

U. PORTO



FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Mestrado de Design Gráfico e Projectos Editoriais

Giulia Ferrigato

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

OFICINAS DE TÉCNICA DE IMPRESSÃO, FBAUP

M

2016

Orientador: Professora Doutora Graciela Machado

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Porto, 2016

U. PORTO



FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

Para obtenção do grau de mestre em

DESIGN GRÁFICO E PROJECTOS EDITORIAIS

Apresentato à

FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Por

GIULIA FERRIGATO

Orientador

Professora Doutora Graciela Machado

Porto, 2016

AGRADECIMENTOS

Ao *Cordeador de Mestrado Professor Doutor Eduardo Aires*, agradeço a oportunidade e privilégio que tive em frequentar este Mestrado que me proporcionou outro nível de aprendizagem valioso.

Muito especialmente desejo agradecer à minha *Orientadora Professora Doutora Graciela Machado*, por me ter aceito como sua orientanda, pela disponibilidade, atenção dispensada, motivação, dedicação, profissionalismo e confiança, por me ter integrado nos projectos e nas actividades das Oficinas de Técnicas de Impressão da FBAUP, a para a oportunidade de ter experiências únicas, que me ajudaram a crescer como designer e como pessoa.

Muito obrigada à assistência, amizade, profissionalismo, ajuda e paciência da *técnica das Oficinas de Técnicas de Impressão Catarina Marques Da Cruz*.

Muito obrigada à todos os colaboradores das Oficinas e meu colegas, pelo apoio, paciência e amizade. Especialmente desejo agradecer à David Lopes, Marta Godoy, Cláudia Queirós, Kasia Harciarek, Lisa Penedo.

Aos meus amigos de sempre, que estão longe, mas sempre presentes para ajudar-me e apoiar-me. À Ari, Bea, Pollini, Nuccia, Marti, Gregorito, grazie mille.

Aos meus amigos do Porto, obrigada pelo apoio, a paciência, a motivação, a amizade e os copos. À Carmensita, Carolina, Miguel, Catário, Edu, obrigada.

Por últimos, mas não menos importante, à minha grande família, que sem eles nada teria sido possível.

À Papo, pela paciência, motivação, dedicação, disponibilidade, atenção, apoio, confiança, orgulho e amor, muito obrigada.

À Mama, pela motivação, paciência, energias positiva, inspiração, força, apoio, confiança, orgulho e amor, muito obrigada.

Muito especialmente desejo agradecer à minha irmã, para ser a minha pessoa preferida e para inspirar me cada dia a ser uma pessoa melhor e um exemplo positivo para o seu futuro.

E última, obrigada à mim mesma, para ter conseguido superar o ano mais difícil. Giulia, ce l'hai fatta.

RESUMO

O presente relatório deseja mostrar reflexões e análises sobre as experiências artísticas e de trabalho, as habilidades desenvolvidas no trabalho e os conhecimentos adquiridos durante o período de estágio curricular, realizado no contexto do 2º ano do Mestrado de Design Gráfico e Projectos Editoriais, da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, no ano lectivo 2015/2016.

Neste documento são apresentados e analisados os processos teóricos e práticos, os trabalhos manuais e digitais, as atividades desenvolvidas, o meu papel de designer inserido em oficina, o rendimento e progresso, as dificuldades surgidas e as soluções encontradas durante o estágio que decorreu nas Oficinas de Técnicas de Impressão, da Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto.

Neste relatório desejo mostrar como este ambiente especial, altamente criativo e colaborativo, com as suas tarefas várias e estimulante e onde arte e design se encontram e colaboram, deu-me a possibilidade de crescer como designer, tornar-me artista, gravador, encadernador, produtor, autor e fotógrafo, aprender novos processos de produção de livros e partilhar conhecimentos e experiências com pessoas excepcionais.

PALAVRAS-CHAVE: Design Gráfico, Gravura, Edição, Investigação, Livro de Artista.

