2014v13n28p13>. Acesso em: 18 out. 2025.

SCOTT, James C. **Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance**. New Haven: Yale University Press, 1985.

SORDET, Yann. **História do Livro e da Edição: produção & circulação, formas & mutações**. São Paulo; Cotia: Edições SESC; Ateliê Editorial, 2023.

STEINBERG, Sigfrid Henry. **Five Hundred Years of Printing**. Londres: Penguin Books, 1961.

TAVARES, Maria Silvia. **Publicação em vídeo**. Facebook, 21 jan. 2022. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=487267116295801>. Acesso em: 11 jan. 2026.

VILLAS-BOAS, André. **Produção gráfica para designers**. Rio de Janeiro: 2AB, 2008.

WEBER, Max. **Política como Vocação**. In: _____. *Ciência e Política: Duas Vocações*. 2003.

APÊNDICE A – ENTREVISTA FOITE

Entrevistadora: Marília Bezerra de Freitas Silva

Entrevistado: Rafael de Castro Andrade (conhecido como Ancara), representando a iniciativa “Foite”

Data da entrevista: 06/03/2025

Realizada pela plataforma de videoconferência Google Meet

No seu site, que eu vi, eu dei uma olhada pra poder ter uma introdução de forma mais... Assim... Como posso falar, uma coisa mais lattes, uma coisa mais acadêmica, assim, né? Porque eu já te conhecia e eu já conhecia o seu trabalho. Foi meio que uma coincidência você ter vindo pra Fortaleza também, porque o Buggy foi meu orientador. E eu falei: "Ah, eu tô pensando em entrevistar fulano, outra pessoa que eu acho muito interessante é o Ancara, do Foite". E ele: "Poxa, então eu tenho uma notícia pra você!" Aí eu aproveitei e fui a primeira a dizer: Separe a minha vaga, porque eu irei! Não existe outra opção! Mas acabou dando certo, eu achei ótima a experiência. E eu queria saber um pouco: por que a serigrafia, né? E como que você se interessou pela impressão em si? Por que imprimir, né?

Vamos lá. Eu vou ficar matando os mosquitos aqui, porque Curitiba tá... Mataram os sapos daqui e sobrou os mosquitos.

Bom, então vamos ver como que eu organizo isso. A minha relação com a impressão, e na verdade com o design em geral, ela me atravessa de uma maneira que... Eu fui criança num momento muito específico do país ali, que é no final dos anos 80. E eu nasci em São Paulo, né? Minha família tava morando lá nessa época. E tinha um canal de TV chamado TV Cultura, não sei se ele tem no país inteiro. Eu lembro que aqui no Paraná tinha uma época que não pegava exatamente.

Enfim, esses programas educacionais a galera tirava uma pira de mostrar como que se faziam as coisas. E tem um episódio lá do Rá-Tim-Bum que mostra, num quadro chamado "Como é que se faz", que mostrava como é que se faz um livro. E tem o "Como é que se faz um livro" e tem "Como é que se faz um skate", e daí o cara faz uma parada chamada silk screen num skate, assim. E essa coisa ficou na minha cabeça durante anos.

Quando eu tava lá em São Paulo ainda, fiz esses testes vocacionais e tal, e dava coisa de arquitetura e etc. E eu de fato quis muito fazer arquitetura, pra fazer embalagens, essas coisas que me interessavam, sempre me interessei por desenho, essas coisas. Só que eu

não entendia que, enfim... Na USP, na época não tinha um curso de design da forma que é hoje, né? Formatado com o nome de design gráfico, então eu fiquei nessa da arquitetura, mudei para o Paraná e etc.

E daí como é que aparece o lance da impressão, assim? Ela sempre vai aparecer... Mas eu sempre tô, tava interessado, na verdade, na comunicação visual, né? Então tinha esse interesse de fazer embalagem, essas coisas. Quando eu vou mudar pro Paraná e acabo fazendo faculdade lá e tal, eu já tava trabalhando mais com coisas digitais, fotografia e etc. Trabalhando no laboratório fotográfico – tem a ver um processo fotográfico ali com relação de impressão – eu começo a me aproximar dessas coisas, não porque eu queria, mas é porque eu precisava.

Então eu queria emitir nota de autônomo, eu tinha que ir atrás de uma tipografia que fosse autorizada, e daí, chegando lá, eu via que tinha aquele mesmo maquinário que eu via em outros lugares. O meu pai trabalhou durante alguns anos com conserto de motores, né? A diesel, assim, e a gente acabava indo com ele em alguns ferros-velhos, e tinha uma dessas máquinas... Hoje, se fosse hoje, era outra coisa, mas eu via máquina tipográfica como sucata. Enfim, circulava no universo, né?

Tem uma coisa que, a hora que você falou, que me tocou muito: é que o que me atenta para impressão são alguns colegas. Eu acho que dá pra citar nominalmente a pessoa, que é o Uriá Fassina, que em algum momento da universidade, eu troco de universidade, né? Eu vou para a Universidade Estadual de Londrina por n questões, né, e nessa minha turma tinha várias pessoas que eram interessadas nessa... Principalmente tipografia, assim.

E aí a gente descobre que a universidade tem uma gráfica que está prestes a ser desativada, né? Nos anos 2000, tinha acho que dois funcionários e a gente chega a entrevistar esses funcionários, muito interessados nisso. Também é um contexto muito específico. Eu sou muito fruto do tempo ali, desses interesses, né? Então, dos anos 90, final dos 80, início dos 90, que vai ter esse universo cultural ali, propiciado pela TV Cultura. Nos anos 2000, a gente está vivendo algumas coisas em paralelo, assim, que é essa estabilidade que o país vai ter ali nos anos 2000, vai propiciar aos adolescentes e jovens ali, a gente conseguir viver isso de uma maneira meio plena.

A questão da universidade vai coexistir com outra coisa muito legal, que são os movimentos estudantis, N Design e outras coisas. A gente encontrava eco nos interesses que a gente tinha. A gente não tinha exatamente uma disciplina de tipografia legal, mas a gente tinha amigos que a gente conheceu por causa do N Design, que sabiam que tinha um cara lá em São Paulo chamado Henrique Nardi que estava dando um curso e que podia vir. E que

tinha um cara, um maluco lá em Recife que escreveu um livro sobre tipografia – porque não tinha livro sobre tipografia – que era o Buggy.

Então a gente cresceu num momento muito frutífero mesmo. Tinha a Cosac Naify publicando esses clássicos que não se tem mais e coisas do tipo, pessoas importantíssimas, Bruno Porto e André Stolarski, no auge dele com as traduções, do ponto de vista acadêmico Rafael Cardoso e a galera da memória gráfica começando esses estudos. Então, esse início era muito... Tinha uma perspectiva de futuro muito interessante. E isso, claro, eu tô falando do entorno, porque isso afeta esse ambiente pra eu poder me interessar por essas coisas.

Como eu falei, eu sempre trabalhei mais... Em meio termo, entre as máquinas, o manual e o digital, porque no final das contas, me interessa fuçar nas coisas. Não exatamente é ter uma... Só uma saída e tal. Claro, eu acho muito interessante o universo digital, mas sei lá, como eu posso usar o Arduino numa máquina pra cortar, que nem a minha... Que eu adaptei um negócio laser na minha guilhotina. Então nessas ideias, pra gente conseguir produzir as coisas.

Em paralelo, eu tinha falado que... Assim, eu estava nesse contexto da juventude ali, uns 20 anos, e fazendo curso de design e tal, e trabalhando com coisa de fotografia. Mas em paralelo, eu sou desse momento ali, eu tive bandas de hardcore, emo e todas essas coisas, eu sempre participei muito ativamente desse movimento, né. E uma das minhas entradas no design é por causa disso, que eu queria fazer cartazes pras minhas bandas ou então pras bandas amigos, e como imprimir e tal, e isso também me colocou nesse lugar.

A princípio, assim né, a serigrafia dentro desse contexto, ela vai surgindo porque é a única – até hoje, né – um dos métodos talvez de impressão que cria um efeito prático no material, que dá uma qualidade diferente de imprimir a laser. Eu tenho todas as possibilidades do mundo de imprimir na laser, mas na sobreposição que dá as tintas da serigrafia ali cria uma outra coisa. Isso dá independência. Tipo, eu venho desse rolê aí de fazer só você mesmo essas coisas. Me encanta muito essa coisa de eu estar no meu quarto aqui, que é um quarto, sei lá, tem seis metros quadrados, e eu conseguir fazer alguma coisa. Imprimir em alta tiragem – mais uma tiragem considerável aí – em uma qualidade interessante, alguma coisa que comunique, provoque dentro de outras pessoas.

Daí, acho que recentemente o pessoal teve contato, né, com o trabalho lá da Corita Kent, por causa da tradução – excelente tradução, inclusive – do livro lá dela com o Steve... Esqueci o nome... Tá até aqui. Acho que foi traduzido pelo Eduardo e pela Gabriela, lançado pelo Clube do Livro. E a Corita é essa pessoa que já estava trabalhando e ela tem uma linguagem muito interessante desse pensamento da serigrafia, que era num momento que a

gente não tinha computadores. Ela fazia já coisas, uns tipos de montagem muito interessantes nesse momento.

É legal reencontrar essas coisas aparecendo assim. O próprio Zansky, que eu tenho uma coisa dele aqui, que é um cara que eu acompanho, sei lá, há séculos. Então, a relação de design, pelo menos para mim, atualmente, e essa coisa de impressão, vem nisso, assim, né, de novo, dentro desse contexto.

Eu acho que a impressão tem um caráter principalmente para os designers, daí acho que se vê o Gustavo Piqueira falando, por exemplo, que é um jeito que tira a gente de um modo de produção na frente do computador, dessa ideia, enfim. O conhecimento de design está atravessado por tantas coisas agora, que talvez a impressão seja o único ponto que a gente ainda se conecta com alguma ideia que começou a ser um raciocínio, uma teoria prática de design, assim.

Tem coisas no processo de impressão que, até lecionando sobre isso, é difícil, não tem como explicar. Você tem que passar ali, você tem que errar, ver que não dá certo, e para saber como que lida, como que aborda, como que incorpora aquele erro e transforma em outra coisa. Eu acho que essas coisas são interessantes. Se mostrar aberto a isso é uma coisa que eu acho muito interessante para o design contemporâneo e para o design gráfico.

Eu acho que toquei a maioria dos pontos ali que você perguntou.

Tocou sim. É engraçado falar essa coisa do contexto. Você comentou um contexto que para você foi pleno para experimentar e o meu contexto da universidade foi caótico, que foi pandemia, que foi eleição de 2018, que foi eleição de 2022, que foi eleição de 2022, e que eu acho que foram episódios que me aproximaram mais ainda de assim... O quanto a política tá dentro de tudo. E foi o que mais me fez repensar e pensar minha pesquisa diante essa questão. Aí, para você, né, como que você vê essa relação de uma possível resistência dentro da impressão, por meio da impressão? Tanto que o que para mim foi, o que fez eu te seguir no Instagram, que eu lembro muito bem, é o teu cartaz “Imprimir é desobedecer”. Para mim, foi uma coisa que eu senti tão ressoada dentro de mim. Nossa, realmente, eu sinto isso aí. De onde veio esses cartaz? Como que você vê essas relações de política, de resistência pelo imprimir ou do imprimir?

Ó, vem uma questão assim... É que eu acho que, na nossa vida, principalmente nesse curso de design, ele é, de uma certa forma, ele tem uma coisa que quando eu era mais novo me incomodava menos. Hoje em dia talvez me incomode um pouco, mas não é um incômodo daquele que você quer se livrar, é um incômodo que você constata.

Para a gente é muito misturado o que que é o indivíduo e o designer. Essa relação se mistura, e a um certo ponto você não sabe se você consegue se definir enquanto ser humano sem ser designer. E essa relação entre política e impressão é interessante porque assim, se a gente pegar pela história da impressão, hoje em dia ela tem outro lugar, talvez ela está na engenharia de computação e coisa do tipo. Mas se a gente pegar o início ali, os jornais eram impressos e etc, você vai pegar grandes literatos do Brasil – pegar o contexto aqui de Curitiba, que é onde eu estou mais localizado e consigo citar melhor. Curitiba vai virar, o Paraná vai virar um estado ali em 1854 mais ou menos, e quando isso acontece, se instala um órgão do governo que é a imprensa oficial, que é pra imprimir os documentos e os jornais que o Império deixa ser publicado.

E isso é engraçado porque vem uma máquina no lombo de burro subindo um morro e etc, vem de Niterói pra cá. Por que que eu estou falando isso? Porque as principais pessoas que vão produzir, ter um trabalho intelectual, vão se aproximar das gráficas. Então é muito comum citar que o Machado de Assis tinha habilidade de tipógrafo e manjava tipos móveis. Se a gente pegar na história do design, o Gráfico Amador, as experimentações que o Aloísio Magalhães fazia, a galera lá fazia porque tinha uma máquina tipográfica, um cara que tinha tido contato lá. Acho que o João Cabral de Melo Neto tinha tido contato – posso estar errando os nomes – com tipografia.

Todas essas coisas, se pegar em síntese, o que são essas pessoas? São pessoas querendo se expressar e procurando o acesso a um meio de difusão. Claro que isso vai acontecer depois com rádio, TV, meios digitais e por aí vai, e hoje em dia que é muito mais fácil você dar a sua opinião do que você não dar ela, porque os meios estão todos voltados pra isso. A gente pode pensar que talvez imprimir é desobedecer nesse sentido, tipo, porque é um tempo, a ideia floresce de outra maneira e etc.

Esse cartaz do imprimir é desobedecer, na verdade ele vem de uma... Deixa eu achar aqui, eu estava com esse livro na mão que eu estou lendo ele há meses. Ah, não é esse daqui, mas é dessa série ali da Ubu, que é desobedecer, alguma coisa de desobediência. E esse lance da desobediência é uma coisa que me gera uma curiosidade assim, mas de novo, são desobediências no sentido de construção, de potência.

Peraí que tem um gato aqui que vai gerar um caos. Deitou.

No sentido de projetar futuros, né? Então por exemplo, você bem falou ali, era uma angústia que eu tinha muito sendo professor e com os meus alunos na época de pandemia ali: como que eu vou falar de futuro para essas pessoas, né? E sem futuro, por exemplo, todo o caminho ali que eu te falei, que era um momento pleno e tal da gente conseguir pensar

outras coisas, criar outras relações, era porque no fundo tinha uma promessa de futuro que não se concretizou, é claro, mas muito vivível assim, né? Estava no nosso dia a dia.

Então o que que a gente acaba pensando em relação a isso? Como que constrói, como consegue pensar nessa ideia de futuro? E se não está sendo propiciado para a gente uma ideia de futuro possível, a gente tem que desobedecer a isso que está sendo programado para a gente, né? E no meu caso foi via impressão.

Daí eu acho que a ideia do Foite surge nisso, né? Tem um pouco desse livro, tem um pouco da influência de um amigo meu muito próximo, que é o Gustavo Caboclo, ele é um artista indígena e a gente foi sócio durante anos num estúdio de design gráfico aqui do Paraná chamado Pedro, Pastel & Caboclo... Pedro, Pastel & Besouro! Falar para ele, vai achar engraçado... A gente tinha essa coisa, ele é artista indígena, e eu acompanhei esse processo dele, que a mãe dele é indígena, dele tentando resgatar essa história da família que estava sendo ocultada a todo instante. Essa redescoberta dele me influencia também, né? E a gente vai muito nisso através da impressão.

Então a gente experimenta várias coisas. E daí de novo, né, tudo é contexto. De uma certa forma, lá em Londrina, em paralelo, estava rolando um outro movimento de alguns professores e amigos meus, que era montar um espaço dedicado às artes gráficas chamado Grafatório, que é um lugar incrível, e também está criando esse ambiente.

E daí, logo que... Que ano que foi isso? Agora eu não lembro. Acho que deve ter sido 2018 assim, né. Estava vindo nessa crescente, eu vendo essas coisas, estava fazendo as coisas que eu gostava, a gente ainda tinha um estúdio e tal, e a gente estava nessa de conseguir um edital para publicar um livro e ver essas coisas. E eu vou passar um tempo, uma semana lá em São Paulo.

Daí tem um primo – eu chamo de primo, na verdade é o primo da minha mulher, mas enfim, a gente vai adotando, né – que é o Ariel. E ele falou, cara, eu vou te levar num lugar que você vai gostar. E daí ele me levou na Casa do Povo para conhecer o Parquinho Gráfico. Lá eu conheci o Tião e o que eles faziam lá e falei, cara, é esse negócio que eu... Assim, que tem essa coisa da uma das finalidades da impressão, né, e até no que eu estudo teoricamente, assim, é a comunicação visual, você imprimir para comunicar ou para chamar atenção. Tem que ter alguma finalidade.

Agora, se imprimir pelo processo e por uma... Tem um pouco ali de uma questão... Não sei, porque é legal fazer o processo, mas também tem uma questão estética assim, de consumo estético, né? De ver uma coisa que é bonita ou se criar essa noção de beleza a partir da coisa, que me chamava a atenção também.

Como dentro do estúdio eu já tinha esse espaço de serigrafia, eu já produzia algumas coisas, né. Daí quando o estúdio acabou, veio a pandemia, né, levou tudo. Quando voltou, eu comecei a pensar mais nisso, assim. Daí surge a ideia desse cartaz junto com a ideia do Foite, que era esse negócio de você imprimir a qualquer custo e de qualquer jeito, então claro que isso gera muitos problemas e erros, assim.

No começo eu pensei que ia ser um projeto mais comercial – porque daí muita terapia para resolver isso, né, de novo do contexto que eu venho, os meus pais são frutos aí do fim da cafeicultura no Paraná, né. Eles foram do sítio para a cidade, conseguiram empregos urbanos, mas nunca se instalaram de fato assim, né, família de baixa renda, pobre. Então todas as coisas que eu penso, elas têm que pagar, todo o meu lazer tem que pagar, qualquer tipo de expressão que eu faço tem que se bancar, né. Daí o Foite começa com essa ideia de tentar imprimir para as pessoas. Em um certo momento dá certo, em outro momento acabo me frustrando com alguns tipos de trabalho e com as coisas que eu vou fazendo.

Ao mesmo tempo, eu vou dando alguns cursos e aulas, e pensando melhor a respeito disso. E daí as coisas das frases, é algo que me chama atenção assim, né, de fazer as coisas do Twitter, ou então conversando. Acho que é isso assim, o do imprimir é desobedecer... Eu acho que quem tem a primeira... Eu tô tentando lembrar exatamente.

Ah, é, eu imprimi um que eu fiz para um amigo, Carlos, que a gente vive trocando ideia disso, e depois eu falava: dá para ir testando tamanhos assim, né. Acho que essa frase ela era diferente também, era desobedecer... Eu sei que ela era de um jeito, imprimindo e desobedecendo, era um negócio meio gerundismo, mas virou um mote.

Tem até um texto... Essa minha amiga Flávia, que tem o Fogo Baixo, ela é jornalista, o lance dela é com o conteúdo mesmo escrito e totalmente calcado nessa ideia política. O meu está... Tem e flerta, claro, com esse contexto, porque me afeta muito o contexto geral, né, mas também tem uma coisa meio do indivíduo ali, né, tipo essa pequena desobediência, o que ela provoca na sociedade.

Na nossa profissão por exemplo, o design, que é uma coisa que se a gente for parar para pensar, né, como que essas estratégias... Daí claro, é um formato de crítica, mas teria que ser mais elaborado assim, mais colocando, né. O mundo do trabalho contemporâneo, ele vai exigir do designer um tipo de conduta que ela está pré-programada, né. E se não aderir a isso, a impressão, principalmente a serigrafia – você viu, não controla aquele negócio, né, o calor altera e você pode saber tudo.

Então, como a gente lida com essas coisas, que eu acho que é interessante, e a desobediência da impressão está tanto no ato de você imprimir como resistência, né, quanto a

impressão resistindo a ser imprimida. É uma mão de via dupla. É claro, tem essa dimensão. No meu entender é assim, né, não é algo tão radical nesse sentido assim, mas nessa esfera de tentar provocar para pensar sobre isso. Mas tem pessoas que estão nesse movimento de que são formas de expressão muito genuínas, né.

E daí a serigrafia tem outro, pelo menos pra mim, tem essa coisa, a questão da velocidade. Esse cartaz, o do imprimir é desobedecer, teve um desenvolvimento maior, mas tem outros dois que foram feitos meio no susto, que foi feito geralmente uma madrugada de sábado. Que aquele é um... Que eu até imprimi aí, que é uma frase que eu vi no Twitter lá: “Mais perto de ser um refugiado climático do que um bilionário”, né. E eu moro na frente de um rio, e a minha garagem sempre vira um rio quando ele enche. Então é um negócio que me toca sensivelmente, e ele foi feito do nada, e a serigrafia permite fazer isso.

Um outro, é o que eu fiz pra minha amiga, pro projeto dela lá, que é o “A mesa está em disputa, não só o saleiro”, que é uma frase que ela fez lá no zine dela. Que assim, ele tem uma ideia... Pra mim o que é legal desses projetos assim, desses trabalhos, porque daí ele me força enquanto designer pensar algumas estratégias de como fazer isso, né. E nesse ele tem um saleiro lá, daí você pensa: pô, mas que tosco, né, uma coisa tão óbvia assim. Só que a frase é muito direta, né, e esse saleiro, o tipo de desenho de saleiro que tem ali, é um saleiro específico, que está relacionado a um contexto específico. E quando a gente pensa sobre o jantar como um negócio que se toma decisões, tem uma gama enorme de coisas, né.

Tem uma pesquisadora da história que ela vai olhar os cardápios dos jantares na Era Vargas, que são coisas de governo né, que era onde foram tomadas grandes decisões: Qual que era o cardápio? Então ela está analisando o manifesto gráfico daquilo. Querendo ou não, quando a gente coloca um saleiro que é popular, o que ele está dizendo sobre esse momento? Então eu acho que essas são essas pistas aí que me acham, pelo menos me fazem me encontrar nesse ambiente gráfico. Eu acho que são coisas que são ditas nessa potência pela forma visual, que daí a serigrafia me permite e daí tem textura, tem todas essas outras coisas.

Sim, sim. Primeiro, é muito bacana porque eu estou conhecendo vários nomes. Eu transcrevo na entrevista a entrevista com o Google do lado para poder pesquisar todo mundo. Mas outra coisa que eu queria saber era em relação a meio que esses espaços de autonomia, como Ateliê de Impresso, como o próprio Grafatório, que eles estão existindo e eles têm esses espaços. Pelo menos eu... Existe o fator que eu também fiz, antes de começar as entrevistas, eu fiz toda uma listagem de iniciativas e de espaços. Mas como você vê essa movimentação desses espaços, com as pessoas dentro

desse espaço, como você enxerga essas relações acontecendo desses espaços com o design, com a questão da resistência? Porque começando mesmo a pesquisa, já me foi falado que seria difícil porque eu era alguém que não estava olhando para o impresso, eu estava olhando para o imprimir e não existe muita pesquisa sobre o imprimir. A maioria das pesquisas observam o impresso. Tanto que dentro da própria memória gráfica, a maioria são análises de impresso. Existem uns e outros que flertam com a cultura da impressão em si, como a Helena de Barros que dá uma observada maior. Como você vê essas relações acontecendo desses espaços de autonomia?

Esses espaços, o que é mais legal na verdade, pode ser meio bizarro, mas esses espaços não conseguem sair de dentro do design. Eles não surgem, é... A vontade deles não emerge do design, porque o design é uma coisa muito programada. Se a gente for ver, talvez o Ateliê de Impresso seja um diferencial, mas tem um pouco dessa noção da gráfica dentro dele que é mais do que do design, pensando aqui.

Mas por exemplo, que nem o Grafatório que eu tenho proximidade lá. Claro, surgem de professores que estão vinculados ao design, tipo o Pablo, que é um grande amigo, ele é um designer absurdo. Mas tem pessoas, as pessoas que estão envolvidas não são necessariamente do design porque elas estão interessadas em imprimir ou nessa experiência visual ali.

Então por exemplo, lá no Grafatório tem o Felipe Melhado, o Edson, que foi meu professor e tal. O Edson é artista visual. Nas artes parece que eles conseguem trafegar melhor nisso. Se a gente pegar lá do Parquinho Gráfico, o Tião ele é psicólogo, se eu não me engano, e ele é um cara que é um ativista de fato. O trabalho dele, o mestrado dele é sobre a ocupação Prestes Maia, e o cara vai conversar com as pessoas, como que ele vive na ocupação.

Então o imprimir ele acaba, o ato de imprimir ele parece que é mais uma voz, mais uma forma de você amplificar uma voz que vai ficar perdida nesse ruído de internet, dessas coisas. E tem uma coisa, que essa eu acho que é fundamental: a impressão ela marca e ela é perene. Por mais que você imprima um negócio para ser jogado fora.

Nos anos que aquele ser ocupou a cadeira da presidência, um outro indivíduo da mesma matéria-prima dele ocupou o Ministério da Educação. E daí ele tem a frase, de que é uma coisa, uma balbúrdia e tal. E era uma época que enfim, eu estava mais envolvido nessas questões da educação e tipo, me afetou muito assim.

E de novo, uma coisa de serigrafia. Ia ter um protesto, a gente juntou todos os papéis que tinha no estúdio e a gente imprimiu umas frases ali. Então, aí que tá. A ideia de design, ela é quase análoga, é quase contrária a isso. Porque o que me motivou ali a fazer

aquele cartaz era a raiva que eu estava do filho da mãe. Daí eu fiz vários cartazes, distribuí pra várias pessoas... É engraçado porque vira e mexe eu vejo no Instagram alguém com esse cartaz ou então ele tá pendurado em algum lugar assim, tipo. E eu falo, caramba, eu não faço ideia de quem que pegou, e essa circulação que acho que é interessante.