ABSTRACT

This report aims to document considerations and analysis on the artistic and professional experiences, the skills developed in the workplace, and the knowledge acquired during the period of the internship, held in the context of the second year of the Master of Graphic Design and Editorials Project, Faculty of Fine Arts, University of Porto, during the academic year 2015/2016.

In this document are presented and analyzed the theoretical and practical processes, manual and digital works, the activities developed, my role as a designer in oficina, the yields and the progresses, the difficulties encountered and the solutions found during the internship held in the Oficinas de Técnicas de Impressão, Faculty of Fine Arts, University of Porto.

In this report I want to show how this particular environment, highly creative and collaborative, with its various and challenging tasks and where art and design meet and collaborate, gave me the opportunity to grow as a designer, and to become an artist, a printmaker, a bookbinder, a producer, an author and a photographer, to learn new production processes in creating books, and to share knowledges and experiences with exceptional people.

KEY-WORDS: Graphic Design, Printmaking, Edition, Investigation, Artist's book.

ÍNDICE

Agradecimentos	p.5
Resumo	p.7
Abstract	p.9
Índice	p.11
Abreviaturas, siglas e sinais - Notas	p.13
Introdução	p.17
01.ENQUADRAMENTO ACADÉMICO E PESSOAL	
Introdução	p.21
01.01.Contexto e fundamentação	p.22
01.02.Percurso académico e profissional	p.24
02.ESTÁGIO NAS OFICINAS DE TÉCNICAS DE IMPRESSÃO	
02.01.As Oficinas	p.31
02.01.01.Locais de trabalho: materiais, ferramentas, máquinas	p.34
02.02.Objecto: “Designer as producer”	p.38
02.03.Objectivos do estágio	p.40
03.ENQUADRAMENTO TEÓRICO EM BASE AOS PROJECTOS DESENVOLVIDOS	
Introdução	p.47
03.01 Relational design	p.48
03.02 Gravura em contexto oficial	p.50
03.03 Editorial Design	p.53
03.04 Livro de Artista	p.55
03.04.01 Arte correio + livro de artista	p.58
03.05 Encadernação	p.59
03.06 Cartazes	p.61
03.06.01 O Cartaz da Faculdade de Belas Artes	p.61
04.PROCESSOS DE TRABALHO EM CONTEXTO DE ESTÁGIO	
04.01 Workshops	p.64
04.01.01 Print Preview IV: Ebru	p.65
04.01.02 Print Preview V: Casa Soleiro Wood Engraving Workshop	p.66
04.01.03 In Pure Print - International meeting	p.72
04.02 Pesquisa e produção nas Oficinas	
04.02.01 Papel Marmorizado: reprodução e criação em contexto oficial	p.76
04.02.02 Cartaz “Quando Se Quer Gravar”	p.92
04.02.03 Fotografia	p.94
04.03 Publicações, Manuais e Encadernação	
04.03.01 Processo de encadernação do “Livro dos Negros”	p.96
04.03.02 “Manual” sobre processos, instrumentos, projectos e cartazes	p.104
04.03.03 Pure Print Publication	p.112
Conclusão	p.157
Referências Bibliográficas, livros e paginas web	p.161
05.ANEXOS	p.166

ABREVIATURAS, SIGLAS E SINAIS

DIY - Do It Yourself

FBAUP - Faculdade de Belas Artes do Porto

i2ADS - Instituto de Investogação em Arte, Design e Sociedade da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

MDGPE - Mestrado de Design Gráfico e Projectos Editoriais

PDF - Portable Digital File

CV - Curriculum Vitae

IJUP – Encontro de Investigação Jovem da Universidade do Porto

Lap - Licenciatura de Artes Plásticas

MDTI - Mestrado de Desenho e Técnicas de Impressão

MP - Mestrado de Pintura

NOTAS

Todas as medidas apresentadas indicam em centímetros em primeiro lugar a base e em segundo lugar a altura do objecto medido (b x a cm).

INTRODUÇÃO

“In the future, most designers will be creating reading experiences, not book designs.” (Blauvelt, 2011)

No âmbito do segundo ano do Mestrado em Design Gráfico e Projectos Editoriais da Faculdade de Belas Artes do Porto, optei por desenvolver um estágio curricular como componente de avaliação. Este estágio foi desenvolvido nas Oficinas das Técnicas de Impressão da Faculdade de Belas Artes, sob a orientação da professora Graciela Machado, e teve início no dia 15 de Setembro de 2015; inicialmente, foi concordado com a minha orientadora, e chefe de trabalho, Graciela Machado, que o estágio ia terminar no dia 15 de Fevereiro de 2016, mas decidi, ao longo da minha experiência nas oficinas, aumentar o período de trabalho até ao dia 15 de Junho de 2016. Fui integrada como designer editorial num ambiente oficial distinto dum estúdio gráfico convencional: um ambiente que privilegia “o pensar” e “o fazer” da Gravura e da Edição que estimula, ao mesmo tempo, a colaboração, a partilha, a experimentação e a investigação, estimulando, também, a produção de livros e publicações independentes. A escolha da realização do estágio nas oficinas foi impulsionada pelo desejo de aprender a executar tarefas em diferentes campos, incluindo a impressão e a produção manual, e assumir novos papéis, com a possibilidade de me tornar artista, produtora, autora, gravadora, fotógrafa e encadernadora, e não apenas a designer atrás do computador.

O relatório divide-se em quatro partes diferentes:

1º parte - **Enquadramento académico e pessoal**: abordagem ao meu percurso académico e profissional; explicação do arranque da minha paixão na produção manual de livros e a vontade de criar pensando “*fora da caixa*”; justificação da decisão de desenvolver um estágio neste ano lectivo nas Oficinas de Técnicas de Impressão.

2º parte - **Estágio nas Oficinas de Técnicas de Impressão**: enquadramento do âmbito de estágio, apresentação das Oficinas de Técnicas de Impressão e dos locais de trabalho, explicação do objecto e dos objectivos do estágio nas Oficinas.

3º parte - **Enquadramento teórico em base aos projectos desenvolvidos**: explicação, de uma forma sinóptica, das principais áreas de actuação, protagonistas durante o desenvolvimento do estágio. Estas áreas são: *Relational design*, a Gravura em contexto oficial, o Design Editorial, Livro de Artista – que engloba a sua relação com a Arte-Correio – as técnicas de Encadernação e a produção de Cartazes em contexto académico FBAUP.

4º parte - **Processos desenvolvidos em contexto de estágio**: apresentação analítica e semântica das pesquisas, dos workshops e dos projectos desenvolvidos ao longo do estágio; explicação da abordagem artística, metodológica e prática na realização de cada trabalho oficial e na execução de várias tarefas e funções atribuídas.

A minha colaboração com as Oficinas ainda continua na realização e produção de *Pure Print Publication*, apesar de ter acabado o período de estágio; esta publicação foi projectada para ter uma tiragem de 200 cópias. Este foi, e continua a ser, um dos projectos mais interessantes e extensos nos quais participei e, por isso, decidi não perder esta possibilidade de conclusão daquela que entendo ser uma grande, e quase única, oportunidade de aprendizagem e de actuação profissional, numa descoberta contínua e de uma imersão no mundo da Edição e da Gravura em contexto oficial.

01. ENQUADRAMENTO ACADÉMICO E PESSOAL

Durante o segundo ano de Mestrado em Design Gráfico e Projectos Editoriais, a minha escolha foi o desenvolvimento de estágio curricular porque, ao longo do meu percurso académico, senti sempre uma falta de trabalho prático, de experiência profissional e manual na execução de um projecto de investigação e experimentação de materiais, técnicas e métodos que pudessem ajudar a fortalecer a minha formação e a adquirir novos e mais aprofundados conhecimentos (não só digitais) para a produção de livros e publicações. Por isso, achei que a decisão de me inserir num ambiente de trabalho fosse o melhor veículo de aprendizagem.

01.01.CONTEXTO E FUNDAMENTAÇÃO

O trabalho de final da cadeira de “Metodologias de Projecto e de Investigação I”,¹ foi uma investigação que me interessava particularmente, com o título “Como renovar o interesse do público na leitura”, relativamente ao facto de o livro estar em crise e de ninguém mais ler.