Então o ato de imprimir ele tá deslocado do design, mas aí que tá. Não é culpa só do ato de fazer design, mas porque os designers, eles se afastam dessas lutas políticas, de expressar como se incomoda, de utilizar o design como linguagem. Se pegar não faz muito tempo que isso mudou. Eu acho que na tua geração esse discurso já dissolveu um pouco, né, mas durante muito tempo você acreditou que designer a gente faz a forma, a gente não produz conteúdo. Não. A partir do momento que a gente faz a forma ali, a gente criou um conteúdo, uma forma de consumir aquele conteúdo.

Então é mais uma falta de apropriação nossa, mesmo, dessas questões. Daí por isso que eu tendo a achar que esses lugares, né... Então tem vários no país que tão florescendo e cara, eu fico muito contente disso e de descobrir cada vez mais outros. E esses espaços tem que existir, porque eles vão ser lugares onde os designers vão pra talvez repensar, né, suas próprias práticas. E é um lugar que ele permite – que é uma coisa que eu tenho defendido muito com um professor que eu tenho a trabalhar na pós-graduação aqui, o Felipe Prando – que assim.

Pode parecer bizarro, né, mas que nem ali no Ateliê de Impressos que é o caso que... Que conecta a gente ali. Enquanto a gente tá lá tentando fazer uma serigrafia gigante de alguma coisa, de alguma frase que a gente montou e etc, e coisas do tipo, esse ato ali de imprimir, de tentar imprimir aquilo pra chegar próximo do que a gente pensa, e o fato de montar aquilo, isso é produzir conhecimento em design. Ele é um tipo de produzir conhecimento que tá exatamente no mesmo nível de você sentar no laboratório e fazer uma análise com uma tabela e consultar e fazer mil entrevistas. É produção de conhecimento, é a produção de ciência, ciências humanas e tal.

Só que a gente no design, discursivamente, tem um medo muito grande de se aproximar e de entender os ateliês e os espaços de impressão como isso. Por isso que é tão difícil o dilema que você colocou ali. Ele é visível. Se fala muito pouco sobre os ATOS de produção, se fala muito sobre o que foi produzido, sendo que o que foi produzido é o vestígio, o que interessa é você pensar o saber.

Então uma das coisas do imprimir que é legal, é você conversar com um impressor muito antigo. Você vai ver o cara cheio dos hábitos e das certezas dele, mas sem entender como ele foi construído, entender ele como sujeito. Então isso acho que pelo menos

pro design, e daí pensando em outros campos que estão conectando com o que a gente vê, por exemplo a cultura visual ou então a própria ideia de cultura gráfica, eu acho que são coisas muito interessantes.

Tem uma professora, ela faz parte da rede de cultura gráfica, a Sandra Szir. Tem alguns textos dela, que a hora que ela coloca sobre a cultura gráfica portenha, da Argentina, dá a impressão de que é um pouco diferente para eles. Eles tem outra relação com os impressos, eles não acham o impresso só um impresso, ele é uma fonte de circulação, de imaginário, de outras coisas. Parece que para a gente aqui é um pouco deslocado. A gente ainda parece uns malucos que gosta de sujar a mão de tinta e fica falando disso.

APÊNDICE B – ENTREVISTA MORDIDA GRÁFICA

Entrevistadora: Marília Bezerra de Freitas Silva

Entrevistado: Ana Letícia Rodrigues Costa, representando a iniciativa “Mordida Gráfica”

Data da entrevista: 12/05/2025

Realizada pela plataforma de videoconferência Google Meet

Para poder começar né, eu queria só... começando quebrando gelo essa parte assim, sobre o Mordida, eu queria saber um pouco mais, primeiro sobre você, questão um pouco sobre nome, formação, há quanto tempo você tá no design e também saber essas coisas sobre o próprio Mordida, se você pudesse, falar sobre.

Sim, bom, meu nome é Ana Letícia Rodrigues Costa, mas geralmente eu assino só Letícia Rodrigues, atualmente eu estou com 28 anos, mas eu entrei no curso de design em 2015 com 17 anos. Tô velha, já fez 10 anos que eu entrei. Mas, quando acabei me interessando pela tipografia, tem um pouco a ver com essa título temática de trabalho, foi um período que meu curso em si, não tinha recurso financeiro nem para contratar professores de design gráfico, e a grade curricular do curso de design da Universidade Federal de Minas Gerais, que é a qual eu me formei, ela é dividida da seguinte forma: são 4 anos e meio de formação, os dois primeiros anos são uma base comum entre design gráfico e design de produtos, assim, você vai ver desenho técnico, conforme composição, oficinas para aprender a trabalhar com diferentes métodos, diferentes materiais, aí depois desses dois anos a gente parte pro que a gente chama de percurso.

Você fica um ano ou se atualizando mais em percurso gráfico, e aí fazendo você monta sua grade, você escolhe as disciplinas que faz, a gente tem autonomia também para a formação também ficar aberta em outro curso, eu acabei fazendo isso, fui para as artes gráficas, dentro da UFMG. E aí, foi nesse período que deu problema (mas eu vou terminar de explicar a grade). Depois desse um ano, se você escolhe produto ou gráfico, a turma que meio que se separou, nesse ano ela volta, que eles chamam de percurso integrado, que aí são matérias em comum que a gente vai trabalhar as habilidades que foram aprendidas isoladamente, mas agora em conjunto. Uns com mais habilidade em uma área, outros com mais em outra, e a gente fica seis meses integrado, que é por isso que é o quatro anos e meio, por causa do integrado, né, fica um semestre e depois sai para a TCC.

E aí, foi bem na época que a gente entrou em percurso, a minha turma que é de 2015, não tinha nenhum professor de design gráfico, e não tinha verba para contratação. A

universidade estava passando por um período bastante difícil, que foi aquele golpe e o impeachment da Dilma, e a entrada do Temer, foi aquele período bem ruim. Então, a única solução inicial que a universidade propôs, foi da gente juntar as turmas e os professores de design de produto darem aula, e a gente aceitar ter só produto, e como mais de 90% da turma queria gráfico, a gente não ficou satisfeito e não abaixou a cabeça. Então, a gente começou um movimento discutindo, a gente começou a boicotar as aulas. Enquanto aconteciam as aulas, a gente ia para um jardim de inverno que tem dentro do prédio da Escola de Arquitetura e Design da UFMG. Tem um gramado, que dá para você sentar e tal, aí a gente começou a ter trocas do que a gente poderia fazer para que a gente pudesse aprender gráfico de outras formas ou como é que a gente podia mudar essa instituição, porque até então a gente não tinha um movimento muito grande de acadêmico, né, no caso de ter um DA ou de ter um CA, isso foi abandonado durante muito tempo, então, essa minha turma assumiu de participar das reuniões de colegiado. A gente começou ali a se juntar com a arquitetura e a fazer parte do DA da arquitetura, e aí depois foi criado o CA do design e o CA da arquitetura. Foram separados, porque hoje tem demandas completamente diferentes, e tudo se virou outro, né, mas naquela época só tinha o DA, e aí a gente se juntou e começou a entender como é que a universidade funcionava, e o que a gente precisava fazer para que a gente tivesse aula, de fato. Então, a primeira coisa, tipo assim, a gente falava: “ah, o buraco é mais embaixo”. Vamos entender onde é que tá essas burocracias.

Daí surgiu uma fala de um amigo meu, ele falou: “ah, o buraco é sempre no gráfico”, porque, tipo, para formação, assim, hoje quando você sai da universidade, muito mais fácil você conseguir uma vaga que seja, tipo, mídias sociais, mas é muito mais fácil o design gráfico do que o design de produto, produto físico em si. E aí, os nossos professores, a maioria, acabavam se especializando dentro da área acadêmica e eram só professores de design de produto. E aí, a gente sempre tinha essa demanda de ter professores de design gráfico e não surgia.

E aí, eu me interessei pela tipografia nesse mesmo ano, porque eu comecei a complementar minha formação com cursos de formação livre, extra universidade. Comecei a procurar na cidade o que eu poderia fazer para que a minha formação não ficasse aquém das demais formações. E aí, eu falo dentro de um lugar de privilégio, né?! Tive esse privilégio de pagar um curso pra mim mesma. Tive esse tempo para entender como é que funcionava a estrutura da faculdade, e o que a gente podia fazer, e foi aí que eu conheci a tipografia Matias.

Eu e mais três amigas, a gente fez um workshop da gráfica, e o meu primeiro trabalho lá dentro foi um A5, eu ainda tenho ele aqui, se você quiser depois eu posso te

mandar fotos e tal do processo e escrito. Cada uma vez como se fosse uma espécie de lambe, impresso em tipografia, e que depois a gente xerocou e espalhou pela faculdade inteira. Mas a base foi impresso em tipografia, que era uma frase que eu tirei de um livro de Machado de Assis, um trecho, que era “já raro e mais escasso”, aí eu risquei a palavra que eu nem lembro o que era, e coloquei o gráfico, e aí, tipo assim, virou um lambezinho, tamanho A5. Mas aí, a gente expandiu ele e saiu colando pela faculdade. Essa foi nossa primeira ação assim.

Eu já comecei dentro da tipografia já de uma forma política. Desde então, as coisas foram acontecendo. Eu acho que o próprio lugar da mulher em si, dentro de uma gráfica tipográfica, ou de uma gráfica em si, já é um papel político, porque é sempre um ambiente muito masculino. Ao longo da minha trajetória enquanto designer, também acabei vendo um pouco disso, não só com a tipografia enquanto método de impressão, mas também no offset, na serigrafia, na área de compra de insumos, na área de conversar com fornecedores. Você é muito mais descredibilizada do que quando você é um homem, sabe?! Quando eu comecei a frequentar gráficas e offsets eu tive até que mudar o jeito, tanto de me portar, tanto de falar e de me vestir. Então, tipo assim, eu não podia ir com qualquer roupa. Eu já tinha uma botina, que era, tipo assim, da minha cidade, que é aqui do interior de Minas, e aí eu tinha que ir de botina, eu tinha que ir de calça jeans, como se fosse “uma peão” mesmo ali, pra estar num espaço que era ocupado somente por homens. Então eu entendia os processos, mas era uma conversa muito grande até que eu mostrasse que eu soubesse pelo que eu estava fazendo pra ser credibilizada nesse sentido...

E aí, voltando na linha do tempo, isso aconteceu em 2017, essa história do “o buraco é mais no gráfico”, a gente escreveu uma carta coletiva também, da turma, sobre tudo que a gente sentia que faltava dentro do curso. Não só dentro do percurso, mas a gente já tinha tido dois anos de curso, e aí?! Nada aconteceu, né. O que faltava?! A gente acionou o colegiado de curso, a gente acionou a direção do curso, a diretoria do prédio, a reitoria da universidade... então foram vários processos e a gente boicotando as aulas, porque realmente, a gente não queria ter produto! A gente quer ter gráfico, a gente vai pular um semestre pra ter gráfico. E aí, faltando um mês pro semestre acabar, eles conseguiram três professores externos e voluntários pra dar aula pra gente e foi ótimo. Pouco tempo, foi uma correria, porque eu nunca tinha tido contato com identidade visual, olha que loucura! Em dois anos de curso, a gente nunca tinha tido contato e foi ótimo, mas, ao mesmo tempo, foi uma correria que, pra mim, não precisava disso acontecer, sabe? Foi necessário, assim, muita luta, muito desgaste, e aí, eu estive muito presente na frente desse movimento, assim, a gente chegou a fechar a faculdade também... então, a gente não levou nenhuma suspensão, mas fomos chamados a

atenção, nesse caso. E foi nesse período, também, que eu conheci a mobilidade acadêmica, e aí, a minha história, ela se cruza com a UFC, né? É quando eu conheço a tipografia no mesmo ano, que é 2017, me apaixono pelo ofício, enquanto método de impressão, e quando eu vou ver a grade do meu curso, não existe nem matéria de tipografia.

E aí, eu falo: o que eu faço agora, né?! Já que é uma temática tão bizarra, assim de básica dentro do design, tanto para gráfico ou produto. Independente, é design. Tipografia, assim, acho que é um modo de comunicar, e não só de uma forma verbal, mas também não verbal.

Então, me surgiram várias dúvidas, e aí, eu falei: olha, já que Ciências Sem Fronteiras acabou, vamos tentar a mobilidade acadêmica nacional. Eu também queria ter esse intercâmbio cultural, não só um intercâmbio universitário, sair da minha zona de conforto, apesar de eu não estar no eixo Rio-São Paulo, eu estou no sudeste, então, teve mais um ponto de privilégio.

Então, eu falei: eu quero sair dessa zona de conforto de já estar no sudeste, eu quero entender como é que as pessoas falam, fazem e vêem o design de outra forma. E a minha turma, foi um êxodo da universidade muito grande para mobilidade acadêmica. Uma foi pra Federal de Santa Catarina, uma foi pra do Rio Grande do Norte, outra foi pra UFPE, e eu fui pra UFC.

A minha escolha não foi por acaso, eu falei: ou eu quero Norte, ou eu quero Nordeste, porque são duas regiões que eu não tinha conhecimento, nunca tinha pisado na minha vida. Mas eu falei: eu sei que tem muita coisa a agregar, e vendo as grades curriculares dos cursos, a UFPE e a UFC são as que tinham mais disciplinas ligadas à tipografia, só que como eu tinha uma amiga que já estava em mobilidade na UFPE, eu falei: por que não a UFC?! E a gente faz esse intercâmbio entre nós também, né?! De experiências e aprendizados.

Então, lá ela trabalhou com a Fátima Filizola, e foi incrível, assim, de ver aquele movimento Memória Gráfica no Agreste, que até gerou um catálogo depois, e foi minha amiga que fez a identidade, e aí, tipo assim, ter toda essa troca de conhecer esse tema, né, Memória Gráfica, porque pra mim era uma coisa completamente distinta, então, eu acho que quando eu fui pra UFC, assim, a minha cabeça, ela se abriu muito em diversos aspectos, e ver e fazer formas de design muito distintas, assim, do que a gente tinha, assim.

Eu acho que vocês têm um apreço cultural muito maior, e uma pesquisa sobre vocês mesmos muito grande, o que é muito bonito de se ver, sabe?! De se pesquisar e de se entender enquanto comunidade, enquanto pessoas que possuem histórias tanto gráficas,

quanto visual e quanto oral, e como isso perpassa a vida das pessoas de uma maneira, às vezes, muito simples, e que as pessoas nem se deparam com isso.

Porque nesse tempo que eu estive, eu fiquei um ano e meio em mobilidade acadêmica, que era o máximo. Eu consegui viajar, e eu falo que fiz um pequeno “mochilinho”. Assim, eu fui pro sul do Ceará, fui pro Crato, fui pro Juazeiro, pra Barbalha, pra Nova Olinda, pra Santana do Cariri. Visitei a Lira Nordestina, que foi um acontecimento pra mim, ter acesso à maior gráfica de cordel do mundo, ver como as pessoas se identificam com aquilo de um jeito tão bonito, pra mim, isso é cultura de fato, sabe? Tipo assim, pode ser a coisa mais simples, e que aí a gente vem da memória gráfica, né, de que é o estudo de artefatos gráficos que são identificadores daquela região, ou de um grupo de pessoas, mas que não necessariamente eles precisam ter um grande reconhecimento, e sim, que eles identificam aquele lugar. Então, pra mim, foi muito maravilhoso conhecer a Lira Nordestina, conhecer o Sr. Espedito Seleiro, conhecer tudo como é feito, e como as pessoas tratam isso de uma maneira muito bonita, muito rítmica, né?

Então, voltar pra minha cidade, pra mim, foi tipo assim, triste. Porque eu me deparei que a gente não se pesquisa, sabe? Assim, é muito aquela questão da, tipo, realmente desse pacto da branquitude, de pesquisar homens velhos, brancos, muitas vezes héteros, normativos, cis, e muitas vezes mortos, né? Europeus. E a gente não entender a riqueza que a gente tem, tanto no Brasil, e na rua também, assim, com tipografia vernacular, e na própria América Latina.

Então esse tempo na UFC, eu acho que me deu um estalo, de pesquisar não só dentro do meu contexto, aqui do meu estado, aí eu fui começar a pesquisar, olhar, de fato, pra rua, ver letreiro de prédio, pesquisar as décadas, entender a cultura local, sabe? E nesse período, eu continuo como voluntária, mesmo que a distância, eu continuo ajudando as meninas, com os workshops, mas eu entrei como monitora voluntária, então, eu não tinha uma grande atuação de organização do workshop do Matias, eu entro em meados de 2017, dou dois workshops como monitor e saio pra mobilidade acadêmica, só volto em 2019.

E aí, eu volto pra essa questão, seis meses em Belo Horizonte, e estamos em pandemia, né? Bem... Bem complexo, né? E aí, o meu TCC, em si, foi um resgate tipográfico, era uma desculpa minha, eu tinha escolhido em 2019, eu não fazia a mínima ideia de que a pandemia ia chegar, era uma desculpa minha de já estar trabalhando, mas de estar na gráfica ao mesmo tempo, porque eu escolhi uma fonte que estava dentro da gráfica do Matias, e que tinha quase nada de acervo digital pra eu poder pesquisar.

Então, eu tinha que ir lá, tinha que imprimir, tinha que analisar os tipos, só que eu tive que trancar, porque a minha pesquisa foi completamente barrada. O meu TCC ficou trancado um ano, e também por questões de saúde mental, eu comecei a me questionar, a ter crise de ansiedade, crise de pânico, eu me descubro uma pessoa completamente ansiosa, precisei ter uma medicação, preciso até hoje, muita terapia pra conseguir o meu TCC.

Porque eu cheguei a me questionar no sentido de: velho, o que eu tô fazendo?! Eu tô redesenhando umas letras que já existem, em tipos de metal, pra passar pro digital, enquanto tem, tipo, milhares de pessoas morrendo por dia, e aí, foi o meu primeiro start de trancar o curso, eu tranquei, por justa causa. Eu não tava bem, psicologicamente. Foi bem complicado, então tranquei um ano o TCC. Em 2021, eu volto com tudo, tem que terminar, já vai dar sete anos de graduação.

E eu tinha começado a trabalhar híbrido nesse período, foi quando eu comecei a lidar, não só dentro da gráfica do Matias, que eu já lidava. E ele foi uma pessoa, um homem, dentro dessa história minha com gráficas e com impressos, a parte, porque eu digo que ele é uma das pessoas mais abertas pra poder mostrar como funciona o ofício dele, se a pessoa estiver interessada, sabe?

Foi completamente distinto do que eu tive quando eu comecei a trabalhar nesse momento meio pandemia, meio pós-pandêmico ali, 2021, e eu tive que começar a acompanhar impressos no offset, então, às vezes, gráficas muito raiz mesmo, e os caras, às vezes estavam sem máscara na época, quando eu não tinha vacina direito, assim, muitas vezes sem camisa pra poder receber, é sempre um ambiente muito hostil, né? Então é igual o que eu que falei, que eu tive que aprender a adentrar tanto a linguagem deles, quanto as minhas vestimentas, como a minha forma de falar, teve que mudar drasticamente.

E nesse processo, eu acho que a gente já era o mordida antes de ser o mordida, porque éramos quatro dentro da gráfica, inicialmente começamos como monitoras em 2017, eu e a Maria Tereza Moraes, se você quiser depois eu posso passar os nomes pra você, e a gente teve um vai e volta, uma sai, outra entra, e aí começamos eu e Tereza, e aí em 2018 eu saio, pra mobilidade acadêmica, e alguém precisava me substituir como monitora, quem entra é a Rachel Rossi, no início do ano, e aí ela vai ficando.

E aí o Gabriel Nascimento e Olavo da Guiar, que eram os organizadores, eles já estavam meio cansados, assim, do rolê, e aí eles começaram a chamar outras pessoas, e queriam ocupar a gráfica com mais mulheres do que com homens, porque a gente teve essa conversa, de ser um ambiente realmente hostil, até pra gente no início como monitora.

Eu não tenho nojo, de barata, eu não tenho nojo de cupim, eu não tenho nojo de poeira, de sujeira, de sujar minha mão de tinta, de, às vezes, não ter, não passar esmalte, ter que ficar com a unha curta, e pra mim tudo bem, sabe? Mas não são todas as mulheres que vão encarar isso, e eu acho que só ter que fazer todo esse movimento, de negligenciar o que a sociedade diz que uma mulher feminina tem que ser, uma feminina, entre muitas aspas, já começa como um ato de resistência. Então Matias até brincava com a gente: que, “ah, você vai entrar dentro da lata de tinta, né!”, porque, às vezes, a gente se sujava, não colocava luva pra limpar a máquina e tal, mexer com muito solvente abrasivo, tipo, ténex, querosene, e carregar caixa de tipo muito pesada, porque, às vezes, é tipo de fundo.

E aí foi uma experiência bastante empírica, de aprendizado dentro da gráfica, realmente no dia-a-dia, de entender como funcionava tanto os afazeres quanto o tempo da gráfica em si, porque é diferente do tempo de um offset, de uma impressão digital, tem toda uma preparação, tem todo um conhecer o espaço, um territorial diferente.

E aí, no final de 2021, a gente, enquanto coletivo, enquanto coletivo ainda não, né, mas enquanto amigas em si, nesse período que eu fico fora, entra a Gabriela Was também, e aí, quando eu volto, em meados de 2019, ficamos nós quatro como monitoras, e no final do ano, a gente tem uma conversa, e os meninos, deixam a organização e passam pra mim e pra Tereza, que eram as mais velhas de casa, assim, não necessariamente eu era a mais velha, eu era a mais nova e continuo sendo a mais nova do coletivo, mas eu era a mais velha de casa.

E aí a gente passa a assumir, esses workshops, e não só os workshops, mas lidar, também com Matias enquanto pessoa, enquanto homem, dentro da gráfica, e que a partir daquele momento a gente não ia ter mais a supervisão dos homens pra estar lá, então foi também um processo, apesar de ele ser uma pessoa muito aberta, teve uma desconfiança ali no início, sabe?! Um cuidado muito maior do que ele teria se fosse um homem trabalhando ali dentro.

Então, a gente vira coletivo oficialmente por livre e espontânea pressão de uma amiga nossa, que é a Maria Silvia, e ela visitou o mercado novo, tipo, o mercado central de BH, que ele, é um mercado que ele foi construído pra substituir o mercado central de Belo Horizonte, que ele é muito maior, e tinha uma promessa de ser uma referência no estado inteiro.

Então ele tem um térreo, e tem mais três andares de várias lojas, com estacionamento e tal, atualmente, hoje o térreo é uma feira livre, e aí você vai encontrar restaurante, você vai encontrar, estabelecimento que funciona 24 horas, vai ter uns bares, bem

raiz, é hortifruti, é loja que vende queijo e laticínios em geral. Geralmente, as pessoas que trabalham no mercado em si, elas vão se alimentar daquele espaço ali.

Aí, pro primeiro andar, que a gente fala que é o andar das gráficas, você sobe uma rampa de estacionamento em si, e hoje contempla a maior parte gráfica do Brasil, porque essas lojinhas que foram criadas para substituir o mercado central de Belo Horizonte, acabaram virando gráfica. Então, ali você vai encontrar gráfica offset, serigrafia, tipografia, gráfica especializada em fazer convite de casamento, gráfica especializada em fazer santinho de quem morre, é muito engraçado. Tem gráfica digital, tem loja que só vende papel, tem loja que só vende suprimento pra gráfica, tem loja que só vende tinta, tem lugar que só faz gravação de chapa pra offset, sabe?!

Então, você consegue fazer tudo de um projeto ali dentro. Você compra um papel num lugar, ele já leva pro outro. Você, ali dentro mesmo, consegue gravar chapa, levar pra máquina pra imprimir, comprar tinta. Então é um meio, de um espaço que se auto-sustenta.

E eu comecei a lidar com esse espaço em si, e a minha história com gráfica e com offset, começa dentro desse espaço. Porque não são gráficas grandes, como tem em Fortaleza a LCR Gráfica, que é limpa e tem vários cavalos de impressão. Às vezes é só uma cor, e o cara vai subir em cima da máquina offset, pra poder limpar ela inteira, pra imprimir uma próxima cor, nos casos necessários, sabe?!

Então, tipo assim, já entrei seis horas da manhã pra começar a imprimir um trabalho e sair duas horas da manhã, sabe?! E aí, entro também nessa vida de produtora gráfica, porque habitar também esse espaço não era tão fácil pra mim. Esse primeiro trabalho que eu tive que ficar até mais tarde, eu fiquei com medo, não foi uma coisa tranquila. Hoje, eu olho e falo “ah, tá de boas!”. O gráfico hoje, ele é meu amigo, aprendi muita coisa com ele. Mas, foi minha primeira experiência de acompanhar, de olhar ali se as cores batiam, de tomar decisões também, foi uma loucura.

E aí, o segundo e o terceiro andar, eram abandonados, tinham muitas lojas inacabadas e em 2017 e 2018, começou-se um processo de reocupação desse espaço, que eles chamam de o Velho Mercado Novo. Que é encabeçado por algumas pessoas aqui de Belo Horizonte. Uma delas foi meu chefe, que é o Rafael Quick, que é dono de vários empreendimentos ali dentro. Então, ele começa com a Cozinha Tupis, que é um restaurante especializado em fazer uma comida mineira do centro de Belo Horizonte, só que com um certo requinte. E uma cervejaria artesanal própria também. Deu tão certo, que, tipo assim, esse andar ele ocupou fácil no primeiro ano. E tinha um respeito gráfico e com a história do prédio, do local, muito grande.

Esse é o Mercado Novo (cartaz impresso), como eu falei, tem o hortifruti, as queijarias e tal. E fizeram um mapeamento, o andar das gráficas, onde achar o que procura, etc. E tem esse espaço, que começou a ser educado pelo Rafael e várias outras pessoas, que tinham um respeito gráfico muito grande com tamanho de placa, que uma não podia ficar sobre a outra. Tinha um tamanho máximo que elas poderiam ficar. E tinha que respeitar também a identidade visual da década que o prédio foi construído.

E aí, as pessoas começaram a entrar no andar. Ele já perdeu um pouco dessa essência, porque o dono, ele meio que deslumbrou os olhos, do movimento que aconteceu, começou a ganhar muita grana em cima disso, e virou realmente um ponto turístico hoje. Como eu falava, tem 60 anos. Mas, de fato, o boom dele foi a partir de 2017 e 2018. E aí eles fizeram esse cartaz comemorativo dos 60 anos, que conta a história do mercado e cada andar.

E eu tô te contando essa história toda, pra você entender o porque que quando o mercado vira um “boom”, os banheiros desse andar que foi reocupado, eles recebem uma decoração, entre muitas aspas, que eram capas e recortes de reportagens da década de 90, início dos anos 2000 ali, de como seria o corpo ideal de uma mulher. E várias revistas, tipo, Playboy, sabe?! Viraram lambes dentro dos banheiros dos mais pequenininhos e femininos. E essa nossa amiga Maria Sílvia, ela ficou totalmente indignada, assim, de frequentar um espaço legal e tal, assim, com essa privatização dos banheiros e essa “decoração”, né, que agora você precisava pagar pra usar o banheiro e ainda ter que se deparar com isso. Ela fez meio que uma denúncia, existe esse post, eu posso te contar depois, sobre isso. E aí, o dono chamou ela pra conversar e falou: olha, ok, você tá reclamando, então você pode fazer uma proposta do que pode ser uma coisa ideal pra esses lugares.

E aí, a gente foi chamada pra poder fazer esse rolê acontecer, e a gente só tinha um final de semana pra poder imprimir, tipo, muitos e muitos lambes, pra ocupar todas essas paredes. Porque teve o processo de retirada, né, de todo o material que estava colado, tanto no banheiro masculino quanto no feminino. Teve que pedir licença, pros caras, tipo: “ei, você não vai mijar agora, gente tá aqui tirando os papéis”, sabe?! A gente lá com a espátula, arrancando. E depois teve o processo de colagem também, de imprimir no final de semana. Em dois dias, a gente imprimiu mais cem lambes, foi uma loucura!

E as frases que a Maria Sílvia escolheu, foram criadas e escolhidas por ela. As composições também foram feitas em tipografia e ela chamou a gente pra poder agilizar mais esse processo. Então, o movimento em si foi encabeçado por ela, e a gente precisava tá junto pra poder fazer render esse tempo. Então, ela falava assim: “ai, eu preciso tal frase”, a gente compunha e mandava a foto pra ela pra ela dar o ok. Ok, imprime!

Então, foram cartazes e lambes do tipo: quais são os tipos de violência contra a mulher, tanto a psicológica quanto a médica, quais eram esses tipos, se você tiver sofrendo violência, como entrar em contato com o órgão público, disque 180. Vários desses lambes informativos, sobre a violência que uma mulher sofre. Que não é só física quando chega no ponto de agressão, tem a violência verbal, tem violência moral, e patrimonial também.

E aí, teve uma curadoria tanto pro banheiro feminino, que foi mais voltada pra isso, quanto pro banheiro masculino. E uma das frases escolhidas, pra colar bem na entrada, que foi bem chocante para os caras, foi: “o seu silêncio também é cúmplice”. A gente colou dentro dos banheiros, assim, se alguém fosse fazer xixi, ficava de frente pro lambe, e também colamos na frente dos mictórios, bem na entrada.

E foi muito massa, porque a gente acabou virando um coletivo, porque a gente precisava assinar esse trabalho. E foi muito difícil decidir o nome, mas a gente tinha pouco tempo, e o Mordida Gráfica, assim, é mordida dentro da gráfica, da gráfica do marquês em si, é um tipo de impressão. Que é quando o tipo, ele faz tanta pressão dentro do papel, que ele causa uma deformidade nesse papel. Então, ele cria aquele relevo que, às vezes, as pessoas gostam e tal, se vira uma coisa tátil, bonita, mas nem sempre é uma impressão desejada, e não era uma impressão desejada por muitos tipógrafos, porque a impressão desejada é a impressão que é totalmente limpa, sem relevo, como se fosse uma impressão digital ou offset, alcançar esse nível de perfeição, que é o nível agência, como a gente chama.

E a gente falou: “vai ser Mordida”! Não só por esse ponto de incômodo, dentro da gráfica, mas também de a gente chegar abocanhando esses espaços que não nos pertencem, mas que a gente quer pertencer e quer fazer parte. Então, o Mordida, ele veio para fazer uma pressão também social e uma pressão a todas as pessoas que estavam envolvidas dentro desse meio. E até hoje, o nome, ele é muito válido, porque a gente vive isso todos os dias e é invalidada enquanto mulheres, no ramo da impressão.

Aqui mesmo, em Belo Horizonte, mesmo depois de ter saído, de ter feito palestra no DiaTipo, que é a maior conferência de tipografia da América Latina, de ter feito a identidade do evento, a gente não é considerada pela comunidade tipográfica como impressoras, como tipógrafas, e como referência para as próprias pessoas que estão aqui dentro, sabe?! Então, a gente ter esses espaços, que aí, o Mordida, ele também virou um espaço de segurança para a gente, enquanto mulheres, com nossos próprios trabalhos. E a gente tem muitas inseguranças, em relação ao que a gente produz, não só para a gráfica, mas, às vezes, estou fazendo freelas e tal, e eu mando para as meninas, e o coletivo virou esse ponto de apoio.

E aí, os nossos trabalhos, depois desse com a Maria Silvia, que a gente assina pela primeira vez com o Mordida Gráfica, eles indiretamente acabam continuando sendo de forma política. A gente fez cerca 80 cartazes para distribuir no 8 de março de 2023, e a gente achou que não ia conseguir distribuir, e em 10 minutos, todo mundo pegou, sabe?! E aí, falava justamente sobre essa questão com o aborto. O cartaz dizia: “pelo direito de decidir”. O foco não era necessariamente abordar se você é ou não, a favor do aborto, mas, que a gente tem que ter o nosso direito de decidir sobre o nosso próprio corpo.

E, curiosamente, foi o ano que saiu a lei que você era a responsável pelo seu próprio corpo, e não precisava da assinatura do seu cônjuge para fazer algum procedimento, ainda que fosse uma laqueadura ou então uma vasectomia, para poder, tipo, não se tornar mais uma pessoa fértil. Então, casou muito certo. Não foi pensado, mas saiu bem no mês, e a gente, como sempre, tinha só um final de semana para a produção. Era o sábado para pensar na composição e fazer dar certo, e no domingo imprimir, imprimir, imprimir! E as mulheres todas na gráfica!

Então, 2023 e 2024 foram anos bem legais, a gente foi convidada pela Tereza Bettinardi para fazer o Lombada podcast, e falar justamente sobre essa ocupação, de ser mulher e de estar dentro de uma gráfica, principalmente tipográfica, que rendeu bastante frutos para a gente. E aí, depois, veio o DiaTipo também, esse convite maravilhoso, para a gente repensar a nossa própria história.

Em 2024, a Tereza sai do coletivo por questões pessoais e até mesmo por questionar muito se o design era para ela, de fato, porque ela é formada em arquitetura e design ao mesmo tempo, e não estava conseguindo trampo. E estava bastante infeliz com a produção. Não tiveram brigas nem nada, mas foi uma decisão que ela tomou e que a gente tinha que acatar.

Então, ficamos em 2024, no início, eu, Gabi e Rachel, e a Tereza sai. E aí, no final do ano, quando a gente já estava ali, a todo vapor, DiaTipo, tem que fazer acontecer. E aí, a história da identidade é um pouco dessa nossa história também. Se a temática era O Fabuloso Ferramental Tipo Gráfico, a gente se questionou: o que é esse fabuloso? Que as pessoas veem, acham lindo todo o processo, mas não sabem, o tempo da gráfica, o tempo das coisas, o que é estar dentro da gráfica para a gente. E veio muito essa coisa do erro, do acerto e de não ter algo que seja concreto, sabe, para a gente enquanto coletivo. E que a gente está em constante mudança, em constante experimentação e que o erro, ele faz parte da nossa vida em todos os aspectos.

A gente erra para acertar e a gente levou esse momento de uma maneira que, querendo ou não acaba sendo política. Porque se fosse um homem que fizesse essa identidade, será que seria para esse caminho do erro ou do acerto, sobre muito mais a experimentação e do contemplar, estar junto e construir coletivamente essa identidade? E ela é interpretada como feia ou bonita? E para a gente, foda-se se ela é interpretada como feia ou bonita, mas ela vem muito mais de um conceito, a gente fala que ela nasceu no coração do Mordida, da gente mesmo se questionar, se o que a gente estava fazendo fazia sentido e a gente percebeu que sim, porque depois do Lombada, a gente recebeu muitas mensagens de muitas pessoas procurando a gente para falar sobre, para ser referência para alguma coisa, para enviar trabalhos, para fazer parte do TCC, para entrevistar a gente.

E a gente foi vendo, que tinham pessoas interessadas, sabe? E o nosso público também, dentro dos workshops, ele se tornou majoritariamente feminino, sabe? Na nossa última turma tinham oito pessoas, seis eram mulheres cis, uma era uma pessoa não-binária e uma era um homem cis. Então, nossas turmas são majoritariamente femininas, seja em Minas, a gente pôde observar isso em São Paulo também, onde deu o workshop dentro do evento e a gente chegou a essa conclusão. Conversando, depois que o evento terminou, que a nossa produção sempre vai ter que passar por um lado político, porque a gente luta a todo instante por esse espaço, por essa validação.

Muitas vezes a gente não tem tempo de estar na gráfica também, produzindo igual aos homens, sabe? A gente já chegou em BH, eu e as meninas, a gente já chegou para a cidade zerada. Então, a gente andava de ônibus e a gente ia para a gráfica de ônibus, eles não, eles iam de carro, moravam aqui desde sempre, não tiveram que se deslocar de uma cidade para outra para fazer faculdade, tiveram faculdades particulares, a gente não.

Então, são histórias de vida completamente distintas, assim, apesar de sermos mulheres brancas e tivemos esse privilégio também de tirar um tempo, para ter esse aprendizado, mas a gente fala muito, assim: “ah, você realmente quer estar na gráfica”? Então, você vai abdicar de um final de semana seu para poder, realmente, estar na gráfica. É ficar em pé o dia inteiro, né? Chegar em casa com dor nas costas, sabe? E aí, ao mesmo tempo, é um ponto muito bom. É um ponto de encontro em que a gente se realiza bastante.

Hoje, a gente ainda passa por muitas coisas que aí vale uma fofoca tipográfica. A gráfica do Matias, a gente não tem um workshop há algum tempo, porque a gráfica estava passando por uma infestação de ratos. E talvez você já tenha ouvido falar dele, do Rafael Neber. Ele é uma pessoa também que sempre frequenta a gráfica e foi um dos idealizadores desses workshops. E ele virou para mim e falou: “ah, Ana, você não vai fazer o workshop na

gráfica”? Eu falei: “não, Rafael. Enquanto essa infestação de ratos não for resolvida, e a gente não conseguir dedetizar, passar o veneno necessário aí dentro, a minha responsabilidade enquanto organizadora hoje, é não fazer um workshop”. Porque isso perpassa uma responsabilidade social muito grande. Se alguém pegar uma leptospirose aqui dentro, a responsabilidade é minha. E aí, nesses momentos, a gente acaba virando chacota dentro desse meio de colegas tipográficos da cidade, assim, de pensar muito antes de fazer, de pensar muito antes de colocar um trabalho na rua, porque a régua com a gente é muito mais alta. A gente é muito criticada, a gente já ouviu que a gente estava produzindo água, sabe? Aí eu falei, quem dera que a gente produzisse água, porque a água é incrível, mas no sentido de ser algo que não se vê.

Então, é muito triste não ter esse apoio da comunidade local, por mais que eles se colocam como pessoas que se apoiem. Mas isso, na verdade, não existe. São pouquíssimas pessoas que hoje eu digo que nos apoiam, de fato. E eu acho que não preciso citar nomes, mas se você quiser eu cito, mas são pouquíssimas. E é muito difícil ser jogada todo dia pra baixo, sabe? Uma situação que acontece, você tá ali tentando resolver o rolê, tipo assim, igual a gente acabou de ter aniversário do Matias. E ele estava numa fase muito ansiosa o ano passado, de estar na fila de um transplante de córnea, de não estar dormindo bem, não está chegando bem no trabalho, não está conseguindo executar os trabalhos da mesma maneira, porque está ficando velho. E o envelhecimento dele foi o envelhecimento que está sendo o envelhecimento do mundo, porque ele não se cuidou ao longo da vida. Ele é uma pessoa alcoólatra. Eu lembro que quando eu comecei a frequentar a gráfica, eu ia lá de dia e às vezes eu tinha que voltar pra casa, porque ele estava desacordado, jogado no escritório, com uma garrafa de cachaça no chão. E ele parou de beber um tempo, por causa que a gente entrou na gráfica e eu acho que bateu aquela crise de consciência. Mas ele voltou a beber nos últimos dois anos, muito forte e teve uma queda, assim, que a gente levou ele pro hospital. Cortou o supercílio, teve que chamar a SAMU, fazer uma série de exames, ressonância magnética, tomografia da cabeça. E aí, nesse processo, a gente descobriu que ele estava pré-diabético, com um problema nos rins e no fígado. Então, tipo assim, zero álcool a partir de então. E aí, nesse processo, tipo, a gente criou um grupo de pessoas que são amigas da gráfica e falaram, ah, como é que a gente vai comemorar o aniversário do Matias? Cada um leva sua bebida, e leva carne pra fazer churrasco, etc. Falei, gente, eu até vou comemorar, mas eu acho que não há necessidade de bebida alcoólica. Eu acho que o Matias, ele tá bem, tem seis meses. Ele, inclusive, já desinchou muito, porque ele tava inchado de bebida alcoólica. E ele tá bem, porque ele tá se cuidando, tá tomando as medicações e não tá entrando uma gota de álcool.

Mas qualquer lata de cerveja, qualquer coisa, pode ser um gatilho pra ele. Não hoje, no dia, mas daqui pra frente, sabe? E aí, é o grupo ficou em silêncio, sabe? Mais uma vez, a gente sempre tem que ter o senso de responsabilidade e o senso de, tipo assim, ei, gente, não é a mesma coisa mais, sabe? E aí, depois de um tempo, o Gabriel, um dos meus amigos, que também concordava com a situação, quem quisesse levar as cervejas sem álcool e que teria horário pra acabar também, o que eu acho que é válido. Ele chegou num tempo que ele precisa ter uma rotina pra dormir, ele tem as medicações que ele toma hoje. E aí é uma situação muito desgastante, sabe? Só fazer parte do Mordida já é desgastante. Tipo assim, você tem que tomar a decisão de falar pra um grupo, da maioria masculina, de que não vai ter bebida alcoólica naquele evento, porque você tem uma pessoa alcoólatra. Então é bem difícil ocupar esses espaços, mas a gente não quer que seja tão difícil assim. E aí, a gente tava conversando recentemente numa reunião, de tentar fazer eventos somente femininos e pra minorias nas gráficas. Pra que as pessoas se sintam mais acolhidas, sabe? Porque, tipo assim, às vezes, no primeiro momento, é tipo: meu Deus! E é sempre um homem que tá na frente, né?

Sim, é sempre dessa forma. Mas é muito bacana, porque eu também tive esses momentos muito semelhantes na universidade, de desentendimento na universidade. Eu já fui chamada de sindicalista por professor, né? Porque eu tava falando pelos alunos que ele disse que não tinha necessidade. Então, assim, quando eu propus pro Buggy, que Buggy tá como meu orientador, quando eu propus pro Buggy entrevistar vocês, foi, tipo, a gente concordou na hora, porque fazia muito sentido, porque eu tava pesquisando.

E tu comentou de algumas experiências, de alguns trabalhos que vocês fizeram, né? E, tipo, hoje, com que frequência vocês imprimem, mais ou menos, né? Assim, quando vocês fazem esse trabalho meio de direção de arte, como que vocês, enquanto designers, como isso influencia no imprimir em si, no ato de imprimir? Como que ocorre a escolha dessas peças, mais ou menos?

Então, a nossa história, enquanto diretora de arte e tipografia, ela perpassa muito pelo nosso pouco tempo. Muitas vezes a gente tem pouquíssimo tempo pra executar as coisas. A gente não tem muito capital pra poder investir. Então, a gente fala, que os projetos do Mordida vão ser sempre com o melhor aproveitamento de papel possível. Com o fornecedor mais barato que a gente encontrar e que faça sentido, né? Pra aquele trabalho, né? Então, por exemplo, a gente fez um cartaz pro Lombada, em comemoração a Teresa veio pra cá. Ele é, literalmente, a lombada de um livro que foi imprimido. Ele é um formato totalmente atípico.

E a gente instaurou, enquanto diretora de arte do Mordida, e falou, olha, nossos projetos vão ter o melhor aproveitamento de papel possível. A gente não pode descartar, porque papel é em grana, dinheiro. Isso é caro. E a gente não compra, tipo assim, resma de papel. A gente não compra papel fechado, sabe? O pacote. A gente compra a unidade. Muitas vezes sai muito mais caro do que... Muitas vezes não, sai muito mais caro. Às vezes sai o dobro, assim, do que custaria uma folha dentro de um pacote, mas a gente não tem grana pra ficar investindo, assim. Agora eu estou ganhando um salário mais confortável, que me permite investir, assim, um pouco mais. E também pra ocupar o espaço que a gente divide com os 62 pontos, com o Fábio Vignoli, da tipografia do Zé, com o Rafael Neder e com o Vitor Paiva, que é um outro designer, a gente também precisa pagar a manutenção desse espaço, sabe? Eu já tenho um investimento de um aluguel nesse espaço, além da tipografia Matias que a gente ocupa. Então, nossos projetos são sempre baixo custo. É muito comum você ver só uma entrada de tinta, porque é a questão do tempo e a questão de secar. Então, tem essa questão da gente não ter muito tempo pra ficar pensando ou elaborando ao longo da nossa história, né? A gente não teve muito tempo pra ficar pensando e elaborando muito o que a gente ia pra fazer na gráfica, mas a gente gastava-se, gasta-se um tempo grande com a questão da composição. E com a mensagem visual e verbal do que a gente quer passar, principalmente com os trabalhos políticos, né? E aí, aquele cartaz mesmo pelo direito de decidir, assim, ficou grande mesmo, direito de decidir, assim, porque eram as coisas que mais gritavam pra gente.

Então, as nossas escolhas tipográficas, elas não são por acaso, assim, e a gente queria que fosse muito direto. A gente não tinha muito tempo, mas a gente guardava dentro desse pouco tempo, o tempo necessário pra que a gente tenha espaço nessa mensagem verbal e visual forte. Então, a gente tem essa construção e é uma construção que ela é coletiva. Muitas vezes, não todas de nós vamos estar na gráfica, isso acontece. Às vezes, tem trabalhos que são feitos só por eu e a Rachel, só por eu e a Ágatha, só por eu e a Gabi ou só pela Gabi e a Rachel. Porque a vida é assim, e a gente não vai conseguir estar todo mundo, sabe? Mas a gente assina por Mordida Gráfica da mesma forma. A gente não se importa, às vezes, de não ter a nossa autoria lá, mas a gente se entende enquanto grupo. E aí, a gente assina todos os trabalhos, mas tem essa questão, do melhor aproveitamento de papel possível. E aí, aquele cartaz do Lombada é uma folha tamanho de fábrica cortada em quatro partes. Não tem nenhum filete de refino, sabe? Talvez sejam trabalhos atípicos, assim, ou que a gente ganha papel de sobra que o Matias imprimiu e tal. Hoje, a gente consegue investir um pouco mais, assim, e até na própria escolha das cores.

Com a maturidade, também com a evolução da nossa própria profissão, da gente conseguindo capital para investir nisso, essa direção de arte foi mudando. Então, começaram a vir trabalhos comissionados. A gente chegou a fazer um cartaz para Ubuntu. E aí, já entraram, tipo, três entradas de máquina. São duas de cores, mas três entradas de máquina. Então, a gente já teve um ponto maior para pensar. Eu acho que a nossa história também se relaciona muito com essa questão de ter capital, né? Para poder se investir. E o quanto que o capitalismo está inserido ainda nessa questão de gênero. Porque, por exemplo, para alguém que sempre morou em Belo Horizonte, sempre frequentou esse espaço, tem um carro, mora na casa dos pais, não tem que pagar aluguel, não tem que pagar as contas, é muito fácil gastar bastante dinheiro investindo dentro de um projeto com várias entradas de tinta. E tem tempo para esperar secar, tem tempo para o projeto sentar na cabeça, sabe? A nossa maturidade em torno de projetos e até de diretores de arte foi crescendo de acordo com o nosso poder aquisitivo também, infelizmente. Então, eu acho que se relaciona bastante com isso, com a nossa maturidade pessoal e profissional de conseguir investir esse tempo e esse dinheiro. Será que eu respondi isso?

Respondeu. Só faltou a frequência de vocês.

A frequência. Atualmente, a gente está resolvendo essa questão principal, que é voltar a fazer os workshops e a gente precisa que a gráfica esteja limpa. Então, esse é um ponto principal que fez com que a nossa produção zerasse em 2025. A gente não conseguiu produzir nada até o momento porque pegamos o Matias na pior fase da vida dele. A gente acaba que não é só as organizadoras, as facilitadoras, a gente também acaba sendo um pouco de família. Então, entra-se também no ponto do cuidar, e aí isso sobra para a mulher também, sabe?

E aí entra um outro ponto político que é o que a gente tem vivido: só a gente pensar no cuidar e no bem-estar, tanto de saúde mental quanto de saúde física e saúde de espaço de trabalho também. Esse cuidar perpassa muito pela nossa trajetória, enquanto mulheres. Eu acho que seria muito fácil para homens: “não, vamos fazer o workshop, foda-se, a gráfica deve ficar”. Inclusive, falaram: “ah, gente, sempre teve um rato ou outro”. Eu falei: “mas nunca tiveram oito ratos dentro da gráfica.” A gente não sabe se o ninho está aqui dentro, a gente não sabe. Então, a gente tem que entrar em contato com zoonoses, está fazendo essas visitas a ele.

Hoje eu moro muito próximo, eu e a Ágatha, e hoje a formação é eu, Ágatha e Rachel, que ficou. Gabi é do Pernambuco e está trabalhando de forma remota para São Paulo.

Ela está numa fase que também está definindo muitas coisas na vida dela, e ela decidiu ir morar um tempo no Pernambuco. Ela saiu de BH e do coletivo, muito por causa disso. Ela meio que está numa crise dos 30, fez 30 anos. A gente respeitou muito a decisão dela de também entrar num ponto de se autoconhecer, talvez não seja isso que ela queira para a vida dela.

Ela falou com a gente que essa responsabilidade de estar na gráfica pesou muito para ela, porque se a gente não dá um workshop, é um dinheiro a menos que entra para o Matias. E talvez é um dinheiro que vai faltar para um remédio, uma medicação, ou para comida. É um dinheiro que segura as pontas dele durante alguns meses. Essa frequência nossa perpassa até pelo ato do cuidado, e como isso está muito ligado ao universo feminino, às vezes a gente acaba tendo esse cuidado mesmo. A gente quer voltar a produzir, marcou reunião para semana que vem presencial na gráfica. Teremos possibilidades novas, eu acho que ainda antes do primeiro semestre acabar, mas estamos resolvendo essa questão.

Aí, vocês falaram dessa questão dos impressos. Eu queria saber duas coisas: uma, uma vez que eles são produzidos, como são distribuídos, mais ou menos, qual é a tiragem? E a pergunta final, mas depois se você responder isso, aí eu falo.

Depende. Se é um trabalho comissionado, ele é acordado com o cliente, igual como foi para Ubuntu e para Diatipo. Para Ubuntu foram 50 cartazes e para Diatipo foram 600 brindes, impressos em dois dias, duas entradas de tintas. Sabendo que a gente, tipo assim, de nove às dez da noite, está ainda na gráfica.

Mas, quando é trabalho que a gente não vai ganhar nada, são trabalhos mais políticos, digamos assim, depende muito da tiragem, depende do capital que a gente vai investir. Igual esse do 8M, foi um resto de papel que o Gabriel tinha, um amigo nosso. Ele falou: “ah, eu tenho, já está cortado, e tenho essa quantidade, vocês podem usar.” A distribuição foi gratuita, a gente não cobra, quando é trabalho político, a gente não cobra absolutamente nada. Assim como foi com a Maria Sílvia, a distribuição também foi gratuita. Todo o processo foi feito na coletividade mesmo. A gente não ganhou nada para estar tirando coisas que foram coladas, nem para colar os novos.

A gente já fez um trabalho que foi comissionado também, um convite do Minha BH, que é uma espécie de ONG que fiscaliza a Prefeitura de Belo Horizonte em algumas questões, principalmente ambientais e de urbanização, porque tem muitos arquitetos envolvidos. A gente fez um trabalho com tiragem limitada de 20 cartazes. Esses cartazes foram chamados de “Mordida Gráfica” e mais três artistas daqui de Belo Horizonte fizeram

esses cartazes para serem vendidos. Era uma ação da Virada Cultural de Belo Horizonte, do Minha BH e do Festival da Amazônia. Então, eram quatro cartazes: “Nós somos a última geração que pode salvar a Amazônia” e “Nós somos a última geração que pode salvar a Serra do Curral”, porque a gente tem uma serra que está grudada na cidade. Hoje, ela virou, tipo assim, só tem a capinha dela que a gente olha do centro da cidade e acha linda, mas atrás dela é uma mineração.

Na época, o governo Zema já tinha liberado para continuar minerando. Isso, a longo prazo, impactaria o abastecimento de água aqui em Belo Horizonte. Foi uma luta política também, de deputadas daqui do estado. A gente ficou com essa frase: somos a última geração que pode salvar a Serra do Curral. Esses cartazes foram vendidos, a gente cedeu os direitos de propriedade intelectual e autoral para serem vendidos enquanto acontecia a Virada Cultural de Belo Horizonte. Todo o dinheiro arrecadado ia ser reinvestido em campanhas para conscientização do que estava acontecendo. A gente ganhou um dinheiro para isso, que era um dinheiro digital, mas acabou sendo reinvestido em material dentro da gráfica. Então, a gente não ganha dinheiro de fato para isso.