Nos últimos anos, o livro está a passar por uma das crises mais fortes em décadas. Os editores publicam demasiado e a população não lê. De acordo com a AIE (Associação de editores italianos), apenas 43% da população italiana lê pelo menos um livro por ano, ou seja, 57% dos italianos não chegu a ler um único livro, e são publicados cerca de sessenta mil títulos, quase sete por hora, com consequências óbvias para a saturação do mercado editorial.²

Além disso, mais de metade dos títulos são primeiras edições, e isso sugere que as estratégias editoriais apostem em “*novidades (muitos instant books), em encontrar o best seller (em vez do long seller) e no turn over dos livros na prateleira*”.³ A biblioteca transformou-se num supermercado cheio de produtos semelhantes e de pouca qualidade, entre os quais escolher um bom produto torna-se difícil.

O cérebro não foi projetado para a leitura. Não há genes para a leitura como há para a língua ou a visão. Mas estimulado pelo surgimento de hieróglifos egípcios, o alfabeto fenício, o papel chinês e, finalmente, a imprensa de Gutenberg, o cérebro adaptou-se a ler.

Antes da Internet, o cérebro lia principalmente segundo formas lineares, uma página após a outra com imagens misturadas com o texto, mas sem muitas distrações.⁴

“Gastamos tanto tempo touching, pushing, linking, scrolling and jumping through text e ações normais como ler de um livro, conversar ou ver um filme são interrompidas pelos nossos hábitos diários de jumping, clicking, linking, que estão a tornar-se parte da nossa rotina. Estamos nesta nova era do comportamento da informação, e nós estamos a começar a ver as consequências dessa.” (Andrew Dillon)⁵

¹ Cadeira do primeiro ano do Mestrado Design Gráfico e Projectos Editoriais, coordenado pelo professor Dinis Cayolla.

² Rapporto Nielsen, 2014.

³ Antonio Scurati, *La Stampa press*, Italia. Janeiro, 2014.

⁴ Michael S. Rosenwald, *The Washington Post*. Abril, 2014.

⁵ Andrew Dillon, professor da Universidade do Texas, estuda leitura, psicólogo e cientista da informação, especializado em uso humano e social da informação e tecnologias digitais.

As dependências digitais causam muitas dificuldades a ler livros. E isso é um problema real, científico e médico.

Acontece que os dispositivos digitais e *softwares* são afinados para nos treinar a prestar-lhes atenção, e não importa o que temos que fazer. O mecanismo, confirmado por estudos recentes da neurociência, é algo como isto:

— A nova informação cria uma onda de dopamina para o cérebro, um neurotransmissor que faz sentir bem.

— A promessa de novas informações obriga o cérebro a procurar mais ondas de dopamina.

Assim, cada novo *email* que recebemos origina um fluxo de dopamina. Cada pequeno fluxo de dopamina reforça a memória do cérebro, que aprende que a verificação dos *emails* gera uma inundação de dopamina. Como os nossos cérebros estão programados para procurar estímulos que gerem inundações de dopamina, nós estamos condicionados a repetir o comportamento que originou o estímulo.⁶ Mais de 60% dos adultos têm smartphones, o que significa que a maioria de nós transformaram-se, de bom grado, em cães de Pavlov, nervosos e distraídos, esperando os próximos estímulos. Pessoas de todas as idades abandonam o momento presente para procurar algo melhor: fazem isso em reuniões, durante conversas com os seus cônjuges ou filhos, em restaurantes e enquanto estão a tomar um café com amigos. A sociedade transformou-nos em consumidores vorazes de qualquer produto. E a arte está a ser transformada num produto “qualquer” aos nossos olhos, que vende e se vende. Estamos a perder a capacidade de parar, de respirar, de observar e refletir sobre o que temos ao nosso redor, e isso acontece tanto com a arte como com os livros.