Infelizmente, faz muito parte do imprimir. A gente estava falando de impressão, que já perpassou em vários momentos da sua fala, o que eu acho ótimo. Sendo mais objetiva, é se você vê a impressão, nesse caso, o ato de imprimir em si, como um ato de resistência política dentro do design?

Sim, eu acho que em tempos que até a inteligência é artificial, eu não sou inimiga da inteligência artificial, hoje eu uso ela no meu trabalho, mas virou uma coisa tão corriqueira, assim, de “ai, deixa que eu faça essa textura dentro do próprio computador.” Mas é uma textura que você nunca vai conseguir fazer. Então, eu acho que o ato de imprimir em si, além de você ter algo físico, de você estar ali e usar o seu corpo enquanto ferramenta, para o fazer da impressão, porque as suas ferramentas são digitais, são dentro do estúdio e tal, lógico que você usa as suas mãos. Mas eu acho que o fato de imprimir tem um aspecto tátil, tem o aspecto da consciência de passar o tempo, de entender esse tempo que se passa dentro de um espaço de impressão. E aí, em qual método que seja, tem o aspecto também olfativo, que tem o cheiro do papel, o cheiro dos insumos, o cheiro da tinta, se está ali em convivência. Se eu estou imprimindo em tipografia, eu vou estar, de fato, com um tipo de corpo tamanho 72 pontos na minha mão. Eu vou saber o que é. E eu sei que um corpo não é só o tamanho da letra, desde a descendente até a maior ascendente possível, seja ele índia crítico, seja ele uma versal ou uma capilar. Eu acho que entender essas diferenças, para mim, é muito fundamental.

Estar inserida ainda nesses dois lados é um ato político ainda, de ir contra a maré de todo mundo, só fazer um prompt e virar um produto perfeito, uma capa perfeita. Meu chefe é super defensor da inteligência artificial e ajuda a gente em vários momentos. Ele paga, tipo, a Sora, que é do Chat GPT , que gera imagens maravilhosas e ajuda muito a gente em alguns mockups. Mas ele não consegue, ele tem a limitação dele também, assim, do software. E, assim como o software tem a limitação, acho que a gráfica tem a limitação, talvez, da quantidade de tipos dentro de uma gaveta. A gente tem a limitação, talvez, de tamanho de impressão, limitação de papel, de tempo. A gente tem muitas limitações e, às vezes, essas limitações nos levam para caminhos completamente distintos do que se a gente estivesse dentro de um software.

Então, eu acho, sim, que ainda é um ato político estar dentro de uma gráfica e estar resistindo, e imprimindo, principalmente, estar dentro... Principalmente do espaço dos 62 pontos, que é uma gráfica que é aberta e ela, tipo assim, tem uns... É como se fosse uma loja que só tem aquelas portas de correr, que é de abrir mesmo, gigantesca. Quando a gente está trabalhando, por causa dos cheiros, assim, a gente abre tudo. Então, ela fica aberta ao público. Quem está passando na rua, tipo, olha e fala. Caramba, isso é tipografia!

Então, como tem essa convivência com quem está passando na rua e vê a coisa acontecer, que a gente para, pergunta o que a gente está fazendo, sabe? Se interessa... Muita criança nunca viu aquilo acontecer, sabe? Então, às vezes, já aconteceu de colocar um banquinho, dar um rolinho na mão da criança, a criança ir lá imprimir o negócio e levar para casa e eu nem saber o nome dela, sabe? Então, eu acho que também tem essa convivência, principalmente para a gente, enquanto coletivo. E acho que imprimir coletivamente é muito mais gostoso.

APÊNDICE C – ENTREVISTA ATELIÊ DE IMPRESSOS

Entrevistadora: Marília Bezerra de Freitas Silva

Entrevistado: Leonardo Araújo da Costa (conhecido como Buggy), representando a iniciativa “Ateliê de Impressos”

Data da entrevista: 07/06/2025

Realizada pela plataforma de videoconferência Google Meet

Mas, para iniciar a entrevista, eu queria pegar informações em relação à identificação, né? Nome, formação, falar um pouco sobre a profissão, né? Como você chegou onde está agora, quanto tempo no design, um pouco sobre esse percurso até hoje.

Vamos lá. Eu me chamo Buggy, na verdade, né? É o nome que eu uso profissionalmente. Mas não é o nome que me deram quando eu nasci. Foi o design que me deu esse nome, engraçado. Que consolidou, pelo menos, esse apelido, que é um apelido que eu herdei do meu irmão. Eu chamo-me Leonardo Araújo da Costa. Estou com 48 anos, eu acho, agora. Sou de novembro de 1976. 7 de novembro de 1976, eu acho que são 48, se não me falha a memória.

Estou no design profissionalmente desde os 15 anos de idade. Que é um marco, pra mim, o primeiro trabalho que eu fui pago. Então, o primeiro trabalho que eu recebi para fazer, foi uma marca, aos 15 anos de idade. Eu conto a partir daí. Mas tem uma série de outros trabalhos, já, também de marca, de fazer fanzine, um monte de coisa que antecede isso daí. Ilustrações, estamparia, estampa localizada pra camisa, um monte de coisa que antecede isso daí. Mas aí, efetivamente, aos 15 anos. Então, eu acho que é 1990 e alguma coisa.

E estou trabalhando com ensino superior, também, desde 2021. Não, desde 2001. Perdão. São 20 anos aí, contados. Desde 2001, dando aula no ensino superior. Mas aí, também, ensino um pouco antes disso. Já vinha, eu acredito, desde 96, 97. A gente já vinha dando umas ensaiadas em algumas oficinas. Porque a gente queria aprender a fazer as coisas, não tinha quem ensinasse. Falando em desenho tipográfico.

Em 98, a gente consolida a Tipos do Acaso. E é o momento que eu sou convidado a vir dar aula no curso do Dragão do Mar. Recebi um convite do coordenador do curso, o professor Marconi. Querido amigo. Muito amigo, já o conhecia pela companheira dele, por Lia, e a Monica Rossi. Eles eram muito amigos de uma grande amiga minha, Solange Coutinho. Foi minha professora orientadora. Foi minha sócia, quem fundou o Tipos do Acaso comigo. E aí, eu recebi esse convite de Marconi para vir dar aula de desenho tipográfico aqui.

O Dragão era um curso sensacional. Vinham professores do Brasil inteiro e os alunos eram quase que residentes.

E aí, o diretor da escola fez um convite, que era um paulista, fez um convite a uma professora de São Paulo, que era a professora Priscila Helena Farias. E aí, houve esse conflito de convites. E aí, ficou meio que uma saia justa. Era para vir dar aula por uma semana. E aí, nessa saia justa, a gente se falou ao telefone, eu e Priscila e Marconi, tudo, fazendo esse meio de campo. “Não, cara, vocês podem dividir a disciplina.” Priscila tinha acabado de lançar o... Fontes Tipográficas Digitais. Tipografia Digital, perdão. Tipografia Digital, pela 2AB. Estava prestes a lançar, ou tinha acabado de lançar, alguma coisa assim. E aí, eu falei: “Não, não vou dividir disciplina com essa criatura”. Eu vou para assistir a disciplina dela.” E aí, eu declinei. Eu já tinha chamado um colega para dividir a disciplina comigo, que era o Miguel, que tinha fundado o Tipos do Acaso comigo. E aí, viemos eu e o Miguel para assistir a disciplina dela. Ficamos uma semana. Os alunos tinham aula, acho que era Tipografia de manhã. E de tarde, tinham aula com Solange de... Acho que Design de Informação ou Identidade Visual, não lembro. E aí, foi quando eu conheci a Priscila. E a gente tinha aula de manhã. E de tarde, a gente saía pela cidade para enlouquecer. Mas foi isso. É um registro interessante, porque é aqui de Fortaleza. Por isso que eu estou lhe contando. O que mais você precisa saber?

Eu já passo por cima, um pouco mais, sobre a profissão. E, nesse quesito, como que chegou... Como essa jornada levou para o ateliê de impressos, não é?

Vixe, senta que lá vem história. Eu me dei conta, eu entrei nessa coisa do design... Em 2000... Em 1990 e poucos. Como falei, com 15 anos. Foi esse o meu primeiro trabalho. Eu estava no colégio. E eu recebi essa encomenda para fazer a marca de uma empresa de enxovais. Da mãe de uma colega de escola. E aí, a gente fez, porque já vinha de um trabalho antes.

Eu sempre tive acesso, desde criança, dentro de casa, a tudo de ponta. Materiais de ponta, de desenho técnico, que era o que se tinha como ferramenta para trabalhar antes da computação gráfica. Desde muito cedo, computação gráfica também. A gente ficou, basicamente, a década de 80 morando em São Paulo, na rua Nove de Julho com São Gabriel, em Itacema no Itaim Bibi, em São Paulo, até chegar ao retorno da gente para Recife, no início dos anos 90. E aí tinha computador em casa. Os primeiros computadores começaram a chegar. Meu pai é economista, mas era um entusiasta das tecnologias. E sempre curti o material de desenho que ele tinha e não usava. Só que o material de desenho, antes da computação gráfica... E os computadores primeiros que chegaram, claro que não foram com interface

gráfica para você poder trabalhar e fazer design de jeito nenhum. Eram aquelas coisas meio matrix mesmo. Não existia interface gráfica. Pelo menos não para a gente. Mas tinha esse material de desenho. E como toda criança, eu sempre desenhei, tanto eu quanto o meu irmão. Eu não observei isso muito na minha irmã, que é engraçado, porque é a mais nova. Eu sou do meio, mais velho. Mas eu e meu irmão, a gente desenhava muito. Que é normal para toda criança. Só que... eu achava que ele tinha uma verve para o desenho muito dele. Você olhava todos os desenhos e via que era dele. E eu não tinha essa coisa de ter uma personalidade no meu traço. E ele tinha muito forte no dele. E eu achava massa. E aí eu começava a copiar o traço dele. Mas eu nunca conseguia fazer igual. Eu ficava meio frustrado porque eu não tinha o meu estilo. Aquela coisa que eu ouço hoje dos alunos de design. Mas o meu estilo, eu acho muito engraçado isso. Mas entendo até certo ponto, para mim virou uma certa... anedota, por conta disso. Porque aí eu me ressentia e tudo. E aí o que eu fiz? Eu comecei a copiar aqueles desenhos, aqueles traços, aqueles estilos que eu gostava. Como toda criança também. Normalmente, principalmente nessa época, a relação com os quadrinhos era muito forte.

E eu nunca me interessei muito pela produção de Maurício de Souza. Eu lembro demais de chegar à revista número 1. Não da Mônica, mas da Magali. Magali número 1. Eu lembro demais que minha mãe entregava na cama para mim na casa dela. E eu tinha essa coisa com as revistas. Nessa década de 80, a gente andava de skate. E eu sempre fui mais alto, maior, grandão. E andava com a turma um pouco mais velha. A galera do meu irmão e tudo. E a gente andava de skate. Então, skate, nos anos 80, em São Paulo. Na capital. O prefeito era o Jânio Quadros, que proibia a gente de andar de skate. Imagina a molecada andando na rua de skate. Só andava de 30, 40, 100. E tinha uma cultura muito interessante, que era... Quem tinha o walkman, que também era uma coisa cara, mas a gente morava em um bairro caro. A gente tinha grana. Então, a galera que tinha passava fitas. Você gravava uma banda e ia passando para todo mundo. E aí você ouvia. Então, você botava uma fita na roda e você ficava um ano ouvindo músicas diferentes. Chegava na sua mão. Ah, eu ouvi essa semana, e aí eu trocava com alguém. Era uma coisa engraçada.

Mas, enfim, a gente começou a se relacionar, a ouvir muita música. Punk rock, na época. Muita coisa interessante. E esse universo de skate tem... A música ajuda a consolidar essa relação do design com a música. Para mim, desde essa época, muito cedo, a música foi como um catalisador do design, na minha cabeça. E o universo imagético de skate era incrível. Na década de 80, a gente tinha uma economia fechada e isso não impedia que a gente tivesse acesso ao que era produzido lá fora.

Primeiro que existiam pouquíssimas pessoas que conseguiam ir, mesmo em São Paulo, na década de 80, morando nos bairros mais caros da cidade, se não o mais caro na época. Nem todo mundo conseguia viajar para voltar trazendo coisa. E o que vinha era contrabando. Claro, óbvio. O que vinha era contrabando. Mas nem todo mundo conseguia contrabandear as coisas. Mas existia a pirataria oficial. Existiam marcas de skate fora que eram literalmente nacionalizadas ilegalmente. As pessoas abriam com o mesmo nome, a mesma marca, o mesmo tudo. E esses empresários viajavam, compravam as coisas, traficavam esses produtos, contrabandeavam esses produtos para cá para industrializá-los. Copiá-los e industrializá-los. Então era uma coisa bizarra. Isso acontecia, inclusive... Posso falar uma coisa errada, não tenho certeza, mas acredito que até com as revistas, eu acho que isso acontecia. Com as publicações. Oficiosamente, sim, porque aí se pautava... Se copiava as revistas gringas, a estética das revistas gringas.

Então tinha uma revista brasileira que era a versão brasileira de uma estrangeira chamada Thrasher. Naquela revista de skate. Então esse universo das revistas de skate, e a gente conseguia comprar isso nas bancas, tinha um movimento forte. E acabava se interessando também por quadrinho. Na época tinha a MAD, que era uma revista forte, que era brasileira, tinha a versão brasileira, não sei em que termos, mas a gente consumia muito. Chiclete com banana eu consumia muito. E as revistas de skate, Overall e Yeah, que eram duas nacionais. E a Thrasher, quando chegava a cair na mão da gente, uma Thrasher era uma coisa do outro planeta. Essas revistas todas traziam uma estética muito interessante. E a revista era como se fosse o nosso Google, a nossa maneira de ter acesso às coisas que estavam acontecendo. Era a única maneira de você ter uma revista cultural, social, de qualquer natureza, era indo para uma banca. Pagando a grana e comprando o troço e trazendo de volta. Então eu tinha acesso às revistas, os HQs, me interessavam muito os super-heróis, eu comecei a copiá-los.

E com oito anos ou menos, ou sete, eu copiava aquela estrutura das capas, que é, na cabeça, desenho de letra, personagem central. Todos os meus desenhos de crianças são assim, praticamente todos. Copiando a estrutura de revista. Depois, um pouquinho mais, o skate. Comecei a copiar as marcas, a reconstruir por hobby, as marcas. E ficava encucado com... Achava tão bonito aquele material editorial, era tão impactante para mim, eu ficava... Cara, eu pegava as revistas em papel couchê... eu não sabia como é que o que eu desenhava, que eu reproduzia igual as formas, usando os equipamentos do meu pai. Então eu conseguia ter um preto super-uniforme, eu conseguia... As outras cores, não. Mas preto e branco, limpeza. Fazia que era uma delícia, assim. Com nanquim, com um puta tiralinha, com

normógrafo, eu conseguia fazer tudo igual, mas era no papel sulfite. E aí eu falei, como é que eu chego nesse papel? E aí eu consegui uma folha de couchê, que, na verdade, estava impressa do outro lado, acho que era um panfleto, acho que era uma A4. E comecei a desenhar do lado, do verso, no verso branco. E ficou uma bosta, porque eu desenhava com grafite. Enfim.

Então essa descoberta do material para perseguir uma estética de um produto editorial, de um universo do produto editorial, isso era muito... Acho que foi a minha porta de entrada no design. A minha relação com as marcas, veio do skate e foi fomentada pelo editorial, que foi catalisado pela música. Em contraponto, a gente tinha a coisa dos cassetes, mas a música entrava e a gente acabava vendo, em uma ou outra circunstância, as capas dos discos. As capas de vinil, que eram muito impressionantes, eram uma coisa assim... Pelo amor de Deus, muito bonitos. E aí eu estava começando a comprar discos, a criar essa cultura de comprar discos. Essa semana a Valentina me perguntou assim: “ah, mas e os discos e tudo.” Eu lembro de ter pedido dois presentes de aniversários. Foram vinis. Eu ganhei um do Elvis Presley e eu fui comprar e pedi para a minha mãe me dar em uma loja de departamento, acho que era um shopping El Dorado, o Bad, do Michael Jackson, quando saíram os lançamentos. Eu quero o Bad. Mas as outras coisas não chegavam muito para a gente. Mas tem essa cultura.

Então eu entro no design a partir daí. E o irmão da minha mãe mais novo, que morava no Rio Grande do Norte, em Natal – mora até hoje – era bem mais novo que a minha mãe. Que é filha de... Minha avó teve 13, 14 filhos, uma coisa assim, aquelas coisas loucas, né? Mas, que eu convivi e que vingaram, como eu disse, foram oito. E ele era o mais novo de todos. E ele, garoto e tudo, ele se interessava muito por serigrafia. Era um cara que desenhava, era um cara que mexia com criatividade. Ele desenhava super bem, tinha uma paciência pro artesanato sobrenatural. E ele fazia serigrafia, que para mim já era uma coisa muito impressionante, né? Porque a camisa ficava igual. Caralho, fica igual a que você vai na loja e compra, né? Igual, igual, igual, igual. Então tudo dependia do desenho. Mas a materialidade do troço que você pegava, para mim era igual. E de fato era igual, né? A diferença não devia ser lá tão grande, tecnicamente mesmo. E eu já achava aquilo, uau, absurdo, muito impressionante, muito mágico. E eu já tinha contato com a serigrafia desde então. Tinha o primeiro processo de impressão. Você não tinha nenhum tipo de impressora. E tinha esse processo.

Pouco antes de a gente sair de São Paulo e vir para cá, eu começava, às vezes eu visitava o pai no escritório dele. Tinha os computadores, estavam chegando, tinha essa coisa do monitor de fósforo verde. E tinham impressoras. Mas as impressoras eram impressoras de

texto. Eram impressoras matriciais, com as agulhas em cima da fita de tinta, que não tinham a capacidade gráfica que interessasse, nem de perto. Pegar uma revista, botar uma impressora do lado, não. Ela não reproduzia, até porque não tinha interface gráfica. Era uma outra coisa, era um outro troço. Eu achava curioso, mas era um outro troço. Você via só, era quase, era tão encantador quanto uma máquina de escrever. Uma puta máquina de escrever, o computador. Era isso. Não tinha a ver com grafismos e com desenhos, outros pictóricos e ornamentais. Era uma outra história. Mas tinha, e começou a ter isso. E quando eu volto para o Nordeste, volto para Olinda, nessa virada que começam a chegar impressoras um pouco melhores, ainda matriciais.

E quando eu entro na graduação, já fazendo o trabalho de design manual e tudo, como todo mundo fazia. Eu tendo que gerenciar fornecedor, aquela doideira, zero saudade daquilo tudo. Mas que implicava num raciocínio de criação muito diferente. Acho que em 95 ou 96, é que a gente teve acesso a uma impressora jato de tinta, colorida, interface gráfica direcionada ao objeto. E a gente teve muito cedo por conta disso, que a gente já vinha de uma história de computação. E aí quando eu vi que é possível para fazer design. Chegou primeiro na universidade, eu vi e falei “puta, tem aqui, ainda é meio tosco”. Mas rapidamente a gente conseguiu fazer isso. A gente conseguiu comprar – meu pai obviamente adorava, comprou e tudo – mas eu também consegui, muito cedo, comprar. Eu e meu irmão, preocupados nisso, para trabalhar com design, para fazer o que eu fazia. E que meu irmão ainda estava ali, mas não estava muito, depois ele foi para a engenharia, perdeu-se no mundo.

Então a minha entrada se deve por isso. A minha relação que vai pelo interesse pela impressão, que dá por conta dessa origem do editorial; o interesse por marcas e pelo universo do editorial, pela narrativa. Teve muito fotonovela nessas revistas de skate, é engraçado. Muita ilustração foda. Eu conheço o trabalho de Espeto nessas revistas de skate. Que é um puta artista de rua hoje, eu conheço desde essa época. Mas enfim, pegar esse interesse, ele caminha com o meu interesse no design. Ele me dá uma certa maturidade de entender os processos produtivos, ou pelo menos, ser mais sensível a esses processos produtivos. Que era uma obrigação de todo mundo que trabalhava com design antes da computação gráfica. Então, da minha idade, eu não conheço ninguém que trabalhe desde cedo. Minto, eu conheço uma pessoa, que é Ricardo Notari, que é filho do João Roberto Peixe, que é um puta designer. Nossa, apontou lá na história do design brasileiro. O filho dele, mais velho, Peixinho, que é um pouco mais velho que eu. Ele tem essa relação desde garoto, porque ele viu o pai fazendo isso, mas além de Peixinho, eu não conheço, não me lembro. Posso ter alguma amiga aí que tenha escapado, mas eu não lembro de uma relação tão cedo,

por conta disso. E mesmo na época dessa transição pré-computador, eu tenho vários amigos, mais velhos, todos, mas que tem apego em casa, e não uma decisão já mais madura, ou de circunstância. Eu não sei, eu também não tenho essa intimidade toda com tantas pessoas.

Mas aí, quando eu comecei a fazer design, antes de entrar na universidade, no curso de design. Eu sou de 95. Na época, se fazia vestibular por experiência, olha que doideira. Aí quando eu fiz de verdade – péssima experiência, traumática – quando eu fiz valendo a primeira vez, eu não passei. Aí eu esperei mais um ano, aí fiz de novo, e aí passei. Então já estava, já vinha nesse ritmo de trabalho, e já tinha uma intimidade, porque eu trabalhava com design. E os meus colegas, de graduação, estavam se encantando com design. Então já vinha dali, já tinha um conhecimento um pouquinho na frente dos coleguinhas. Não era muita coisa, mas tinha esse interesse pela impressão, e essa intimidade de entender o que é um chão de uma gráfica – apesar de pouquíssimas vezes isso – mas entender os processos produtivos. Aí o meu interesse por produção gráfica se deu por conta disso. E na minha turma, eu sempre era o cara que mais manjava de produção gráfica. Tirava dúvidas de todo mundo, a galera vinha para mim. Às vezes preço também. Tabela de preço lá em Pernambuco, a minha tabela rodou na mão de todo mundo. Chegou, até, a cliente entregar a minha tabela para mim. Tinha uma tabela de design, e eu dizia “ah, que bonito”. Aconteceu isso. Porque tem essa coisa precoce. Então assim, a produção vem daí, e corta.

Eu tentei, quando cheguei em Olinda, fazer serigrafia. Cheguei a fazer umas camisetas, fazer não sei o que. Tive que adaptar o interesse do skate pelo surf, porque em Olinda, década de 90, todas as ruas tinham areia, e era uma bosta. E eu achava o surf mó paia, como dizem aqui. Não era uma coisa que me encantasse muito não. E aí eu fui para o bodyboard, enfim, não foi uma experiência boa. A conversa não foi tão interessante. E no design eu continuei a fazer, claro, continuei até entrar, mas nessa mudança de São Paulo para Olinda de novo, teve uma certa adaptação aí. E o interesse no design se manteve, então a serigrafia acabou eu fazendo em casa, num quartinho, improvisado e pá, fazia uma coisa ou outra, mas não foi uma coisa que andou, mas fiquei fazendo um tempo.

Quando entrei na faculdade, eu já não estava mais ligado em fazer serigrafia, porque estava com outros interesses no design, mas tinha o conhecimento das coisas. Fiquei sem mexer, anos, com isso. E aí quando eu conheço alguns colegas, em São Paulo, Cláudio Rocha, Tony de Marco, Marcos Melo. Eu acho que Marco eu conheço há tanto tempo. Cláudio e Tony eram da Tupigrafia. E eu conheci, logo no começo, a gente fez o lançamento da Tupigrafia 1, em Recife. E a gente lançou simultâneo com São Paulo, para você ter ideia. A gente se conheceu porque um grande amigo, que eu conheci em um Encontro de Design,

que era chamado Curo, trabalhava na Macmania, que era a revista que Tony era o editor. E ele estava lançando uma revista de tipografia que virou a Tupigrafia. A gente se conheceu por ali, e por intermédio dessa dupla, que montaram a Tupigrafia, que era Cláudio Rocha e Tony de Marco. Eu conheço Tony por conta do Márcio Mabucuro. Conheço Tony, e aí por tabela conheço Cláudio, e Cláudio é um dos fundadores, junto com Cláudio Ferlauto e Marcos Melo, da Oficina Tipográfica São Paulo. Logo depois eu conheço Marcos Melo. Eu acho que o caminho foi esse.

E eu falei, puta, impressão tipográfica, já tinha interesse, já na faculdade, tudo com a Tipos do Acaso, que eu montei em 98, com essa história que eu te falei, de vir dar aula aqui e tudo. Acabei assistindo a disciplina de tipografia de Priscila, mas montei a Tipos do Acaso para poder vir. Montei uma exposição, catálogo e tudo. Imprimimos, ainda em laser e tudo. Mas a gente imprimiu, usou um papel diferente. Eu já tinha um raciocínio, falei, puta, vou fazer laser, numa gráfica rápida. Escolhe uma gráfica boa, que tenha um pigmento bacana, que fique pretão, legal, que não fique com cara de xerox, fuleira. E mete um papel Color Plus ali, paquera com os caras, não sei o quê, para poder sair um produto diferente.

Então o primeiro catálogo de fontes e o primeiro cartão de visita são assim, em Color Plus Rio de Janeiro, impresso em laser. E a gente também vem com a exposição montada, com prancha de trabalho, tanto meu, de Miguel, como dos colegas que a gente arregimentou e pegou esse arquivo de fontes.

Então a tipografia, que é a palavra pluricêmica para a gente, no Brasil, embarca, engloba o conceito de *letterpress*. Quando conheci o Marco, vira Oficina Tipográfica. E eu disse “caralho, lindo”. Aquilo que eu só ouvia falar, existe. Está aqui. Os caras estão imprimindo. E que eu via de lado, nas gráficas. Você vê, um corte de vinco, você vê... eu via a numeração... Mas o barato era o offset. Offset, eram as máquinas rodando, aquela coisa. E era a grande frustração, porque eu nunca tinha rodado em offset. Eu tinha os catálogos de tipografia. A conta era difficilima de fazer, na minha cabeça, ainda hoje, é. Eu sou péssimo nisso, fazer as matemáticas para saber se o texto vai caber na coluna, usar a regra de pi, e não sei o quê. Pegar os índices dos catálogos, você escolhe a letra, faz a conversão. Era uma bosta, na verdade, fazer tudo isso. Mas era assim que você conseguia ter a composição para imprimir algum texto. A conta acabava sendo a mesma para a fotoletra em offset. Eu continuava tendo que fazer esse diabo, mesmo não tendo tipo móvel, fazer essa porqueira, para poder ter. Mas o barato é que já saía, era o offset, precisava fazer essas contas tipográficas que foram herdadas dos tipos móveis, mas saía o offset, saía outra coisa.

E eu não pegava projeto [grande], “ah, uma revista...”. Era moleque, eu era criança. Então, quando eu conseguia fazer um panfleto, era “uau, taquipariu!”, uma coisa incrível. Pegava mais a ilustração, e a ilustração ia para não sei o quê. Abria um título que era usado em um trabalho de outro colega, aquela coisa meio de um freelancer, de um estagiário, quase. Porque era caro você confiar. Imprimir era caro, então confiar isso na mão de uma criança, você tinha que ter uma coragem da porra de fazer isso.

Então era um processo que a gente não imprimia tanto em offset. Porque não se imprimia porque era caro. E quem imprimia era a pessoa jurídica, a pessoa física não mandava. “Vamos mandar imprimir uma coisa em offset ali”, isso não existia. Isso veio começar a acontecer, se tornar possível, eu acho que no meio dos anos 90, quando começa a se aproximar dos anos 2000. Que é quando a gente consegue, no meio dos anos 90, fazer o segundo catálogo, eu acho, no final, em 1998, começando os anos 2000. A gente consegue fazer o primeiro catálogo impresso em offset da Tipos do Acaso, um pôster. A gente fez dobrado e tudo, a gente pagou para fazer. Então já foi “uau!”. A gente fez camisa, fez exposição no espaço, enfim.

E aí conhece os meninos da Oficina Tipográfica São Paulo. Abre-se uma perspectiva que ainda era inatingível para a gente. Porque não conseguia comprar as coisas, aquilo nem passava pela cabeça. Grana, espaço, condição de ter aquilo, manter um espaço... Era surreal. Então a gente ficava só achando massa, olhando. “Meu brother, meu brother, quando eu crescer, quero ser igual aquele cara”, né? Era isso.

Aí, de fato, eu começo a imprimir quando eu volto para Recife. Do período que eu moro aqui em Fortaleza em 2007, né? Acabou o mestrado, não sei o que, vendo empresa... Aí venho para cá, fico seis meses, aí conheço Lia, volto para Recife e volto para montar um curso de design em uma particular.

Nesse processo, eu recebo carta branca para montar o curso de Design da Faculdade Integrada Barros Melo. A diretora me disse, “contrata quem você quiser, gasta o que você quiser, constrói prédio, dá pro show, que eu quero o melhor curso do Brasil.” Só que não era da boca para fora, ela queria mesmo. E ela, assim, deu todo o recurso, tipo assim, dinheiro não é problema. Eu digo “vige”. Mas a gente fez com responsabilidade, claro, né? Porque entendia que não ia adiantar gastar aquela grana toda se não fosse sustentável. Mas a gente fez um excelente curso que funciona até hoje.

Mas nesse processo de montar, eu percebi que a instituição tinha um núcleo produtivo, uma gráfica dentro da instituição, do tamanho desse quarto que eu tô, era minúsculo. Que tinha uma impressora offset de formato 4, com 4 folhas, era uma CATU 510.

Péssima a impressora, mas estava lá, rodava. Tinha uma guilhotina, eu acho que era meia folha, nem lembro dessa guilhotina, meio ronqueira e tudo. E, tipo, uma gravadora de chapa, uma reveladora. Uma gráfica funcional, poucos metros quadrados, mas toda funcional. Que só rodava os tickets de estacionamento da instituição em cima. Olha que absurdo. Então, a impressora, essa gráfica, existia para isso, só para isso. Numa época em que tinha vestibular com prova impressa, você tinha que mandar rodar as provas de vestibular. Porque era uma operação de guerra, um segredo, uma loucura. Era uma coisa inominável. E a instituição tinha essa estrutura gráfica subutilizada. Quando eu vou lá e digo “bom, tenho carta branca, então eu vou dar uma olhada, vou conhecer a estrutura”. Tem um espaço que ela, a diretora disse “vamos construir um prédio aqui para o design”. Vamos construir um prédio. “Você desenha o prédio?” Eu falo “não, Dona Ivone, pelo amor de Deus, não, não precisa de prédio, você tem espaço de sobra.” Mas não, ela só sossegou quando me fez desenhar um prédio. Eu disse: “está vendo como ficou horrível? Não vamos fazer, não. E ela disse: Vamos chamar arquitetos.” Mas não deu certo. Mais uma coisa que eu consegui convencer, foi dizer, “olha, eu quero essa estrutura aqui que está subutilizada, ela vai continuar a fazer esse negócio e ela vai servir de laboratório para o curso de design gráfico, esse tecnólogo que a gente está montando. Eu vou ampliar essa estrutura, vou botar uma tipografia aqui dentro”. Aí foi, agora vai.

Vou para o *letterpress* e vai ter o offset e a tipografia e vai ser o espaço onde os alunos vão ter aula daqui. Vão pegar o que vão produzir no computador, vão imprimir, vão não sei o quê. E eu já estava bem consolidadinho, bem maduro, nessa coisa de um processo criativo híbrido, que não era totalmente digital, dentro do raciocínio digital. E sempre, pela minha própria formação, vinha da mão. Eu falo e desenho. Se eu estiver em qualquer reunião, eu vou estar aqui (desenhando). Ainda não peguei o lápis porque a gente estava aqui no papo. Mas se eu tiver que estar numa posição inversa, se eu estivesse te ouvindo, eu estava com o lápis na mão e uma folha de papel aqui do lado. Mesmo tendo o computador, eu preciso riscar, anotar e usar. Meu cérebro vai funcionar independente de fazer outras coisas com isso daqui. E já é um... Não necessariamente um resquício, é uma característica mesmo. Não é longe. É assim que eu penso graficamente. Eu preciso ter uma materialidade no meu processo de fazer qualquer coisa. Muito provavelmente. Vem de uma materialidade. Quase que sempre é assim, há vezes que não. Se eu for direto para o digital, eu não faço nada. Mas, na maior parte do tempo, é assim. E aí, eu queria trazer isso.

E isso aqui eu já tinha percebido, já estava dando aula há bastante tempo. Eu fui pro ensino superior em 2001, a gente está falando aí em 2009. Não, 2008. Então, já tinha ali

sete anos de ensino superior. Já tinha passado por algumas crises e algumas revisões. E tinha vendido essa empresa, então já tinha mudado um monte de coisa. A cabeça estava em um momento interessante. E aí, eu falei: isso é importante. Essa maneira que as pessoas já tinham entendido pela sala de aula que as pessoas aprendem com os seus sentidos. Então, eu falei, não só a visão e a audição são importantes, mas o tato é super importante, o olfato, o paladar. Então, os outros sentidos, eles vão dar informação, jogam, todos os sentidos jogam informação para dentro da gente. E tem pessoas que têm sensibilidades diferentes. A verdade é essa.

Então, eu falei, aprender executando, fazendo e vendo alguém fazer, eu também aprendi muito vendo alguém fazer, sentando do lado, olhando assim. Falei, cara, faz para mim. Faz para mim. Que é uma coisa super comum hoje com o YouTube. Você fica lá e você vê alguém fazendo a troça. A pessoa faz e lhe mostra como faz. Eu aprendi muito assim. Eu aprendi a mexer nesses computadores, nos softwares gráficos, assim. Sentava de lado com um amigo, que trabalhava com o pai editando fotos, o pai dele é fotógrafo, ele também é fotógrafo, é designer, Bicudo. E eu ia para lá e falei, cara, me ensina. Eu não sei, eu precisava fazer uma capa de fita demo para a banda que eu tocava. E a primeira capa foi eu e o baterista, que era designer também. A gente foi para lá porque a gente sabia fazer, eu sabia fazer na mão. Ele mexia com serigrafia também, eu não sei o que. Eu sei fazer na mão. Eu peguei e fiz uma colagem e digo, pronto, eu quero isso aqui, mas a gente precisa mandar pra uma gráfica rápida, fazer as capas. Como é que faz? Eu sabia montar e tirar a xerox daquilo tudo montado. Eu já tinha feito algumas coisas assim. Mas eu queria fazer uma montagem e não tinha ficado legal. Aí eu peguei, comprei uma outra revista, arranquei e era um fundo de lama, uma santa, uma Nossa Senhora na frente, umas placas de circuito, uma coisa de 'Mangue Beat'. Aí eu queria fazer, mas ficou uma merda a minha colagem. Eu falei, puta, não está bom. Como é que a gente faz? Aí esse amigo, baterista Marcos Buttini, que é professor do curso de cinema hoje da UFPE, foi professor de design comigo em Caruaru, na UFPE também. Marcos, vamos para casa de Bicudo, que Bicudo manja esses negócios aí de Photoshop, ele sabe tudo.

E a gente foi para lá para aprender a fazer isso. Mas enfim, então tinha essa coisa de uma relação com o processo que eu tive que passar pela materialidade e a observação também de você assistir a pessoa fazer e você poder interagir e perguntar. Incrível, ainda mais. Mas só ficar de lado e olhando, buscando entender o que estava acontecendo ali, isso para mim foi muito importante. E eu quis replicar isso. A possibilidade de você poder assistir, de você poder questionar em tempo real a quem sabe fazer, que tem experiência fazendo aquilo e você poder participar, reproduzir aquilo também em tempo real se você quiser.

Então essa possibilidade do experimento, esse grau de experiência para mim sempre foi muito precioso. E quando a gente teve essa possibilidade de implantar isso dentro do ensino, eu digo: bom, agora vai! E a gente montou essa gráfica que começou a funcionar com essa perspectiva para além dos tickets de estacionamento. E depois fez provas e começou a rodar um monte. A gente mostrou que ela podia rodar material de merchandising para a instituição, que podia rodar as provas para a instituição, podia fazer um monte de coisa a partir dos produtos experimentais desenvolvidos ali dentro. A gente montou essa gráfica, e ela virou o Laboratório de Impressos, da então AESA, que era Barros Melo, a gente chamava de AESA porque veio da instituição, que existe até hoje. E esse foi o embrião do Laboratório de Tipografia do Agreste. E é, a ascendência de onde vem o Laboratório de Tipografia do Ceará.

Então, esse processo do experimento no ensino, ele vem de um processo de fazer design que a gente encontrou aqui, trabalhando precocemente como criança e trabalhando no Nordeste e tendo que ser diferente dos meus colegas mais experientes, profissionalmente, eu tinha que ser diferente de alguma forma, eu tinha essa coisa de resolver de outras maneiras algumas questões e dar um resultado equiparado aos colegas que tinham todos os recursos. Faço com jeitinho brasileiro, dou meu jeito aqui, peraí que eu faço. Então, isso foi uma característica minha muito cedo. Isso eu usava desses conhecimentos todos, sobretudo de impressão, para acompanhar um processo, escolher uma gráfica de repente mais barata, com menos recursos, mas que eu estava lá dentro acompanhando o tempo inteiro, que eu conseguia por relacionamento estar ali e dar um resultado que de repente fazia valer a grana do meu cliente melhor. Quando a gente traz isso é quando eu começo de fato a imprimir, é com essa coisa do laboratório de impresso na AESO e aquela proximidade ali e é uma coisa que sempre me encantou, mas eu tinha a possibilidade de botar a mão na massa sem o receio de quem estava ali na boca da máquina me permitindo ou não fazer isso, ser demitido. Ao contrário, eu era o chefe do cara, então ele tinha que deixar eu fazer. Entendeu? E numa gráfica não, numa gráfica comercial o cara ficava muito puto, esse cara vai tomar meu emprego, né? Ou então esse cara vai me fazer trabalhar mais e agora eu vou ser cobrado de tal forma, esse cara vai, não sei o que. Então tinha uma série dos receios da profissão e gráfico é bicho ruim ou povo difícil de se relacionar. Gráfico e relação com design, olha que bosta, que confronto terrível, que mistura tenebrosa. São coisas muito difíceis de se relacionar. Então, quando eu pude fazer isso, eu comecei de fato a imprimir, a ter os primeiros ensaios, acompanhar e, não, mas vamos aqui, ter um controle maior, eu quero fazer isso. Aí tinha um impressor só para mim, eu disse, vamos fazer aqui. E daí, para começar a operar uma máquina, foi um pulo. Aí eu cheguei a fazer poucas coisas, mas ainda fiz um laboratório e deu o mesmo ali com o impressor do lado,

sempre perguntando. Tivemos um ou dois impressores no período que eu estive lá. Foi interessante, o último era mais proativo nesse sentido, era mais fácil de lidar com ele. E foi legal. Aí, já tinha essa expertise da produção gráfica, a competência do acompanhamento gráfico e de relacionamento com gráfica sempre.

Por buscar sempre uma melhor relação custo-benefício para o cliente e estar muito presente nisso, porque percebia que ali era uma fonte de grana, não só para o cliente, como para mim também, muito boa. Eu sempre tive aportes de BV, como chamava, nem era bonificação por volume, era comissão mesmo de gráfica, muito bacana. Por onde eu passei, sempre tive isso, nos meus escritórios independentes ou nas agências que eu trabalhei. Então, tinha uma relação e um trânsito muito bom com as gráficas. E dando aula, dava aula de produção gráfica. As primeiras disciplinas que eu fui dar aula, foi produção gráfica.

Então, dando aula em produção gráfica, a relação com as gráficas melhorou ainda mais, porque eu levava turma e futuros clientes para visitar as gráficas offset, gráficas offset quase sempre, para visitar essas gráficas offset. E aí eu conseguia dialogar muito bem quando tinha acabamento na gráfica. Pô, isso aqui é serigrafia, não é offset, isso aqui é não sei o que lá. Então, me dava bem, sempre me dei bem, desde a diretoria até o chão de fábrica da gráfica. Entender isso daí, entender as etapas, e explorava isso como uma competência que acabava se convertendo como um diferencial profissional meu, no mercado.

Se somava com a competência de direção de arte, com a experiência, não sei o que. Então, tinha ali e aí eu conseguia, mesmo frente a alguns colegas, me posicionar muito bem no mercado por conta disso. Quando você vai para a universidade, eu começo a imprimir e pouco tempo depois, por conta desse histórico todo, um colega que tinha um curso, ele era o coordenador de um curso de impressão offset, um curso de formador de impressores na escola Dom Bosco em Recife. Era como se fosse um curso de impressor do Senai, só que era de uma particular, de uma escola religiosa que formava enlouquecidamente, era uma gráfica escola lindíssima também.

Esse cara que é Alfredo Galamba, ele estava coordenando o curso e um belo dia ele me liga e fala: “Buggy, é o seguinte, vai rolar a última turma e a gente vai fechar o curso. Vai rolar a última turma aqui de formação para impressor offset, cara.” Eu falei: “Porra, Alfredo, que pena, bicho.” Eu sabia que ele estava lá, mas não o acompanhava, a gente se via, gostava muito. Ele era sobrinho de um professor que eu adorava, que era o Filton Galama, professor de graduação de design. E aí ele falou, Alfredo falou: “Buggy, vai ter a última turma e tudo.” Meio que assim, né? Eu falei: “Pô, se ele está me vendendo o curso, né?” Eu falei: “Poxa, uma boa”, mas a carga horária era gigantesca. Era basicamente ficar um ano tendo

aula aos sábados. Chegava às sete horas e saía meio dia e meia. Puxado o negócio. Já trabalhando pra caramba.

Aí ele falou: “Eu queria te convidar para fazer o curso.” Eu falei: “Porra, Alfredo, que massa, obrigado por lembrar de mim. Vou dar uma olhada aqui.” Era uma grana, não era muito barato. Ele falou: “Não, não, não, não. Eu estou te dando uma bolsa para você fazer.” Eu falei: “Pô, não dá para dizer não.” E aí eu fui fazer curso de impressor offset. Isso foi excelente para mim, também, porque aí finalmente tem uma, eu já tinha um histórico de me interessar, de visitar todas as viagens, de me levar para o trabalho, acompanhar a impressão pelas agências, acompanhar em São Paulo. Foi massa, mas poder operar a máquina foi incrível. Então foi uma experiência que me aproximou dessa coisa da impressão industrial, vamos dizer. Em definitivo, foi uma experiência que me aproximou em definitivo, sim. Foi pela mão do offset primeiro. Foi engraçado. O que eu fui imprimir primeiro foi offset. Aí montar essa coisa da AESO, me relaciono com os fornecedores de equipamentos gráficos de Pernambuco.

E aí, naturalmente, eu estava procurando *letterpress*. Descubro que existiam dois fortes lá. Seu Geraldo e seu Bonfim. E seu Geraldo era o representante norte e nordeste da Funtimod. E ficou muito meu amigo, eu comprei muita coisa à ele. Ele me deu muita coisa nesse processo de eu comprar para montar a AESO, né? Não tinha limite de verba, então eu podia comprar o que eu quisesse. Ele sabia disso, ele conhecia a instituição, conhecida, famosa lá. A galera tem grana, instituição de ensino, preocupada com artes, com um monte de coisa.

E aí eu comprei, montei equipamento. Ele ligava para mim: “Olhe, chegou uns tipos aqui, Incríveis. Um cavalete. Você tem que ver. Isso aqui é seu. Eu separei para você.” Ele sabia que tinha a grana lá da AESO por trás. Mas ele é uma doce criatura. Enfim, aí... Fiquei amigo desse povo e comecei a... Ainda na AESO, estreitou-se a relação com a Oficina Tipográfica de São Paulo. Eu falei: “Porra...” Você começa, né? Você ganha... Depois que você ganhou o primeiro tipo, você está comprando caro, o cara; eu quero te dar uma caixa. Ele me deu um tipo de madeira, cara. Estava assim no chão, tudo pegando tinta, tava no chão do barro. Estavam alguns decompostos já, do lugar que eles estavam no chão, com umidade, com chuva, com não sei o quê. Alguns podres. Eu tenho um desses podres. Ele me deu vários atacados de cupim. A coisa mais linda do mundo. E ele me deu, eu falei: “Putá...” Ele disse: “Isso aqui é para você.” A gente conversando com ele, ele não tinha nenhum equipamento. Não tinha como ter. Ele falou: “Isso aqui é para você. Falei: o senhor tá me aliciando, né? O

senhor tá me viciando, tá de sacanagem comigo. Ele ria.” Mas aí, eu fiquei. E aí deu certo o plano dele.

Teve um aniversário meu... Não lembro qual foi o ano. Foi em 2009. De 2008 para 2009. Eu descobri que tinha uma gráfica vendendo, lá perto da AESO, vendendo equipamento. Eu fui lá, eram dois cavaletes e uma impressora tipográfica, uma Kobold. Fiquei doido, né? Falei: “Putá, que lindo.” Mas não tinha onde botar, né, gente? Dois cavaletes de tipo, uma impressora... Formato 6, a impressora. Não tinha onde botar esse negócio. Aí eu voltei para casa meio chateado e conversei com Lia, ela estava lá. Ela falou: “Não...” “Pô... Queria, ó.” “Caralho, mas... Como assim?” A gente morava num apartamento, né? 60 metros quadrados. Falei o quanto eu queria. Mas... ela disse: “Tá bom, vou te dar de aniversário.” Ô, mulher boa, eu casei. Aí ela me deu, de aniversário.

Aí eu fui lá, comprei. E agora pronto, o que é que eu faço, né? Boto no cu esse negócio. Haja cu para botar dois cavaletes e uma máquina. E aí comecei a gastar as amizades. Arrumei os amigos para botar nas casas deles. Um levou as gavetas, botou num apartamento. Não sei o que ficou com um amigo, deu a Matheus. Outro amigo do papai botou num bar dele, a impressora. Enfim. Ficou esse equipamento. Mas era meu... Mas ficou pelo mundo. Anos. Nem lembro. Anos. Até eu montar o LTA e conseguir espaço para botar esse equipamento lá. Então acho que foi até 2010. Até 2010 esse equipamento ficou embaçando a vida de outras pessoas, sabe? Hahahaha. Como eu digo, tem amigo safado que entorna, a galera se fudeu. Aí eu fiquei nessa história.

Quando a gente monta o LTA. Eu já estava entrando em 2009, em Caruaru, no corpo docente de lá. Então quando a gente monta o LTA, eu começo a levar gavetas para a minha sala de professor. Começo a trabalhar no chão. Começo a não sei o que. E isso ainda com a prática de impressão muito tímida. Porque era um apartamento, imprimia o que dava. Tinha um amigo da gente que estava indo morar com a gente, um Cubano. Que foi professor aqui na FANOR. Davi morou com a gente. A gente tinha os tipos, tinha umas coisas, tinha as tintas, tinha não sei o que lá. Aí ficava desenhando, pintando, imprimindo. Aí um trocava em cima do outro. Nossas práticas criativas bem... uma promiscuidade muito interessante o que a gente fazia. E era a nossa comunidade hippie.

Mas a impressão era pouca ainda. Era muito pouca, né? Porque era complicado. Eu lembro de cortar a letra em EVA. E botar livro em cima pra imprimir, tentar fazer coisa. Usar colher. Fazer do jeito que dava. O LTA foi o primeiro espaço que eu tive para ter equipamentos meus. E aí eu tinha que imprimir eu mesmo.

E eu procurando um prelo. Enlouquecidamente procurando um prelo. Porque a minha impressora, eu não ligava a impressora elétrica, não vou botar a mão nisso, pra imprimir na Kobold. Aí comecei a procurar prelo. Fiquei anos procurando prelo. Até conseguir o primeiro prelo. Foi comprando uma gráfica de um cara lá de Caruaru. Aí comecei a garimpar. Abriu um negócio chamado garimpo tipográfico. Comecei a procurar equipamento. Porque tinha espaço agora. Eu podia comprar e botar os equipamentos lá dentro. E aí foi a partir daí. Procura, compra, põe pra dentro e vai. Primeiro prelo, Opa! O segundo. Eu já tinha uma prensa de torque que eu tinha comprado e dado para Lia. Aqueles presentes super não interessado, né. E dava para imprimir com ela. Aquela azulzinha que está lá no LTA. Então tinha aquela prensa. Aí veio o prelo. Já lá em Caruaru. Aí começaram a vir os cavaletes. Aí começou a ter espaço. Aí começou a dar para imprimir.

Mas eu vim começar a imprimir mesmo, operar máquina elétrica, aqui em Fortaleza. Foi no ateliê. A gente monta, a gente é convidado para vir, quando teve a notícia da montagem do curso de design aqui. A gente conversou por intermédio de uma amiga, que tinha sido estagiária de Alexia e Daniel. A gente conversou... Que era a Lara. A Lara falou da gente, conhecia a gente. Eles quiseram conversar com a gente. Disseram: “A gente vai abrir um curso de design aqui. Vocês viriam para cá?” A gente tinha acabado de entrar em Caruaru. “Sei lá, iria, numa boa com certeza.” “Não, vai ter concurso.” Aí só abriu o concurso para doutor, aquela marmota da universidade. Falei bom, Mestre tchau. Só eu estava como mestre na UFPE.

Pouco tempo depois, Lia ingressa na UFPE. Vem para o laboratório, engrossa, começa a imprimir, encadernar, fazer coisas. O experimental bomba, a gente mescla o digital com o *letterpress*, isso foi uma característica muito forte do trabalho no LTA. Com caligrafia, com aquarela, o escambal. O jeito que dava a gente imprimia e fazia as coisas e era massa.

E aí ficou, não rolou vir para cá [Fortaleza]. Aí, uma amiga nossa que ficou hospedada na casa da gente, para fazer doutorado, Que eu conheço – que conhecemos quando moramos aqui. Eu conheci Lia na Fanor em 2007, ela era professora da Fanor. Era a professora Aura. Aura morou com a gente, ela foi fazer doutorado e aí eu apresentei ela a todos os meus colegas da UFPE. Ela fez o doutorado na UFPE, morou com a gente, ela era a nossa coleguinha. Morava lá em casa, um tempão do doutorado dela. O tempo que a gente estava lá, ela morou lá. Quando acabou o doutorado, que ela voltou para cá, ela estava na UFCA. Acabou virando a UFCA. E casou-se. Quando ela casou-se com Nirvana, ela pediu transferência para Fortaleza, porque a Nirvana é servidora pública aqui. De algum modo, ela

conseguiu se transferir. Então ela saiu do campus, eu acho que nem era UFCA ainda, mas ela saiu lá do Cariri e veio para cá.

E aí quando ela vem para cá e entra no corpo docente da UFC, do design aqui do Benfica, ela houve essa história, de que Buggy e Lia poderiam vir para cá. Era Buggy. Não sei o que... Não sei exatamente. Mas ela me liga. E disse: "Buggy. Tudo bom?" E eu "Oi Aura, tudo bom querida?" Ela me chocou. "Aconteceu isso. Eu casei. Vim para cá. Nananam.. Eu ouvi uma história aqui de que vocês já eram para estar aqui. E eu digo "Vixe? E é? Essa história não morreu não? Aí eu disse: "Aconteceu isso. Mas a turma só abriu para doutor. Disse que queria a gente. Que queria, que queria, que ia montar um concurso para a gente. Que seu perfil para a gente era perfeito. Eu digo "Só saiu para o doutor chapa.". Aí ela disse "Mas e você viria para cá agora? Se a gente abrir concurso. Eu digo "Não. Vou não. Vou não. Já estou um tempo aqui. Lia entrou também. Se eu fizer outro concurso, mesmo para o professor, zero minha carreira." Não tem porque não. Estou aqui muito bem, obrigado. Estrutura linda, montada.