Após estas investigações e reflexões, nasceu o meu interesse e vontade em criar soluções visuais, produzir artefactos que estimulem e que atraiam o público a tocar, entrar em contacto com o objecto, tentar encontrar o sentido do conteúdo e o prazer de navegar através das páginas sem sentir a necessidade de buscar estímulos em outros lugares, que não estejam ligados ao livro ou ao objecto com que se relacionam; uma experiência narrativa multissensorial que envolve o leitor e o atrai ao mundo único, íntimo e poético, onde ele não é apenas um espectador, mas pode também agir e interagir, tornando-se parte da narrativa e protagonista da história.

⁶ Hugh McGuire fundador da PressBooks. <https://medium.com/@hughmcguire/why-can-t-we-read-anymore-503c38c131fe#.rxli2q37c>

01.02.PERCURSO ACADÉMICO E PROFISSIONAL

A minha primeira abordagem na área de design gráfico e editorial começou durante a graduação em “*Design del Prodotto e della Comunicazione*”, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Genova.⁷ A aprendizagem, nos primeiros dois anos, resumiu-se a uma orientação geral sobre o design, o produto, a comunicação, o design de interiores, sem entrar em detalhes em nenhum campo específico.⁸

Só durante o último ano é que entrei em contato, ainda geral, com a área “impressa” do design gráfico e editorial.

De qualquer maneira, esta formação ajudou-me no desenvolvimento de capacidades que, hoje em dia, são indispensáveis para o meu trabalho como *designer*:

- Capacidade de executar a função de ligação entre o momento da concepção e o de produção, lidando com as diferentes actividades desde o projecto de um produto (quer um produto material quer um artefacto de outra natureza) ao seu desenvolvimento, até à fase de produção em larga escala;
- Capacidade de reconhecer as numerosas contribuições técnicas/conceituais com o fim de se obter a justa definição do produto, em todos os seus aspectos estéticos e artísticos, económicos e de mercado, funcionais e do rendimento, ergonômicos e seguros;
- Conhecimentos teóricos e técnicos que caracterizam as áreas de comunicação visual, multimídia e interactiva, e capacidade de aplicação destes na concepção e realização de produtos materiais ou artefactos de outra natureza;
- Capacidade de concepção de um produto a partir da sua representação material, formal e funcional, o seu desenvolvimento técnico e produtivo, até a representação para a comunicação visual, design gráfico e multimédia.⁹

O projecto final da licenciatura, “*Giulia Ferrigato’s Portfolio*”, representa a minha primeira aproximação à ideia de objecto editorial pessoal e em cópia única; uma coleção dos meus trabalhos e interesses, apresentada numa caixa personalizada, interactiva e original. O conceito de traçado representa todas as coisas que aprendemos durante a nossa vida, desde os assuntos de escola até as lições de vida. Cada linha, cruzando com as outras, cria conexões entre diferentes conceitos, objectos, percepções, sensações, partes do corpo e da mente, da alma e do profundo *Eu*. Em outras palavras, tudo o que somos.



Nesta página, de cima para baixo
 Fig. 1 - Abertura da caixa *Giulia Ferrigato's portfolio*.
 Fig. 2 - Caixa *Giulia Ferrigato's portfolio*.
 Fig. 3 - Pormenor da caixa *Giulia Ferrigato's portfolio*.

⁷ <https://architettura.unige.it/did/facw1did.htm>

⁸ Un poco di tutto ma niente nello specifico.

⁹ https://ateneo.cineca.it/off270/web/corso_2012.php?id_corso=1315821&anno=2012&ambiente=off

As formas geométricas estão ligadas à rota e a uma particular parte do corpo, representando o momento criativo; quando começamos a agir e a inventar, perguntando e respondendo, após aprender o que é necessário – mas nunca suficiente – começamos a traçar as nossas conexões entre os elementos imateriais e materiais, revelando o caminho que queremos enfrentar.

Desta forma, emergimos da rede básica, da faixa de conexões previamente estabelecidas, e criamos outras conexões pessoais e subjectivas. Cada forma geométrica corresponde a uma secção do portfólio: conceito, dança, desenho e ilustração, design gráfico e de produto, e fotografia.