Quando conversaram com a gente, não existia o laboratório ainda. Pelo menos nada muito consolidado. Quando a gente recebeu essa ligação de Aura, o laboratório de Tipografia do Agreste estava bombando. Várias máquinas, várias impressoras, espaço grande, alunos pra caralho, gente para cacete. Isso era 2014. Aí eu falei: "Ó, Não. Eu só vou transferido. Pede aí, meu nomezinho bonitinho." E ficou aquelas negociações. Doido, vocês conseguem. Do meu lado aqui na UFAP, garanto que consigo a liberação, conheço todo mundo da reitoria. Vou lá, falo com a galera, não tem por que. Se você mandar a vaga de volta, eu consigo as vagas aí. Boto meu nome na vaga. Agora, eu só vou com o Lia, né? Então arrume duas vagas. E aí eles acabaram fazendo. Foi o episódio em que o Emílio veio também. Então vieram os três. Eles ficaram muito preocupados com isso. Eu falei, mas minha gente, não é bom, né? Não tem nada que se preocupar, consigam as vagas e mandem pra cá, que aqui a gente desenrola. E tá tudo certo. Aí acabou dando certo.

Aí quando a gente veio, né? Eu recebi ainda como pagamento de uma dívida mais uma máquina da Grafopress, e botei tudo no caminhão e vim para cá. E a universidade não pagou, quem pagou foi a gente, a vinda das máquinas. Foi condição, a gente teria direito a não só a ajuda de mudança, né? Mas foi a condição da UFC para nos receber. Foi que a gente assinasse um termo, abrindo mão do auxílio mobilidade. A gente achou que podia e que era interessante, abrimos mão e viemos. E transportamos as pirâmides de lá para cá.

Nessa vinda de lá para cá, a gente montou o LTC – Laboratório de Tipografia do Ceará. Você conhece a história do LTC, não preciso falar. Mas aí chega a pandemia. Quando

chega a pandemia, todo aquele cenário de incertezas que já vinha se construindo, Né? Com os ataques ao ensino superior na gestão do Weintraub, que de digno não tem nada. Naquele governo absurdo, a gente já tinha percebido isso, mesmo antes desses ataques muito violentos. Tiveram algumas ocupações, eu acho que foi ainda no Governo Temer. Que a gente de esquerda dentro da universidade, e tudo, principalmente lá no DAUD – Departamento de Arquitetura Urbanismo e Design, a gente percebeu que tinha coisa errada ali, o comportamento era muito belicoso, do corpo discente em relação ao corpo docente. E existiam históricos e dores que não fazia parte da história da gente ali dentro. A gente veio, e já percebeu que aquilo não era legal. E a gente viu que, uma movimentação que era para ser positiva, tinha umas... pelo menos na minha leitura, tinha umas coisas que não eram positivas. Que eram, ao contrário, eram ruins. E que as pessoas estavam achando que eram legais. Eu falei. “Cara. Isso não é bom. Isso não é legal.”

Então, essa minha leitura, na verdade, da sociedade brasileira. Já não está bom, já vem do segundo mandato de Lula, na verdade. Para mim já está escancarado. Que a gente está numa situação terrível, que acabou culminando na situação que a gente está hoje. Acredite: O ápice não necessariamente foi o governo do Bolsonaro. Ainda pode piorar muito.

Mas aí, ao perceber esse comportamento social, ao enfrentar um choque muito grande, numa cultura que quando a gente vem, não viemos só nós três como professores aqui para o curso de design. Nós viemos com mais o professor Paulo. Eram quatro. E eu acho que o curso quase que duplica de tamanho. Porque, devia ter isso. Quatro, cinco outros colegas que eram do curso, na verdade. Porque os outros eram da arquitetura. De outros cursos que estavam ali como membros fundadores, organizando. E depois acabaram se retirando. Então foi uma mudança muito grande de paradigma que todos nós, Lia, Emílio, eu e Paulo sofremos. Um choque muito grande. Em algum momento a gente percebeu que não se tratava só de uma diferença cultural, do ponto de vista antropológico. Mas era uma diferença cultural muito forte do ponto de vista de design também. Isso me deixou bem triste assim, sabe. E eu não falo... Eu acho que de perspectiva do que que é o design. Não de você estar num momento diferente, numa cultura diferente. Mas sim de perspectiva mesmo, sabe.

E aí eu fui guardando essas dores. E aí, quando chegamos no cenário ápice da incerteza, que é onde a tua vida, você não sabe se você vai estar respirando no dia seguinte. Com essa coisa da pandemia de covid, e claramente desenhado, como pessoa que dá aula de história, que se interessa por história, que lê, que desde garoto sempre gostou muito de história, sempre. Eu falei: “Putá, já vi isso, não é novidade. Estou vendo isso.” Falei: Putá, o

mundo acabou-se, e a gente está aqui achando que está tudo certo.” E aí, como todo mundo foi obrigado a fazer essa revisão de vida, comigo não foi diferente, aqui em casa não foi diferente, com a Lia não foi diferente, a gente fez também.

E aí, a gente já tinha se aproximado, dentro da ideia da extensão mesmo, do espaço onde hoje é o ateliê. Que era uma casa que foi fundada por Rodrigo Costa Lima. Que é um designer aqui de Fortaleza. Ele montou uma gráfica risográfica, a gente se aproximou muito cedo porque um amigo da época da Fanor, lá de 2007, que é Gibarra, que é um fotógrafo sensacional, peruano, que mora aqui há muito tempo. Um amigo muito querido, ele conheceu o Rodrigo, e disse: “Cara, você precisa conhecer o Buggy, vocês iriam se dar super bem.” Ele nos apresentou, e aí, foi, deu match. Na hora ele me mostrou essa coisa da risografia. E a gente viu a montagem da Riso Tropical Fortaleza. Que depois virou Litoral Press, não sei o que. E aí, essa casa, ele assumiu logo depois, assim, um pouco depois que a gente se conheceu. E ele chamou a gente pra lá através de um projeto. Era uma escola livre de design, que era o Complexo Gráfico. Essa escola livre de design, era um projeto que envolvia a Mostra, a Riso Tropical Fortaleza, que depois virou Litoral Press, e o Laboratório de Tipografia do Ceará.

E aí, o parêntese, é que a gente foi convidado através dessa relação de Aura, e tudo, reativou aquele interesse que tinha de Alexa, Daniel, e outros colegas aqui. A gente recebeu uma missão da UFC, lá na UFPE, na época de avaliar, antes de montar o curso, nós estávamos estudando, e se basearam muito no projeto. A gente também apresentou os colegas de lá pra todo mundo. Mas enfim, quando a gente recebeu esse convite para vir pra cá, com essa transferência, as vagas foram conseguidas, a gente consolidou e viemos. E trouxemos o laboratório, a infraestrutura do laboratório, que era nossa. Então, o equipamento era nosso, a gente deixou tudo montado, armado, negociado com a Rural de Pernambuco pra que a gráfica do Rural fosse para o meu espaço da UFPE. Deixamos a negociação toda pronta e saímos porque a gente não pertencia mais ao corpo docente de lá. Não tinha sentido continuar. Acabou não dando certo isso. Mas isso aí já é da história do LTA sem a gente a frente.

E a gente vem pra cá e monta isso daqui. Nesse momento que a gente entra com o LTA para dentro dessa ação extensionista, que era essa escola livre, através de um edital e a gente faz o complexo gráfico, participa lá, a gente colocou, acho que um prelo, uma caixa de tipos e era isso. Nossa presença lá era essa e obviamente participando das aulas e tudo. Como contrapartida mesmo, social. A gente nunca recebeu por isso. Estava previsto no projeto, mas o projeto tinha outras... Aquelas coisas, né? Tem o dinheiro, a rubrica tá lá, mas não tem, puta, não é real, não acontece.

E a gente estava super animado com a ideia de ter isso, você ter serigrafia, papel, folha inteira, risografia, *letterpress*, encadernação, embaixo do mesmo teto, era uma coisa incrível, trabalhando com designers, ilustrador, quadrinista, poeta, fotógrafo. Cara, era incrível, com turmas híbridas e não dando aula para competências diferentes, né? Então poder conceber esse projeto todo com os meninos, com o Weaver e com o Rodrigo foi muito bom. Participar foi melhor ainda, né? E a gente trouxe essa coisa do produto final, uma das coisas para aferir o projeto, foi que a gente entrou com essa coisa do vamos misturar, que era uma coisa que não tinha, nem o Weaver, e nem o Rodrigo tinham isso na cabeça, não. Eles queriam fazer de repente até produtos separados. Não, a gente mistura tudo. Cara “mas como vai ser? Confia que eu já fiz. E esse foi o grande desafio, eles confiaram e deu super certo. Eu digo “ó, tanto Lia quanto eu, a gente já fez isso várias vezes, vai dar bom. Que é você juntar um grupo, um coletivo, fazer um produto que ninguém sabe como vai ser no final, mas que vai dar certo no final. A gente conduziu o processo para poder dar certo no final. E foi assim feito a revista *Acaso*, né? As pessoas adoraram, foi um sucesso. A gente fez e deu super bem.

Ficou aquilo dali, quando veio o lockdown, primeiro ano a Mostra saiu da casa. A gente ficou, foi muito pressionado no primeiro ano pela, não sei se era do Estado ou da Prefeitura, não tenho certeza, acho que era do Estado. Mas a gente foi muito pressionado pela entidade que estava nesse local para que a gente desse aula presencial, para que o projeto se extinguisse, concluísse e a gente pudesse atender o grupo que ainda faltava. E eu falei, eu não vou nem a pau, não vou nem fudendo. E aí acabou o projeto sendo devolvido. O Weaver também teve filho, na pandemia e tudo. Aí o Weaver falou, olha, eu vou entregar a casa, quer dizer, eu vou vender a serigrafia. E eu sempre disse a ele, eu queria comprar um secador teu, para ter aquele secador de serigrafia. Aí ele disse, eu vou vender, cara, a casa inteira. Vou vender a serigrafia inteira da casa. Eu não tenho mais como ficar, não dá mais para participar. Eles bancavam a casa, né, o Rodrigo e ele. E a contrapartida da gente era colaborar ali, falar, não se preocupe em remunerar nunca, gente. É a nossa contrapartida para esse projeto que é sensacional.

Entramos subsidiados pela universidade dentro dessa lógica, entre grandes aspas, dentro dessa lógica do convite da ação de extensão. Então a coisa funcionava assim. Mas quando ele acenou com essa possibilidade de não haver mais essa coexistência ali dentro, a gente já ficou preocupado. E ele falou “cara, você não quer a serigrafia inteira?” “Querer Eu quero, mas eu queria só um secador teu, não tenho dinheiro para comprar um secador teu, ainda mais a serigrafia inteira, pô.” Ele falou “não, cara, mas eu fiz as contas aqui pelo projeto, o projeto deveria ter te pago tanto.” Falei, “não, mas isso aí ficou na conta astral, não

foi o combinado?” “Foi. Mas aí, tipo assim, ó, quando a gente encerrou aqui, teria esse dinheiro. não quero deixar essa ponta solta, você está lá, você não quer? Fica um pelo outro.” Aí eu digo, oxente, um dinheiro que eu nunca ia receber e ela tá querendo me dar na serigrafia. Eu disse “você quer dar, eu quero receber, tá tudo certo. Então me dê.” Aí a gente salvaguardou a serigrafia e ela continuou lá intocada, né? E ficou lá.

E aí começou a presença também de Rodrigo, da Litoral, começou a ficar complicada ali dentro. Ele começou a dar alguns sinais de querer sair também. Acho que já devia estar acontecendo essa coisa dele ir pro poder público e tudo. E foi quando a gente resolveu, nesta revisão de vida da pandemia lá pro começo do segundo ano, de dar uma resposta social mais contundente e de não ficar tanto tempo mais, longe da impressão, do nosso espaço produtivo, que era o LTC.

Então juntaram essas duas necessidades – não vou dizer nem vontade – necessidade, de imprimir para existir e de ter uma resposta social mais forte ainda. Então a gente decidiu assumir a casa e decidiu equipar a casa com um parque gráfico que fosse capaz de atender a todas, inicialmente, a todas as necessidades, tanto minhas quanto de Lia, gráficas, do que a gente quisesse fazer. Da gente não mais financiar a política de ódio que governou o país. Da gente se responsabilizar pelo caminho que o nosso dinheiro tão suadinho de professor seguia, quando saía do nosso bolso, e sai muito, na verdade, mas sabe o que é. Então a gente precisava se responsabilizar por isso e é isso. O ateliê de impressos surge como um ateliê nosso, meu e de Lia. Nós vamos montar a gráfica, não vamos comprar casa de praia, não vamos mudar de carrão, nós vamos fazer o que importa para a vida da gente e que possa impactar positivamente a vida das pessoas que estão à nossa volta. A gente escolheu trabalhar com educação há muito tempo, a gente sabe que muitas vezes os nossos equipamentos que estão dentro da universidade, eles estão públicos e estão para efeitos didáticos. A gente sabe disso. A gente já tem uma proposta diferente de funcionamento lá dentro, que foi acolhida pelo departamento. Convidaram a gente exatamente por isso. Mas a gente entende também que não é da natureza do laboratório ter uma produção que possa representar uma subsistência para outras pessoas. De ser entendido como um espaço, como um meio de produção. Na verdade não é, é um meio de ensino. Se isso acaba acontecendo fatalmente para um ou outro aluno, que fiz aqui um impressinho e vou vender e tirar uma grana. Pelo amor de Deus, é impossível que alguém vá ser preso por conta disso. Mas não é essa a ideia. A ideia da gente é criar oportunidades para os nossos alunos.

Então, a nossa interface com o mercado é muito de chamar – através da rede que a gente construiu ao longo desses mais de 30 anos de design – de chamar os colegas para

participar de projetos junto com os alunos. Aí sim, esse é o nosso papel lá dentro da formação dos nossos alunos, é conseguir fazer com que estudantes de design do Ceará possam trabalhar com os melhores profissionais do nosso país e talvez até de fora do país. Possam se relacionar com essas pessoas, possam conhecê-las, possam trocar ideia, possam fazer um projeto. Então, nesse sentido, toda a movimentação do Laboratório de Tipografia do Ceará é nesse sentido. O propósito dela é esse. E a gente faz isso através de um entendimento que o experimento é o pilar daquele espaço que se presta tanto ao ensino quanto à pesquisa e à extensão. A gente sempre pensou nesses espaços. Os três laboratórios que a gente montou até hoje é assim. O Laboratório de Impressos, o Laboratório de Tipografia do Agreste e o do Ceará. Então, ele funciona assim.

Agora, quando a gente vê, tudo está ameaçado, inclusive a própria vida das pessoas. Quando a gente vê a fragilidade em que a comunidade acadêmica se coloca diante de várias posturas que toma, de várias decisões que a gente entende como absolutamente equivocadas, absolutamente predatórias para o design e para a própria existência de um processo de ensino-aprendizado que tem que ser apoiado, na ideia da gente, em educação. Mas os nossos colegas, muitas vezes, se vêem como professores. E eu me vejo como educador. Então, isso já é uma coisa, já é um embate muito forte. E é uma das coisas que me entristeceu muito ao longo desses anos. Me entristece, na verdade. Então, assim, essa é uma resposta social em cima também de um despertar do meu trabalho como designer. O que se dá ao longo desse processo e quando a coisa se radicaliza na política partidária brasileira e aí começa aquele processo de polarização e tudo, eu comecei a precisar dar uma resposta mais contundente para a sociedade através do meu design.

E é quando eu começo a ensaiar pequenas peças escultóricas de tipografia, começo a fazer alguma coisa de painel também. Começo a trabalhar com expressões que eu sempre tive vontade, que fazia muito pouco e começo a dedicar mais tempo a isso. Investindo em processos que me permitissem aprender coisas novas. E aí, com essa necessidade, o espaço precisa trabalhar com dimensões grandes, você precisa ter uma impressora grande, você precisa fazer coisa grande, você precisa de muito espaço.

Então, surgiu essa oportunidade da saída de Weaver. A gente assumiu uma serigrafia que a gente achou que era importante salvar, mas que não tinha outro canto pra botar, que já estava instalada lá dentro. Aí o cabra, que estava saindo com a gráfica de riso que usava, na verdade, daquela casa inteira, usava o escritório da gente, só um quatinho. E a gente disse, “pô, cara, eu quero comprar um offset. Eu não quero mais ter que pegar um livro meu e botar na mão de uma gráfica fascista pra produzir, entendeu? Não vou mais fazer isso.

Então, eu vou comprar uma impressora offset. Posso botar aqui?” O Rodrigo disse “pode”. E a gente foi, na verdade, percebendo, dessa disposição dele de sair, do momento de vida que ele estava e tudo, da relação próxima que a gente tinha, a gente foi pedindo licença, mas foi entendendo que corria o risco, realmente, de acabar deslocando a Riso Tropical dali. Mas tudo bem, aconteceu de uma maneira muito natural também, sabe? E a gente montou esse parque gráfico. Veio o offset, veio uma guilhotina que a gente precisava. Não existe gráfica sem guilhotina. Foi uma guilhotina boa, então veio uma guilhotina de folha inteira, industrial, mesa fundida.

E sempre olhando para processos onde a intervenção, a atuação do impressor faz brutal diferença. Devido a esse comprometimento com aquele raciocínio híbrido do analógico e o digital que a gente tem. De materialidade, de interesse na materialidade, do interesse em dedicar tempo às coisas e pelo desinteresse da resposta imediata, da resposta pré-pronta, daquilo que você pouco controla. Isso não interessa. Não me interessa no design. Nunca me interessou no design. Nunca me interessou. Eu adoro fazer design. Então, fazer design rápido também, eu acho uma bosta. Interesse zero. Sem graça. Porque eu me divirto no processo. E é essa coisa que eu já tive, já vinha de um tempo de pegar projetos, fazer coisas onde você aprende coisas novas ao fazer essas coisas.

Então, quando eu comecei a fazer aquelas esculturas tipográficas, cai para dentro da marcenaria. Um negócio que era para sair na minha cabeça em um mês, saiu em seis, sete meses. Porque eu fui aprender a usar toda uma marcenaria. Plainas, quadranjadeira, não sei o que. E continuar com os meus dedinhos nas mãos. Então, é isso. Isso se tornou uma tônica para mim. O ateliê surge nesse sentido. E surge também com a maturação de uma relação que eu iniciei também a quase duas décadas. Uma década e alguma coisa. Mais de uma década. Sei lá quanto tempo faz. Com o seu Borges, que encantou-se aí recentemente. Tem um ano, um ano e alguma coisa, eu acho. De entender que o trabalho da gente como designer, a escolha de ficar no Nordeste, a maior parte do tempo em Pernambuco, mas de ficar aqui, de trabalhar no ensino superior, de entender que ali é onde é a nossa melhor contribuição, ali é onde a nossa atuação faz mais diferença na vida das pessoas. E persistir ali, mesmo, muitas vezes, sendo incompreendido pelos colegas, às vezes até rejeitado pelos colegas. E também rejeitando, porém sempre compreendendo, os coleguinhas. Mas, sim, rejeitando algumas ações que a gente, já por experiência e pela própria perspectiva de vida, disse que isso aqui não vai produzir um efeito bacana. Pelo menos não é o que eu quero fazer da minha vida. Não é o que eu acho que é relevante ou que é próprio, é adequado para a gente. Mas, enfim, as diferenças são comuns em todos os lugares, ainda mais num canto chamado universidade.

Aí a gente monta o ateliê, traz isso para dentro e percebe que tem uma estrutura produtiva que, obviamente, tem uma capacidade industrial de alta qualidade. A gente se testa, eu começo a imprimir, a operar minhas máquinas elétricas. Eu retomo, ainda não estou operando offset sozinho, mas está aí, está no horizonte fazer isso. A serigrafia já está rolando, teve a coisa de Ancara, teve não sei o quê. A gente está produzindo agora, conseguimos finalmente... É coisa super recente, de duas semanas, uma semana. Um colega veio, vai lançar um livro agora terça-feira, que é o Pássaros de Giz, e disse, “cara, a gente precisa fazer isso.” Vamos chamar o impressor. O impressor furou. Para a surpresa de ninguém, o impressor não foi. Só que a gente tinha fechado com um cara que estava aperreado para fazer o projeto. Com o tempo, três, quatro semanas que ele procurou, a gente tinha um tempo para fazer. Mas ele disse “eu preciso fazer porque tenho lançamento” Tudo bem. E o impressor não veio uma, não veio duas vezes. Eu digo, “bicho, vamos cair para dentro com o que a gente sabe, vamos fazer.” E fizemos, imprimimos, foi uma loucura, uma doideira, virando noite literalmente ali dentro, imprimindo, pegando as brechas, usando ateliê, exatamente como o nosso espaço de lazer. Mas o nosso lazer, ele se presta a esse compromisso social para conosco, para com a nossa comunidade. As pessoas que a gente reconhece como pessoas sensíveis ao design, pessoas do design ou pessoas sensíveis ao design. Que é a grande comunidade carente que a gente tem contato cotidianamente é a comunidade do design. Filha de classe média que é rejeitada por todo mundo porque não é lascarado o suficiente para ter assistencialismo do Estado ou qualquer tipo de suporte, mesmo os não-assistencialistas, porque é socialmente muito bem criado para reconhecer que é lascarado, então ficar fazendo pose o tempo inteiro porque não pode ficar mal na fita. Então, é uma situação complexa, inspira uma certa piedade e pena, mas muito pouca. Eu brinco né, que é uma comunidade carente, mas é mais carente de vergonha na cara do que de qualquer outra coisa.

Mas é isso, a gente está numa situação, de que se a gente não fizer por nós mesmos, ninguém vai fazer. Então, o ateliê, ele surge com essa resposta de vamos fazer. Quem está junto, quem a gente acredita, a gente vai abrir e permitir que as pessoas usem a nossa infraestrutura para apoiar os seus negócios, para resolver suas questões, para viabilizar impressos que nunca tiveram acesso a. A gente já percebeu uma crise. Quando a gente decide comprar uma impressora tipográfica, formato 4, as duas 14M4, que a gente tem, uma a gente levou para o LTC e a outra está no ateliê. Mas no momento que a gente decide, gera a consolidação e a visão que eu tenho tido há muito tempo, que o mercado de impressão modificou-se brutalmente, o mercado de offset, sobretudo, e por consequência, todos os

outros. O impresso mudou, a pandemia deixou isso muito claro, então a gente falou, é exatamente o momento. Todo mundo falou “você está louco, é o momento em que as pessoas estão fechando as portas, onde as coisas estão, e agora que você vai comprar essas máquinas, agora que você vai comprar um offset?” É exatamente esse o momento, é exatamente esse o momento. É quando a gente vai poder fazer, é quando ainda tem pessoas a quem a gente possa recorrer. É quando a gente ainda consegue ter uma transferência de conhecimento, é quando sobe o preço e disparam as coisas e a gente vai usar todo o nosso conhecimento de design para viabilizar coisas que, hoje, por exemplo, a previsão de chegada de papel offset 120 gramas no estado do Ceará é o fim do mês. Não tem esse papel, graças ao Bobbie Goodies, você acredita? Bobbie Goodies consumiu todo o papel cearense offset 120. A gente comprou o último da ABC, o último pacote. 1 pacote. Eu falei “compra, eu quero, é meu, senão a gente não consegue fazer nada.”

A crise do papel nacional é absurda, a ideia dos fabricantes de celulose é só exportar celulose, e não tem papel. Não existe mais Colorplus, nenhuma cor praticamente. Tem preto e olhe lá. Você não compra nenhuma cor, nenhuma gramatura. Não existe mais Canson, o formato folha industrial. Esses papéis não existem mais. Quem tem, vocês vão encontrar estoque velho, quem tem está vendendo a preço de ouro. Folhas a 14 reais, uma folha, de 66x96. Você só tem papel branco, você só tem papel offset e papel couchê. Acabou a cor, não tem mais. Então você não consegue, você vai ter que estampar. A gente está fazendo um livro agora de edital, o meu próximo livro. Está todo prontinho, mas eu gastei um tempão. Fui até Minas Gerais atrás de papel, e não tem papel. Não tem papel. Eu vou ter que imprimir a cor do papel que eu quero. E depois imprimir a informação em cima, no fundo, impresso da cor que eu quero, no papel branco, para poder o projeto sair. Porque o projeto já está ali, está na minha cabeça, está aprovado. Eu não quero mudar o projeto. Então assim, não tem papel. E é no Brasil, não é aqui. E é para isso que a gente tem esse espaço, então eu posso me dar esse luxo. Porque senão o projeto não saía. Porque eu saio de um custo de setenta centavos a folha impressa. Impressa já, vai custar setenta centavos impressa. Para uma folha não impressa, do papel que eu encontro comprando fracionado sem frete. Eu tenho que comprar em dois lugares do Brasil. Está R\$ 8,50. R\$ 8,50 a folha não impressa. E não no estado do Ceará. Não tem papel no Ceará. Ainda tem frete, o preço dessa folha.

Então, como é que você vai pensar um produto com essa diferença? É impensável, não dá para você pensar. Agora como é que eu resolveria isso? Você acha que uma gráfica comercial me daria essa solução para poder fazer, lançar este meu livro? Não. Então sou eu que tenho que fazer. Essa maturação do processo de dr. Borges que eu falei, os anos que eu

tive de convivência com ele, de entender de fato, né, e vivenciar de fato a relação dele com o impresso, com a gráfica, né. Ele dizia “eu sou um tipógrafo antes de qualquer coisa. Eu sou um gráfico, sou um impressor, sou um tipógrafo. Foi a gráfica, foi a tipografia que botou comida na mesa dos meus filhos – e ele tem uma ruma de filhos, né, dezenas de crianças, ô homem pra fazer filho. E foi isso que botou comida na boca da família dele esses anos todos de vida dele. A poesia, a gravura, não se materializaria enquanto um produto que ele pudesse comercializar se não fosse a gráfica, se não fosse o impresso. Porque se ele só recitasse, ele não ia ser convidado como um ator para poder recitar, um poeta, um cantador para poder recitar. O trabalho dele dificilmente teria um alcance. O impresso, ele se distribui. Ele criou, como um cordelista, a rede de distribuição dele. Mas repercute muito além do alcance da voz falada, né. Uma voz gravada, uma voz transmitida via satélite, ele dependeria de um suporte de comunicação, de um sistema de comunicação muito mais sofisticado, muito mais caro, que talvez dificilmente ele tivesse acesso a isso. Já o impresso não, o impresso tem uma outra coisa, o impresso transcende o seu tempo, né. Eu vou voltar, fazendo a conexão àqueles impressos que eu disse que fizemos em 98, para vir para cá, para Fortaleza, para lançar Tipos do Acaso, e assistir à disciplina de desenho tipográfico no Dragão do Mar. Eu comentando, semestre passado, com os alunos, em sala de aula, e fui procurar no Google, e não tem. Eles não estão. Eu fui a todas as páginas do Google imagens, todas as páginas. Indexei bem direitinho, botei, fui eu que fiz. E não existe. Então, se eu não tivesse o papel – e aí eu trouxe, na aula seguinte, eu levei para a sala, e disse “ó, tá aqui, não é mentira minha, não”. Se eu não tivesse levado o papel, a informação não existe, porque não está no Google, não existe, né. Então o impresso salvaguardou essa história, né. O documento, a documentação dessa história, o impresso salvaguardou.

Então assim, eu acho, Marília, que a ideia do... para a gente fechar essa... não sei se vai ter outra pergunta né, falo pra carai. Então essa questão do ateliê, o ateliê entra dessa forma, para atender às nossas necessidades. A gente percebe que – e a gente já sabia, né. Uma coisa que eu disse, eu disse “Lia, a gente vai dar o primeiro passo. A gente tem que dar o primeiro passo. E vamos convidar as pessoas para vir com a gente, as pessoas que a gente gosta, as pessoas com quem a gente quer estar junto, as pessoas que acreditam, as pessoas em quem a gente acredita. Não é uma questão de você acreditar no que eu acredito não, eu convivo muito bem com a diferença – mas as pessoas em quem eu acredito. Eu quero estar com essas pessoas, pessoas que são massa, que eu acho que são massa, que estão ali. E a gente começou a convidar os nossos amigos, né, e dizendo primeiro “manda teu trabalho pra rodar aqui, né, vamos ver o que acontece” Vamos, né. E a gente assumiu a casa. A gente

começou a pagar o aluguel da casa, e é o nosso ateliê. Seria a nossa casa de praia, a nossa diversão, a nossa atividade fora da universidade, fora do tempo dedicado à universidade, né. É isso. Para mim, a alegria e o prazer que eu tenho em fazer design – que eu sempre tive. E isso foi uma preocupação muito grande de Lia, eu falei, “olha, mas a gente foi convidado porque a gente entende que o nosso trabalho como educadores e como designers é esse, a gente foi convidado para vir para cá assim”, então não tem por que a pessoa estranhar de eu montar uma casa inteira, com um parque gráfico inteiro só para mim. A pessoa que vocês convidaram para vir para cá é uma pessoa que faz isso, é uma pessoa que monta um parque gráfico inteiro dentro da universidade e diz “ei, isso aqui está público”. É uma pessoa que monta uma biblioteca e diz “isso aqui está público”. Monta e mantém, né. Então vamos manter mais um. Agora esse daqui não, esse daqui ele vai se relacionar com a universidade de uma outra maneira, né. E é isso, ele dá origem a essa pesquisa que tenha uma penetração social muito mais contundente. Que entra e vai aonde a universidade não consegue ir, né. Esse troço que não vai estar fechado dentro de um ambiente. Que não vai ser inacessível para determinadas pessoas, mesmo que a universidade se pretenda e queira e que a natureza dela oficialmente seja essa, e de fato é – mas a gente sabe que há uma distância, né, do que está no papel, do que é o ideal, do que é o pensado e de fato para o que é realizado.

A gente percebeu muito isso quando a gente fez eventos no nosso laboratório. Nossa, o último type que a gente fez foi incrível. Os eventos que a gente fez de tipografia foram incríveis. A gente trouxe mostra de cinema, oficina, curso, debate, discotecagem, show, live action de caligrafia, de grafite, eu nem sei o tanto de coisa que a gente fez. Tipo, não deram 100 pessoas. Tudo gratuito, com brasileiro, com gringo, com quem entende melhor na tipografia, hoje no mundo. A gente chamou, não deram 100 pessoas, um evento de graça. falei, está errado isso, está errado, está muito errado.

Então, o que a gente está fazendo está ali, está ali, se a comunidade imediata que está ali com a gente não se interessa, não quer dizer que isso não é importante. Isso eu tenho total certeza depois de mais de 20 anos de ensino superior. “Não, pera, eu sou errado aqui, perai, vamos com calma. E se a gente provocar isso em outro público?” É sempre importante você produzir na universidade e você levar para a sociedade, esse é o ponto. Mas se a gente fizer direto ali, como é que a gente pode fazer de uma maneira que não conflite? Então a gente foi descobrindo isso. No contraponto tem o nosso salário, o professor, que é quem paga aquilo, que não pode também. Infelizmente não mantém isso tudo. Então como faz? Vamos chamar os amigos. E aí fomos convidando as pessoas, repito, em quem a gente acredita, com quem a gente quer estar junto, “pô, vem para cá, vem aqui para casa, fica aqui comigo, vamos

fazer uma coisa junto, vem para cá, vamos fazer isso, abre as portas, chama o povo, compartilha”. E assim a gente está descobrindo esse jeito de fazer o design, fazer impressos com o design, de usar o design para resolver questões que a gente acredita que possam passar por essa necessidade material que o impresso atende, de uma maneira diferente. Porque é caro, sempre foi caro. Hoje está até mais caro. Mas é necessário, sempre foi necessário, e hoje está até mais necessário.

Então como é que você resolve isso? Alguém tem que dar o primeiro passo. A gente já deu há mais de 20 anos, quando a gente começa a colecionar equipamentos e adotar dentro de instituições de ensino, quando a gente começa a discutir e a sempre compartilhar informações. Eu nunca neguei, nunca escondi conhecimento de ninguém, de nenhum colega. Nem quando eu dirigi empresa. Ligou para mim, me pediu ajuda, me perguntou como é, eu falei, “velho, faz assim, assim, assado.” “Ah, mas não sei o que” “você não precisa fazer comigo. Faz assim, assim, assado.” Tá com pouca grana, tá com pouco tempo, está com não sei o quê... Então a gente sempre compartilhou, sempre fez questão de fazer isso, com todos os meus colegas. Então nesse sentido o ateliê não tem nada de diferente, não tem nada de novidade, ele se comporta exatamente do mesmo jeito que a gente sempre fez design, sempre se comportou. Mas agora eu acho que com uma contundência ainda maior. Eu acho que agora com uma... não sei se um alcance. Acho que talvez sim, porque é mais uma frente que se abre. Se abre para um público que não está ali circunstancialmente ligado àquele espaço, que é o espaço do laboratório. Porque as pessoas são obrigadas a estar ali, a passar por ali, a estar ali de alguma forma, durante o seu período de formação. Ou pelo exercício da sua prática profissional como docente, são obrigadas a estar ali. Quem está ali está ali porque está obrigado.

Já as pessoas que passam pelo ateliê, elas procuram a gente, elas vão porque elas acham que aquilo é importante. Elas perguntam a gente o que é. Então é diferente, não é compulsório, é muito diferente a relação. A gente percebeu isso, então a gente está estudando isso hoje e vendo como isso impacta na vida das pessoas. Tanto que saem desse período de formação e a gente joga essa provocação através do Laboratório de Tipografia do Ceará. Como se de repente, de uma outra forma, jogar isso através direto do ateliê. Ou essas pessoas que saem ali, como é que elas reagem a isso quando encontram, chegam no mercado. Porque sempre foi uma questão, tá, está lindo, estou fazendo isso aqui na universidade, mas e aí? Quer dizer que eu vou ter que mudar toda a minha vida para poder? É, eu sempre disse. É, quer dizer isso, sim. Você tem que fazer diferente, sim. Mas a gente entende que nem todo mundo tem condição disso e isso é uma coisa que a gente conquistou a duras penas. Poder

escolher estar onde está, escolher fazer design, escolher fazer design onde a gente quisesse. Então poder escolher para uma pessoa preta já é incrível, escolher qualquer coisa. Você poder escolher fazer isso com design, é mais incrível ainda. Então é a grande conquista, acho, minha conquista profissional é poder escolher fazer isso. E aí pronto, então isso me resolve uma série de questões e eu acho que é uma contribuição muito mais generosa do que a atuação dentro da universidade. Porque se completa com ela. E é isso, a gente tem vontade só que mais pessoas cheguem junto. Hoje foi uma coisa muito legal, porque é o segundo evento que a gente não organiza lá dentro. Aconteceu hoje de manhã, foi incrível isso.

Sim, foi o pessoal do Baião, né, que organizou.

Eu fiquei super feliz, a gente já foi no outro e fomos agora, então é isso. A gente precisa que as pessoas se apropriem do espaço e finalmente as pessoas estão começando a entender isso. Entenda que o Tiagão foi meu aluno de pós-graduação, há 16 anos atrás. Foi quando eu conheci o Tiagão. Tiagão e o Wendel. Tiagão me chamou para palestrar hoje lá. Então a gente se conhece há muito tempo, ele está com a gente nessa ideia, ele comprou essa ideia, ele montou uma base lá na casa e está com a gente. O ateliê é dele, tem lá o nome da fachada. Ele abraçou essa ideia muito cedo, mas agora ele está conseguindo acomodar dentro da vida dele, profissional e pessoal, essas iniciativas. Então tem o tempo também das pessoas. Isso a gente também entendeu muito. Você tem um tempo, uma hora vai, uma hora acontece. E a gente vai fazer, como eu sempre digo, eu trabalho com quem pode e quer. E se não puder, e não quiser, eu faço sozinho. Mas eu prefiro fazer com a galera. E agora ele está podendo e querendo, ele sempre quis, nunca tive dúvida disso, mas agora ele está podendo finalmente. Isso é muito massa de você ver. E a gente ter ajudado a criar as condições dele poder, é sensacional. Acho que aí já justifica todo esse esforço de montar um ateliê de impressos.

Nessa veia, que eu fiquei curiosa de saber, como que você enxerga o coletivo nesse entremeio? Uma ação coletiva que você fala, de trazer amigos, você fala de trazer pessoas para junto. A própria educação também tem esse viés coletivo. Como que você enxerga?

A coletividade é algo que eu persigo há muito tempo no meu trabalho. Eu sempre achei mais interessante trabalhar com pessoas do que trabalhar solitariamente. Agora, eu não deixo de fazer. Eu acho que tem coisas e coisas. Mas, em geral, eu gosto da troca, eu gosto de conversar. Como eu disse, eu aprendo muito até observando. Então, para mim, é importante isso. A escolha de estar no ensino, por exemplo, não é uma coisa muito altruísta, não. Para

mim, é o meu momento Dorian Gray, eu vampirizo. Professor, principalmente professor, mais do que educador, vampiriza o aluno. Então, o meu processo de envelhecimento, enquanto criativo, é muito mais longo.

Eu tenho colegas de graduação que eu já vejo como velho. Total. Um monte de amigos que eu já vejo velho mentalmente, criativamente. O povo é velho. E é muito difícil não envelhecer. Você ser Madonna é foda. É doido. É doido pra caralho. Transcender o tempo e estar ali sempre buscando estar na crista da onda. É muito difícil. Então, a minha escolha de me manter no ensino superior, de ter ido e ter mantido, foi muito pra isso. Principalmente pra isso. E aí, depois, se acumulam as outras crenças e tudo, mas o primeiro foi meio que isso. Pensei “Cara, então é uma malandragem aí. Você ficar dando aula pra galera, você é obrigado a estar se atualizando. E não é isso que você tem que estar estudando direto. Você é obrigado a estar se atualizando nas relações humanas, inclusive. Porque as pessoas mudam. Então, essa é uma coisa. E aí é um processo que você aprende com o grupo. Não é só você estar na sala de aula. Você é um só, mas você tem, além dos seus colegas ali, do ensino, os que estão ali mediando esses saberes e tudo, você tem a galera que está ali nesse processo de formação mais de base. A maioria de alunos, estudantes, estão ali. Então, isso sempre me interessou. Tanto de trabalhar fazendo design, quanto de trabalhar com o ensino e aprendizado de forma coletiva.

O que eu entendi também, que é uma outra... malandragem, outra sagacidade, é o seguinte, quando você trabalha com o coletivo, ao mobilizar mais pessoas, você compromete e envolve mais pessoas. Logo, o interesse pelo que você está fazendo aumenta. Então, porra, mais gente está achando que aquilo é legal, porque aquilo é importante para a vida da pessoa. Então, o que você faz ganha uma relevância maior quando eu estou querendo chegar. Essa ideia de que tem que estar bom para mim, claro que tem que estar bom para mim. Quem escolheu fazer design sou eu. Mas vai estar bom para mim quando estiver bom para a galera do meu lado também. E não é uma questão altruísta de você... “Ah, tem que estar bom para mim, tem que estar bom para todo mundo, porque senão não está bom para mim.” Mentira! Não vai estar bom para mim se não estiver bom para todo mundo. Certo? Então, é simples assim. É uma inteligência social que você tem que ter. Não vai estar bom para você. É falsa essa sensação, se não for verdade.

E, assim, como eu gosto de fazer design, eu comecei muito cedo a fazer design, eu... eu entendo que eu sou bom fazendo design. Posso não ser o melhor, mas eu sou bom. Por que eu estou dizendo isso? Porque a galera já me falou isso. Eu sou bom fazendo design. Por que eu estou dizendo isso? Porque a galera já me falou que eu sou bom. Eu já me medi com

os coleguinhas. Eu já vi. Então, assim, eu não sou um cara ruim fazendo design. Tem gente melhor do que eu? Uma porrada. Mas, assim, entendendo isso, o que eu vou dar de retorno para a sociedade? Ou para as pessoas? Sabe com quem eu mais me importo? Eu vou dar o meu melhor. Então, eu vou fazer aquilo em que eu sou bom. Eu vou retornar em design. Então, eu acho que ali é onde eu consigo dar o meu melhor retorno.

O pessoal que trabalha com música, quem trabalha com poesia dá com poesia, quem trabalha com pintura dá com pintura, quem trabalha com... as pessoas dão o que tem de melhor. Elas gostam de fazer o que acham que fazem melhor e tudo. A minha ocupação principal é o meu. É o design. É isso que eu gosto de fazer, é o que eu acho que eu faço melhor. Então, de tudo que eu aprendi a fazer na vida, é o que eu acho que eu faço melhor. Então, eu vou pegar o que eu faço melhor e vou dar o melhor retorno que eu puder socialmente. Porque isso é mais relevante para a vida das pessoas. Isso tem um impacto maior na vida das pessoas. Eu consigo me conectar mais facilmente através do design com as pessoas. Eu acredito nisso.

Eu gosto muito de música. Toquei muito tempo. Tentei. Até tentei, né? Vivi um tempo de música na vida. Mas, definitivamente, não é o que eu faço melhor. Eu sou ruim pra caralho. Não quer dizer que eu sou músico. Eu não passo de um tocador. Eu amo tocar, mas eu sou muito ruim tocando. Eu sempre fui muito ruim tocando. E isso não me impediu de tocar. Veja bem. Nem de viver de música. Durante um tempo. Me deu incontáveis felicidades. E, como eu te falei, desde o começo a minha relação com a música e o design é muito próxima. Mas me deu incontáveis felicidades. Amigos que eu carrego para o resto da vida. Satisfações. Orgulhos. Enfim. É um prazer maravilhoso pra mim tocar. Mas eu sei que não é o que eu faço melhor. Eu sempre soube. Pra mim sempre ficou muito claro. Eu vou ter que gastar mais tua cara de pau do que qualquer outra coisa. Porque não é a coisa que você faz melhor.

Já com design, não. Eu me sinto à vontade. Eu me sinto tanto à vontade com design que eu... É com design que eu sento no bar e eu faço design com o amigo. Eu não levo um violão com bateria pra tocar pra ninguém. Eu não toco pra minha mulher em casa. Eu não toco nem pro meu filho. Baixo ou violão. Eu toco pra mim. Quando eu tô com os amigos num estado muito íntimo que eu consigo ter... Eu posso até tocar publicamente como já toquei na vida. Mas desde que eu esteja... sabe? Não me chama pra uma jam. Uma jam session. Um improviso. Não me chama que eu não vou, velho. Pra tocar? Eu não vou fazer nada. Eu vou passar vergonha. Não tenho prazer nisso. Porque não consigo. Não tenho competência pra isso. Me chame pra uma live action de design, eu dou o meu jeito. Apesar de eu não ser o cara

da manualidade muito forte. O cara que vai desenhar uma letra linda à mão na hora. Que vai fazer não sei o que, não caligrafo, não sei o que mais, eu faço. Ah, vai ficar bonito. Vai ficar legal. Vai ser interessante. Vai ter um espetáculo. Aí eu gasto o meu design pra fazer isso. Então vamos sentar na mesa, vamos beber. Vamos desenhar. Então o desenho me ajuda. Não tenho a dimensão do desenho grande numa parede. Eu não tenho. Nunca tive. Não deixo de fazer as coisas grandes numa parede, eu uso outros recursos que eu aprendi com o design. Mas eu não tenho isso.

Agora, pô, me dê um papel numa dimensão beleza? Vai, né? Me dê um outro suporte. Me dê outros materiais. Me dê não sei o que. Então eu consigo fazer isso. E do jeito que é relativamente comum você ver pessoas saírem pra tocar violão no bar, interagir com outras pessoas através da música e tudo, eu consigo fazer isso com design. Eu vou lá, eu vou desenhar, eu vou fazer um tipo de desenho mais perto de marca, um tipo de desenho mais artístico, mais ilustrativo, não sei o que. E eu consigo discutir numa mesa de bar com pessoas que não necessariamente são do design. Fazer isso com design.

Então, assim, a coletividade para mim é uma maneira de... Eu acho que de exercício da nossa profissão, dessa nossa... Para mim, mais do que a profissão, faz parte da minha identidade. É um exercício que eu acho muito interessante. Conhecer as pessoas através do design é massa. Usar o design pra chegar nas pessoas. Trocar, porque, ah, você faz design, eu faço. A mídia. Tenho compadres amigos no design. A música me deu muito, mas o design me deu muito mais. Pessoas muito mais próximas eu tenho por conta do design. Casei com o Lia por conta do design. Não por conta da música. Foi por conta da música. Apesar de eu descobrir que ela foi para um show meu, numa festa de 15 anos dela. Olha só.

Então, eu acho que a coletividade tem essas funções pragmáticas na minha cabeça. Além, obviamente, de todas as funções simbólicas. No grau da subjetividade e do simbolismo. Você tem a coisa do social, do proletário, das massas. Juntos somos fortes. Mas eu não tenho essa visão tão romanceada. Porque você fica véi, né... Não era bem assim. Eu já tinha 15 anos. Não aconteceu exatamente assim. Mas ainda fica aquela coisa que é uma questão moral. Pode atropelar as pessoas. E o que a gente faz, a gente faz para as pessoas. Os outros é que vão consumir, que vão julgar uma marca. Que vão se relacionar com ela. Ou mesmo uma obra. O viés artístico do design também. Não tenho problema nenhum com isso. Uma escultura, como eu já falei aqui. Ou usar outras dimensões. Eu continuo sendo designer quando eu faço isso. E quando me é conveniente, como as pessoas fazem, eu digo que eu sou artista, claro. Eu não sou otário. Mas eu não estou preocupado em discutir isso comigo mesmo, não. Eu prefiro que as pessoas discutam a minha produção. Eu estou afim de fazer. O

que me dá na minha cabeça, eu vou e faço. Com isso, eu não sei se respondi muito bem. Mas eu enxergo a coletividade dentro desse prisma. E eu acho que para mudar a condição, um mercado, pra você mudar a vida de um grupo social, não é um mercado não. Vida de um grupo social. É muito mais fácil você ter a mobilização de várias pessoas do que uma pessoa só. E eu lhe digo porque eu estou ali, desde 2015, gata. Cheguei martelando, martelando, martelando. E vou continuar. Porque na verdade eu estou a minha vida inteira nessa coisa.

Eu não faço design regional. Que região é essa? Vao pra porra, você me chama para discutir design regional. Não vou discutir. Nunca fui discutir. Não. Vou discutir design. Me chama para discutir design. Não vou discutir design. Design regional não vou. Design preto, eu não sei se eu iria. Talvez hoje. Eu não sei. Eu não tenho tanta certeza. Mas quando você falou design regional, eu falei, Não me chama. Não vou, não quero. Mas nunca quis. Eu falei não, eu sou designer, cara. Eu sempre fui designer. Assim como eu sou preto. Eu sempre fui preto. Desde que eu nasci eu sou preto. Então, eu vou fazer design. Vou discutir negritude. Existe uma certa importância, sim. É uma coisa que eu acho que não deveria existir. Mas existe. Tudo bem. Pode ser que seja uma boa. Ninguém nunca me chamou para falar sobre isso, na verdade. Mas eu até iria. Mas essa coisa do regional. Não. Por que o Rio não vai discutir design regional? Por que São Paulo não vai discutir design regional? E você chama alguém. Não é que eles botam o Nordeste como se fosse um quadro inteiro. Mas vamos lá. Alguém de Pernambuco ou do Ceará. Falar de regional não vão. De todas as iniciativas que consideram design brasileiro, normalmente é o design do eixo Rio e São Paulo e pronto, acabou-se. Todos os programas. Me incomoda muito isso. Ah, a diferença, como você é tratado aqui, como você é tratado fora. Ai, velho, eu acho um saco. Tanto quando me chamam lá fora e me perguntam isso. Quanto aqui dentro. Eu não sei o que é pior. Sabe? Cara, todo canto é diferente, velho. Sabe? Mas eu sinto que... Que... A síndrome do viralatismo, que o brasileiro tem, é muito mais forte no Nordeste Pagam o maior pau quando os caras são de São Paulo. A gente fala muito de respeito, de resistência, tudo massa. Mas assim, a gente acaba reproduzindo os comportamentos mais alma sebosa que a gente condena. Institucionalmente. De forma interpessoal. Isso enche o saco.

Então, assim. Eu também reconheço. Eu não vou... Em prol de uma coletividade. Eu gostaria muito. Eu queria trabalhar mais com gente preta. Queria trabalhar mais com gente mais fodida do que eu. Eu tenho uma vida muito boa. Queria trabalhar com gente fodida no design. Queria ajudar essas pessoas. No contraponto, eu fico... As pessoas querem ser ajudadas? Querem. Mas querem ser ajudadas por mim, do jeito que eu estou querendo ajudar? Do jeito que eu estou não sei o quê? Eu vou me dispor a entrar nas comunidades. E me

colocar lá numa posição... De salvador. Ou entrar com uma troca? Eu me questiono muito isso. Até que ponto... É uma covardia minha. Ou até que ponto isso faz sentido. Porque assim, a minha parcela disso, em prol de uma coletividade, já é, na minha cabeça, a minha boa parcela, já é ter escolhido estar no ensino superior público federal. É suficiente? Não é. Não é que a gente montou outras coisas, outras iniciativas.

Mas assim, como eu te disse, eu enxergo necessidades, eu enxergo não sei o quê. Mas assim, há um respeito, há uma deferência. Eu não vou entrar numa comunidade a qual não pertenço, achando que eu preciso ir lá para salvar alguém. Fazer um resgate. Não vou fazer uma marmota dessa. Eu não tenho cara para fazer isso. Eu vou trabalhar com quem está aqui do meu lado. Que está numa situação que não está boa. Eu vejo. Como eu te disse. Não vejo vocês, as pessoas que são estudantes com quem eu me relaciono. Não vejo ninguém, “Estou bem pra caralho, o mercado está bombando, Estou aqui. Vou viver aqui a minha classe média maravilhosa, super bem empregada, super bem empregado, Vou sair daqui. Já estou comprando meu Apê. Estou só na classe média. Comprei meu carro. Vou ter dois filhos.” Não vejo ninguém nessa condição. Tudo bem, que “porra, não sei o quê.” Mas entenda, isso é o que todo mundo devia ter. Suas aspirações mínimas sociais atendidas. Sua dignidade para todo mundo. Mas nem essa galera com quem eu trabalho que é privilegiada, tem.

Eu sei o quanto me lasco e me lasquei para ter o que eu tenho hoje. As dificuldades das decisões que eu tive que tomar. Para poder manter isso. E para poder manter a minha integridade moral e física também. Eu acho que a minha relação com a coletividade entra aí. Eu acho que ela é uma estratégia de inteligência social. Muito mais do que necessariamente uma coisa romanceada de “vamos juntos dirigir a mudança global da sociedade, do regime político econômico.” Não tenho essas aspirações diretas, não. Mas eu sei que isso vai contribuir para uma perspectiva. Ela é muito mais... Eu acho que miúda até. Muito mais modéstia. Não, velho. Dá para resolver essa bronquinha aqui do lado. Você resolve bem se estiver aqui. E é mais fácil. Agora você sempre luta contra a cultura das pessoas. A cultura da relação social. A cultura da produção. É muito individualista. É muito individualista. Muito, muito, muito. A gente é educado a isso. E é muito difícil lutar.

A gente trabalha com educação e sabe disso. A mudança de cultura é uma coisa mais cara. Mas é difícil que tem. Mas a gente sabe que quando muda... A coisa muda. Coisa melhora para uma galera. O fato de você dizer isso, quando a gente chama as pessoas para dividir o aluguel da casa “Ei vem cá, fica comigo”, melhora para todo mundo. Você tem o canto para guardar as suas coisas, eu tenho o meu, pra botar as minhas máquinas, trabalho. Pronto. Já melhorou, velho. Já melhorou. É simples. É uma coisa muito simples. Confia que

vai dar bom. Eu não vou mexer nas suas coisas. Você não vai mexer nas minhas. Se você quiser mexer nas minhas, você avisa. Se eu for mexer, aviso. A gente está ali convivendo. “Posso fazer o que eu quiser?” Velho, faça. Faça o que você quiser ali dentro. “Posso fazer o que eu quiser ali dentro?” Claro que você pode. Você não precisa me pedir. Você quer minha ajuda? Não. Então Vai e faz. Vai e faz. Claro que eu vou fazer.