No meu percurso profissional, foi importante para a minha formação o estágio curricular de três meses, desenvolvido na galeria de arte *Satura*, em 2012; durante esta experiência aprendi a trabalhar independentemente, pondo em prática a aprendizagem académica, especialmente em relação ao design de comunicação e da publicidade impressa, e comecei a conhecer e integrar-me numa entidade institucional diferente da escola e da faculdade, entrando em contacto pela primeira vez com um ambiente de trabalho profissional.

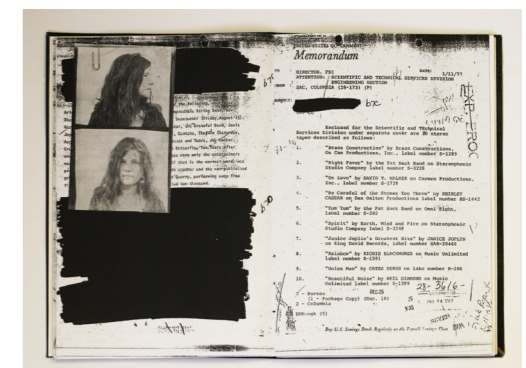
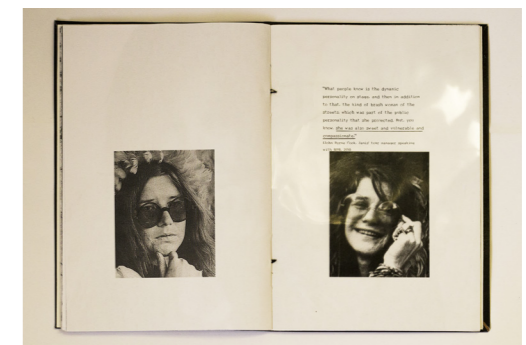
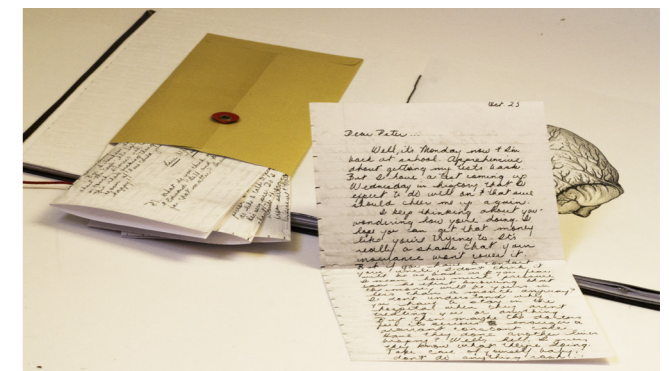
Nesta página, de cima para baixo
 Fig. 4 - Pormenor da caixa *Giulia Ferrigato's portfolio*.
 Fig. 5 - Pormenor do conteúdo da caixa *Giulia Ferrigato's portfolio*.



Durante o primeiro ano de mestrado,¹⁰ assimilei novas técnicas, métodos, processos relacionados com a produção de livros e de publicações, como objectos de comunicação; também descobri um entusiasmo particular na aprendizagem de várias técnicas de encadernação, usadas para a realização dos projectos desenvolvidos nas unidades curriculares e para projectos pessoais, e um interesse e inclinação em conhecer e compreender a área do livro de artista e da publicação independente. Para além disso, durante os dois anos de mestrado, aprofundei os meus conhecimentos sobre Design Editorial, Infografia, Ilustração e Tipografia, que constituem os quatro pilares da estrutura curricular do mestrado; potencie as minhas capacidades em procurar estrategicamente soluções para os problemas apresentados; foquei-me muito na parte prática da execução de projectos, sem descurar a pesquisa contínua e a investigação teórica.