E eu entendo que existe a questão do respeito. Mas acho que a gente finalmente, depois desse tempo todo do ateliê, a gente começa a chegar num ponto onde as pessoas, pela convivência, entendendo que “Eita, tudo que esse doido falou é verdade.” E as pessoas que me conhecem, que confiam em mim, mas eles começam a sentir, eu acho, na vida deles. Tanto o Baião, quanto o Madeira, começam a sentir na vida deles que isso é possível. E se todas as outras pessoas a quem a gente já convidou e já passaram por lá, tivessem presente, nesse tempo também já deveriam ter tomado essa consciência. E a gente já deveria ter ali uma estrutura muito mais independente, que não precisasse de uma presença tão atenta, talvez, nossa, de Lia, minha, de Eriko. Que a gente pudesse já ter uma estrutura, dos planos da gente, de uma residência que pudesse atender mais intercâmbios, que pudesse a gente escolher quem a gente quer trazer para estar com a gente, estar ali numa condição muito mais massa. Que a gente pudesse começar a lançar editais públicos. Já imaginou que foda? Edital de residência. É a coisa mais linda do mundo, velho. “Ei, vem cá trabalhar comigo. Vamos trabalhar juntos. Vamos fazer alguma coisa nossa. Vamos que eu tenho um artefato bacana.” Então, é isso, sobre coletividade.

Na questão da coletividade, você já tocou um pouco sobre essa questão da resistência e etc. E você entende essa questão da impressão como ato de resistência política dentro do design?

Acho que sim. Na medida em que você compreende, como eu já disse, que a gente entrou em uma crise do impresso. Como a gente entrou em uma crise do impresso? Primeiro, uma mudança de relacionamento das pessoas quando elas começam a escolher para suas vidas uma mediação de relações através de redes sociais que se dão por dispositivos eletrônicos. Há uma materialidade, mas ela está associada a um dispositivo que você está usando. Você toca, ele é físico, você tem ali uma coisa. Mas os artefatos que mediam a comunicação são virtualizados. São as postagens, os conteúdos, os vídeos, as cartelas, outros posts. Então, cai a coisa do impresso nessa comunicação. Você vai fazer um evento, mas quem faz um cartaz para um evento? Quem é que faz um flyer? Não existe. Ficou até antiecológico, antiético. Então, não tem mais muito isso da mídia impressa para participar as

peessoas de acontecimentos, para marcar alguns acontecimentos. Não se tem isso. Isso caiu muito e, com o lockdown da Covid, muito, brutalmente. Acabou. Junta isso à crise econômica que foi produzida globalmente com essa reclusão de todo mundo. Você tem aqui o que a gente já mencionou aqui da celulose, que começa a ser exportada, que é muito mais interessante do que ser beneficiada para um mercado que sempre esteve acostumado a pagar muito pouco por papel, que sempre foi muito abundante e tudo.

Então, esse troço que era muito barato se torna caro, de repente. Não tão de repente, mas vai se tornar muito caro. Em contraponto, é muito difícil de você aceitar um produto material que você vai receber quando for comprar um lápis, e ele ser entregue assim para você, sem uma embalagem, sem uma materialidade. Quando o produto não tem essa coisa da experiência, do invólucro, daquilo que protege e que classifica esse produto, você perde uma etapa de experiência com esse produto que bota ele em um nível mais abaixo do que o outro que tem. E essa materialidade do impresso, por exemplo, em uma embalagem, tem algumas circunstâncias onde ela é imprescindível. Ela tem que existir. É uma questão de saúde, uma questão sanitária, de colocar alimentos, muitas vezes. Não há como não haver. Então, em certa medida, você tem um caráter indispensável para o impresso em muitos pontos. Agora, ele se torna mais caro, ele precisa se justificar em algum ponto. Algumas coisas caem, outras se mantêm, e o que era regra, muda. Porque antes a regra da comunicação interpessoal, o impresso fazia parte dessa regra. Hoje ele não faz necessariamente parte dessa regra, que é essa coisa da panfletagem, panfletar no sinal, você panfletar não sei o quê, você ter um cartaz para comunicar um evento, você ter não sei o quê. Um ingresso que era físico, papel ou de plástico, não interessa. Isso não existe mais como regra, não é regra. Tá lá, raramente alguém vai usar até para chamar atenção, mas quando cai como regra, o mercado dá uma baqueada muito grande, ele dá uma queda. Então imprimir nesse sentido se torna resistência, obviamente. Você está resistindo a um processo de extinção. Já começa daí.

Quando você fala de resistência política, eu acho que é sim, também. Pelo seguinte, por quê? A nós sempre foi negado o acesso. Se você olha assim: ah, o estudante, o designer, o designer brasileiro é filho de classe média, classe média é classe média baixa, porque a classe média sempre foi baixa. É o povo que acha que tem um pouquinho mais e se chama classe média no Brasil. É pobre, não é miserável, é pobre. Então, quem estuda, efetivamente, na nossa faculdade no Brasil, é pobre, classe média, ali. E quem vai fazer design tem isso. É diferente de outras áreas onde você tem uma classe média até socioeconomicamente mais ascendida. Você não tem. É a galera da comunicação, a galera de humanas. Mas a galera de humanas, a galera de humanas é pobre, por excelência. Então, você

pega um extrato ali de uma galera com a condição social mais baixa, econômica mais baixa. Então, quando você não teve acesso a isso, você não tem acesso ao impresso, você não tem acesso a não sei o quê, você começa a ser, e você tem um mercado de trabalho informal, porque a nossa produção não é formalizada no Brasil. Você tem, por conta disso, também, você não tem políticas públicas para design, você não tem aporte para além de políticas públicas, mas aporte de capital estatal no design, porque você não tem concurso, você não tem não sei o quê. Então, você começa a ter uma série de implicações que deixam o mercado pequeno. Então, se você não decide que design é estratégico no Brasil, de fato, o que aconteceu, mas foi falacioso. Quando você não decide que isso é como estratégia de crescimento do país, a gente fica... O design brasileiro é jogado entre o Ministério do Desenvolvimento, o Ministério da Cultura, e a gente nunca nem é importante economicamente, nem socialmente, nem não sei o quê. Então, a gente fica nessa. Nesse joga pra lá, vem pra cá. Quando isso acontece, você tem basicamente um mercado de profissionais independentes que acabam gerenciando pequenos negócios. E aí, por conta também disso tudo, entra outra questão que é assim: o empresariado brasileiro é mal formado, ponto. Você avalie o empresariado de design. Você falar de negócios com alguém do design é uma coisa engraçada. Com certeza vai ser engraçado. É difícil? Difícil. Do difícil para o impossível. Então, a gente já não tem essa formação, já é uma coisa muito distante. Então, assim, a gente está acostumado a improvisar e a entender que a gente deve sobreviver da profissão. A gente deve viver e viver dignamente da profissão. A gente é precário. Nossos colegas, através disso, repercutem na ideia de que design não dá dinheiro. O que é uma grande mentira, porque o design é um fator competitivo de todos os mercados que não sejam de commodities no mundo há décadas e décadas e décadas, talvez séculos amém. Então, sim, o design é o movimento de toda a economia global. Simples assim. Fora o mercado commodity.

Então, assim, quando você fala que eu digo que a resistência também para a gente é uma resistência política, a gente finalmente com essa crise, eu acho que é a coisa de você começar a olhar para além dessas... desse mar onde a gente está atolado, dessa situação toda que eu acabei de descrever. Quando você consegue botar a cabeça para fora e você consegue enxergar essa situação como outras pessoas, outras áreas enxergam, suas próprias áreas e a nossa área, você percebe o seguinte: que a gente está falando, cara, isso aqui que é uma situação que eu estou achando que é ruim ou que de fato não me favorece, eu posso entender também como oportunidade. Então, essa crise, por exemplo, do impresso, que faz vários fornecedores fecharem, mudarem de posição, se reinterpretarem no mercado ou simplesmente desistir, migrar e ir para outro ponto, isso gera uma oportunidade para a gente como designers,

que é aproveitar essa oportunidade. Então, entenda: eu não vou explorar comercialmente como algum outro colega poderia explorar isso, mas entenda. Vamos colocar hipoteticamente aqui: eu pude comprar um impressor offset. Então, eu, com o meu salário de professor, eu consegui comprar uma impressora offset, instalar e botar para rodar uma impressora offset, e hoje eu tenho uma impressora offset. É o coração, digamos assim, de uma indústria gráfica. Eu tenho uma impressora offset. O que ela pode fazer? O céu é o limite para o que essa máquina pode fazer. Então, significa dizer o seguinte: aquilo que eu nunca pude fazer, que era imprimir em quantidade, eu nunca pensei em rodar em quantidade, nada, porque eu não tinha essa condição. Então, eu adaptei o meu raciocínio a trabalhar sempre com pequenas tiragens, pequenas coisas, com uma qualidade, inclusive gráfica, baixa. Porque eu tinha que pôr uma gráfica, uma xerox fuleira, não sei o que. Então, tudo era baixo. Eu não posso rodar qualquer papel, porque a grama de papel que eu boto no offset é muito superior ao que eu boto numa laser, por exemplo. Então, assim, eu tenho a limitação. E o papel tem a coisa de experiência tátil e visual diferente. Eu tenho possibilidade de texturas táteis e visuais gigantes, os papéis que são possíveis de rodar no offset. Então, eu fico limitado por uma oferta de insumos muito menor que se estandardizou no mercado entendido como algo barato, de baixa qualidade, vindo com as impressões laser e jato de tinta. Tem um lado bom, mas tem um lado ruim. E eu fico refém dessas quantidades pequenas. Então, estou aqui num negócio de uma baixa qualidade, numa baixa tiragem. Como que isso vai me produzir uma receita interessante? Muito difícil ou quase impossível.

Então, eu acabo me condicionando as minhas soluções, as minhas proposições enquanto designer, que eu sou um designer independente. Então, eu volto e faço aquela conexão com o Sr. J. Borges. Eu sou como um cordelista hoje. Eu consegui fechar a minha cadeia produtiva. Hoje, eu, Buggy, com o ateliê de impressos. Ela fechou para mim a minha cadeia produtiva. Eu proponho o conteúdo, eu formato o conteúdo e eu comercializo o conteúdo. Eu boto e tenho controle sobre isso. Eu boto: você vai vender meu livro, você vai vender... Você vai pagar como autor. Como todos os meus colegas fazem. Agora, a diferença é que eu tenho controle sobre isso e eu consigo produzir um artefato que seja mais relevante para as pessoas, porque eu tenho um meio de produção. Eu controlo o meio de produção. E o meu conhecimento de designer, que é o conhecimento que eu já mencionei aqui também, que busca usar meios produtivos da maneira mais inteligente e mais proveitosa. Agora, mas a parcela do bolo fica comigo. Todinha. Entendeu? A maior parte dela. Então, eu consigo controlar o que eu quero fazer e para quem eu quero fazer. Então, ele entra como resistência porque imprimir hoje para nós designers, permite com que você também tenha essa relação

com o impresso. De você: “Ei, cara, agora eu posso, sim, propor uma coisa diferente, propor uma quantidade ou propor um artefato com a relevância diferente. Propor um produto de design diferente. Que tenha impacto. Aquele que sempre me foi negado, eu posso fazer hoje.” Está muito mais fácil para mim. Porque você entende que a dificuldade vira uma oportunidade. Agora, você tem que mudar a sua perspectiva. Você tem que mudar a sua cultura de produção. Eu estou aqui chorando, me esforçando para não usar a palavra *mindset*. Acho groselha demais, mas é isso. Você tem que mudar o seu jeito de pensar, a sua perspectiva para você poder se antenar e dizer: “Ei, cara, tu cresceu, a gente não tem mais idade para estar, sabe, brincando de fazer design?”.

Então, é de verdade e você pode fazer e fazer com uma qualidade muito foda. Então, assim, nesse sentido, é resistência. Porque você vai, sim, remar contra uma maré que sempre teve contra você e agora você tem mais fôlego para remar, se você parar e entender de maneira diferente essa situação. Então, porra, você tem mais condições de resistir, você tem mais condições de dar um retorno diferente. Independente daquelas adequações que a gente tinha que fazer quantitativas ou qualitativas do seu trabalho. Eu tenho que trabalhar com alguém que eu não quero, com alguém que só quer me lascar, ou eu tenho que fazer a quantidade que aquele povo está me dizendo que eu tenho que fazer, ou eu tenho que fazer a qualidade que aquele cara está dizendo que eu tenho que fazer naquela qualidade o meu trabalho, não posso fazer isso, não posso fazer aquilo, e não tem mais essa desculpa. Entende? Eu acho que quem imprime não tem essa desculpa. Você controla tudo, velho. Você passa a controlar o meio produtivo. Então, o design que imprime ele não tem essa desculpa não. Aí, cabe disso de você buscar fechar o ciclo cordelista. Você cria, você cria. Você formata, você formata. Você produz, você produz. Falta o que? O mecanismo, velho. Saiba vender o seu peixe. Vá lá, encontre as pessoas. Você não entendeu a necessidade da pessoa? Você não criou aquilo para entender a necessidade? Você não formatou, não fabricou direitinho não sei o quê? Chegue junto e feche. O impresso te deixa mais perto disso. E já utilizando esse fio que foi deixado, que se fala da criação, da produção.

Hoje, um ateliê, com que frequência você imprime? Como que você faz essa escolha das peças para serem impressas? Enquanto designer, como que você faz esse trabalho de direção de arte? Como ele entra no seu imprimir e tudo mais?

Olha, já disse, eu imprimo para mim. Então, as minhas necessidades, como eu te disse, meu próximo livro, eu que vou imprimir. O material didático que eu sempre quis fazer, o *spin-off* do Mecotipo, que é o Caderno de Exercício Tipográfico nº 1, eu formatei, eu

imprimi e eu utilizo nas minhas aulas. Certo? Está ali. Tem caixa e caixas dele lá, está lá. Fica ali, quem quiser, venha, a gente distribui, não sei o quê. Mas assim, como eu te disse, em essência, ele surge para atender essa minha necessidade. Estou fazendo uma publicação que comemora meus 30 anos de carreira que saiu dia 30. Fez edital, vou lá, vou fazer, bababá. Corte de grana de edital, controlo meio produtivo, adequo ali o produto, vou lá, vou fazer, vou executar o negócio. Né?

Mas o meu papel ali, muito também, no ateliê, puta, chega um colega, eu fala: “Buggy, eu estou precisando resolver um problema desse, tu me ajuda?” Vou, cara, a gente roda para você. Não há ali uma perspectiva comercial. O trabalho, os custos são esses, o negócio é assim, eu sento a bunda e vamos aqui, senta aqui, toma um café, toma uma cerveja, vamos ajustar aqui teu projeto, tem que fazer assim, tem que fazer assado, com o nosso equipamento tu consegue fazer assim, assim, assado, cozido, cozinhado. Então, a existência do ateliê está ali para esse ponto. Então, nesse sentido, a gente não tem placa na porta e não é qualquer pessoa que bate lá e: “Ah, eu quero fazer.” Eu só faço assim porque eu só faço para as pessoas que eu olho, olho no olho e eu sei quem são. Né? Galera que a gente conhece. Então, sento e faço. E aí, essa é a diferença, eu acho, da ideia do ateliê. A gente não está ali para um serviço de balcão, não é um negócio. É um espaço de resistência. Então, literalmente, é isso.

É uma proposta, que eu não conheço nenhuma semelhante no estado do Ceará. Não conheço. Através do design, na verdade, eu conheço pouquíssimas propostas através do design assim. Que se assemelhem. Então, não tem. É uma coisa, talvez mais, infelizmente, mais nova.

Aí, para fechar essa parte, né? Encontrar os processos e, também, fechar a entrevista, como que acontece a distribuição quando eles estão prontos, né? Como que essa tiragem, a gente, sei como é, todo o seu livro, como é que teve uma questão de cortes, né? E como é que a distribuição foi solucionada. Só que, normalmente, como que essa tiragem é escolhida também.

Tá. Olha, essa coisa dos impressos, né? Então, pra mim, seria lindo se eu imprimisse todo dia, né? Mas eu não consigo, porque eu tenho outros interesses também, eu tenho outras obrigações... Então, eu não imprimo todo dia. Eu posso dizer que eu, infelizmente, imprimo uma vez, a cada duas semanas ou talvez até mais. Sabe? Eu queria estar imprimindo todos os dias, mas não consigo, né? A minha condição, hoje, de vida, minha obrigação com a universidade, né? Estar em sala de aula o tempo todo. Eu tenho buscado, né?

Ter iniciativas usando sempre oficinas lá dentro, práticas no laboratório que buscam isso, mas não dá. Então, nem de longe, eu estou muito longe de imprimir todo dia. Lamentavelmente, né? Esse aspecto não comercial do espaço provavelmente nunca vai me permitir que eu imprima todo dia. Quando eu me aposentar da universidade, quem sabe? Talvez eu consiga fazer isso. Mas eu tenho intensificado, né? Porque eu estou trazendo essa prática do imprimir, como eu disse, para a minha pesquisa já, né? Que ela já acontecia, mas eu estou formalizando. O que vai me exigir é que eu imprima com mais frequência. Então, estou formalizando essa coisa do doutoramento. Começar a pensar um projeto de doutoramento em cima disso.

Tiragem. Como é que a gente distribui tiragem? Como é que a gente ajusta a tiragem? Depende muito do propósito do artefato, né? Então, por exemplo, esse livro de 30 anos, eu vou fazer a maior tiragem que eu puder com o dinheiro que eu tiver no edital. Então, tem lá no edital uma grana, mas eu vou fazer a maior tiragem. Por quê? Principalmente esse livro, porque esse livro não vai ser comercializado. Ele é feito para ser distribuído gratuitamente. O impresso. Então, além disso, eu ainda vou fazer uma versão em PDF e vou espalhar ele pelo mundo com o conteúdo dele. Né? Ele é um livro que não é um livro de portfólio, porque eu achei que ia ser super maçante e pedante fazer um livro de portfólio. Então, chato pra caralho. Só eu ia achar massa. É... E ele tem essa coisa da coletividade. Eu peguei minhas amigadas, que eu tenho uma ruma, e gastei da seguinte forma; Separei temas que eu acho importantes. Duplas de temas. Algumas duplas. E convidei pessoas, amigas, queridas, a quem eu admiro, que não necessariamente são do design. Pessoas a quem eu acho massa. E disse: “Escreve pra mim um texto sobre isso.” Ei, faz uma ilustração pra mim sobre esse tema. Então, cada par de tema tem uma abertura com a ilustração de uma pessoa que eu gosto e quem me deu esse presente, né? Meus amigos queridos que me deram o presente. Sempre me dão. E outros que me deram o presente de texto. Então é isso. Eu tenho, por exemplo, o texto de Roger de Reno, de Dodora. Tenho a ilustração de Goya Lopes. A capa do livro é de seu J. Borges. Ele me deu ainda em vida. Ele fez pra mim. Ele fez para mim essa capa. Então, na dedicatória do livro eu falo sobre isso, né? Ele não viu o livro, mas ele fez pra mim essa capa.

A decisão é: eu vou fazer o máximo que eu puder. Vou imprimir o quanto der. O que der, eu vou empurrar o pé pra imprimir. Então, essa é uma vantagem de ter o processo. Eu vou cumprir a cota do edital e vou chutar pra cima e imprimir o que eu puder. Com todo o dinheiro que eu tiver ali. O objetivo é ter livro para dar, para quem eu acredito que merece receber. Até porque essa distribuição, o Edital não tem dinheiro para isso. Não vou poder mandar. E o livro desde o começo é isso.

Então, assim, a gente adequa em função do objetivo de cada um. Já teve colega que veio imprimir com Edital e disse: cara, eu só tenho essa grana e eu preciso fazer 300 livros. Eu digo: cara, vamos adequar o seu projeto gráfico. Sentei com o design desse projeto, que era o Alucinação. Era um livro lindo de poesia. Da Editora Luar, que é lá de Quixadá. E o projeto era de Felipe Góes. A gente sentou com o Felipe. Vamos sentar e vamos adequar aqui, cara. O que você quer? Eu quero isso, isso e isso. Quanto é que tem de dinheiro? Isso, isso e isso. Meu irmão, o papel está assim, isso aqui está assim. Vamos lá, pega aqui e eu vou esmagar ali e dar chicoteada no impressor para ele economizar o papel. O que sobrar de papel? A gente imprime parte da jaqueta que vai ter na jaqueta. Mete serigrafia, dá para rodar, economiza a fábrica, menos tela. Então foi isso. Sentando junto com o colega e chegando numa solução para poder atender. E saíram 300 cópias, três grupos de capas completamente diferentes uma da outra. Completamente não, diferentes uma da outra. A gente conseguiu fazer através da customização das jaquetas do livro que a gente tivesse, na verdade, três grupos de cem. Que é uma coisa que, provavelmente, nenhuma gráfica comercial faria. Nunca fariam uma porra dessa, entendeu? Chegar, sentar e tudo... de ter isso, porque é isso. O objetivo é fazer esse livro lindo. Era fazer um livro lindo para o autor, que queria ter, que fez uma obra linda e a gente materializar de maneira legal.

Então, cada caso é um caso, Marília. Tem, por exemplo, um colega que quis fazer uns lambes do Pássaro de Giz com a gente. Ele veio pedindo, e disse: “não cara, eu quero fazer mil lambes de folha inteira”. Falei: cara, não. E ele: “você não faz? Digo: Faço, mas você não vai ter onde colar mil lambes de folha inteira, meu chapa. Você vai ficar anos e anos com esse diabo aí, e você não vai colar. São quilômetros e quilômetros de lambes, meu amigo. Não dá certo. Então, a gente conversou com ele e baixamos para 240 lambes de meia folha, que já era muito para o que ele queria. A gente baixou para 240 de meia folha. Porra, massa. Então, é isso, de sentar e conversar. Então, não se trata de dinheiro. Esse cara é dono de uma agência, ele está lançando um livro dele, ele é poeta, não sei o que. Ele provavelmente não tem problema de dinheiro, entendeu? E ele não questionou nada, nada sobre isso. Não conversamos sobre dinheiro, entendeu? Ele paga os custos e a gente produz e acabou. Mas em nenhum momento ele diz, ‘vamos diminuir aqui esse preço ou não sei o que’. Não. Eu digo, como é que você precisa receber? Não cara, você paga uma parte agora e quando a gente entregar, porque a gente tem essa relação com as pessoas que estão acostumadas ao mercado, quando a gente imprimir, eu te entrego o resto. Você dá 60%, muita coisa a gente tem lá, em estoque. Então, mais ou menos normalmente dá isso. Então, pelo menos, quando a gente entregar, você paga 40%. O cara pagou quase tudo a vista. Pagou 60%, depois ele pagou o

resto e a gente fabricou o produto dele e pronto. Então, a gente faz uma conversão do recurso financeiro no produto dele e imprime. Não tem essa coisa da minha margem, quanto eu vou ficar aqui. Não existe isso.

Então, houve uma adequação de tiragem e de formato porque o cara não tinha a exata noção do que ele estava pedindo. E a gente percebeu isso quando a gente disse: Ei, cara, mil lambes é muito. É muito. É muito. E folha inteira. Musa Class é quem faz, velho. Cabaré que tem aqui em Fortaleza, de luxo, que anuncia pela cidade inteira o lambe. Mas é muito. É muito. É brutal. Então, falta isso. Então, tem muito isso. As pessoas que vêm procurar a gente, a gente usa a nossa expertise de design para ajudar essas pessoas a adequar a necessidade delas. Mas já teve livros que a gente fez mil cópias. Então, depende muito do que a gente vai fazer. E distribuição é isso. A distribuidora é quem faz as pontes, né? A gente conecta as pessoas. Então, lá, eu digo que o ateliê funciona como um hub. Uma conexão, talvez um hub criativo ou alguma coisa assim. Então, a gente, ó, esse produto aqui vai sair para qual editora? A conversa com o editor, manda pra lá, não sei o quê. A gente provocou o surgimento de uma editora já há muitos anos. Lá, no LTA, que é a Serifa Fina, que hoje está em Fortaleza para facilitar certas operações. Mas, não é que a gente é gráfica da editora, a gente não é gráfica de ninguém. Porque a gente fez para a Luar, a gente faz para pessoa física, a gente faz para... A gente faz. Entendeu? Então, cada caso é um caso. Eu não sei o que dizer exatamente. A gente não é responsável, o ateliê, ele não chama para si a responsabilidade da distribuição dos seus impressos. Mas, não quer dizer que a gente não se preocupe com isso. Claro que a gente se preocupa, e muito. Tanto que a gente trabalha dessa forma, dizendo, ei, tem certeza que tu vai fazer isso? Isso vai te gerar um problema. Tu precisa botar esse dinheiro todo, pra tu fazer essa ruma toda? Entendeu? Não faça assim, não. Puxa menos. Ou então, dizer, ei, tá pouco, viu? Tem que botar mais para poder ter mais. Então tem de tudo, em todas as circunstâncias. A capacidade produtiva do espaço, hoje, é igual a qualquer gráfica comercial. Produz, é a capacidade de produzir, entregar quantidade e qualidade igual. Estou satisfeítíssimo e de alma lavada. Em prazo é que não, porque, pelas atividades, eu sempre estou ali acompanhando e tudo, a Lia também. Mas assim, a gente está nos momentos em que não estamos na universidade. Então, assim, eu não consigo ter a resposta imediata. Em contraponto, o que a gente observou é que, como a gente também não tem uma carteira de clientes, um fluxo, não sei o que, não sei o que lá, acaba que a gente acaba atendendo as pessoas no mesmo prazo de uma gráfica offset comum. Entendeu? Cara, sete a quinze dias. É isso que uma gráfica offset cobra de você, como prazo, e aí o que a gente acaba produzindo é isso. Quinze dias. Às vezes

chega a vinte dias. Às vezes a gente faz merda e demora meses como a gente está com uma colega, meses para entregar um trabalho para ela. Puta que pariu, que bosta. É isso, entendeu?