O projecto final desenvolvido durante o primeiro ano do Mestrado, "*Janis Joplin*", é um exemplo do tipo de trabalho pelo qual me aproximei e interessei mais: um artefacto gráfico emocional sobre a personalidade da artista, feito por quatro livros e um *booklet* com a biografia da cantora. Os objectivos foram conhecer profundamente a forte e artística personalidade de Janis Joplin, a sua maneira de pensar, de viver e de se expressar, para representá-la através das páginas de um livro, e criar uma experiência multissensorial para o leitor através de páginas interactivas, não só com o uso de texto e explicações mas também com várias cores, diferentes materiais e elementos visuais.

Cada livro constituiu um lado da personalidade e da vida de Janis Joplin, com um design concebido e construído com base no seu conteúdo. O primeiro é "*The Child*", um caderno da escola que mostra o que foi a sua "escola da vida"; o segundo é "*The Artist*", o lado da sua personalidade conhecido mundialmente, a cantora surpreendente com uma força e alma incrível sobre o palco; o terceiro livro é "*The Woman*" por trás da artista, os seus pensamentos e o seu interior, a mulher que era quando não era sobre o palco; a quarta e última é "*A Morte*", uma pasta de documentos sobre como, quando e onde aconteceu a sua morte.



¹⁰ https://sigarra.up.pt/fbaup/pt/cur_geral.cur_view?pv_ano_lectivo=2015&pv_origem=CUR&pv_tipo_cur_sigla=M&pv_curso_id=1318

Página seguinte, da esquerda para direita, de cima para baixo
 Fig. 6 - Livro *Janis Joplin* montado.
 Fig. 7 - Elementos do livro *Janis Joplin*.
 Fig. 8 - *Booklet* da biografia de Janis Joplin.
 Fig. 9 - Pormenor do elemento "*The Woman*".
 Fig. 10 - Dupla página do elemento "*The Child*".
 Fig. 11 - Dupla página do elemento "*The Woman*".
 Fig. 12 - Dupla página do elemento "*The Artist*".
 Fig. 13 - Dupla página do elemento "*The Woman*".
 Fig. 14 - Pormenor do elemento "*The Woman*".
 Fig. 15 - Ficheiros do elemento "*The Death*".

O meu crescente interesse na encadernação levou-me a participar no *workshop* “Creative bookbinding and blind-tooling (blind-printing) on leather”,¹¹ com Lennart Mänd,¹² organizado em contexto *Pure Print*,¹³ nas Oficinas de Técnicas de Impressão,¹⁴ em Março de 2015.

Descobri um mundo do qual eu tinha apenas uma ideia limitada: a criação manual de livros, e por criação entendo não só a encadernação de um livro, mas o processo de escolha de materiais, a elaboração de um design exterior do objecto-livro, das relações entre as suas partes e uma personalização do *codex* do livro, à escolha das cores e de ferramentas a usar e da elaboração de uma metodologia de realização a ser aplicada.

Lennart mostrou os seus trabalhos, caracterizados por uma selecção e uso de materiais de rara qualidade; na sua arte é fulcral a atenção nos materiais, de onde vêm, quem e de que forma são produzidos, quais as técnicas de processamento manual para o respectivo tratamento. Os seus livros são objectos visuais e sensoriais: o uso do material está intimamente relacionado com o conceito ou a ideia que se quer transmitir.

A primeira parte do *workshop* consistiu na introdução teórica sobre a encadernação criativa, uma abordagem diferente ao livro como um objecto, à encadernação histórica, ao desenvolvimento da tecnologia de encadernação, às formas iniciais do livro, à *fine-bookbinding*, ao Livro de artista, à arte-objecto etc.; em seguida, passamos para a fase prática, com a explicação inicial de materiais, de simples costuras manuais, de métodos e ligações não adesivas e, após a realização de amostras de costura pelo orientador Mänd, experimentámos a realização do método de trabalho e de algumas técnicas simples de encadernação, mostradas na primeira parte; na segunda parte do *workshop*, trabalhámos com couro usado pela criação de capas de livros, experimentando diferentes técnicas, tais como: *blind-tooling* em couro, estampagem a frio e quente, impressão Linocut em couro, *experimental blind-printing* em couro e *coloring* (anilina e cores acrílicas).

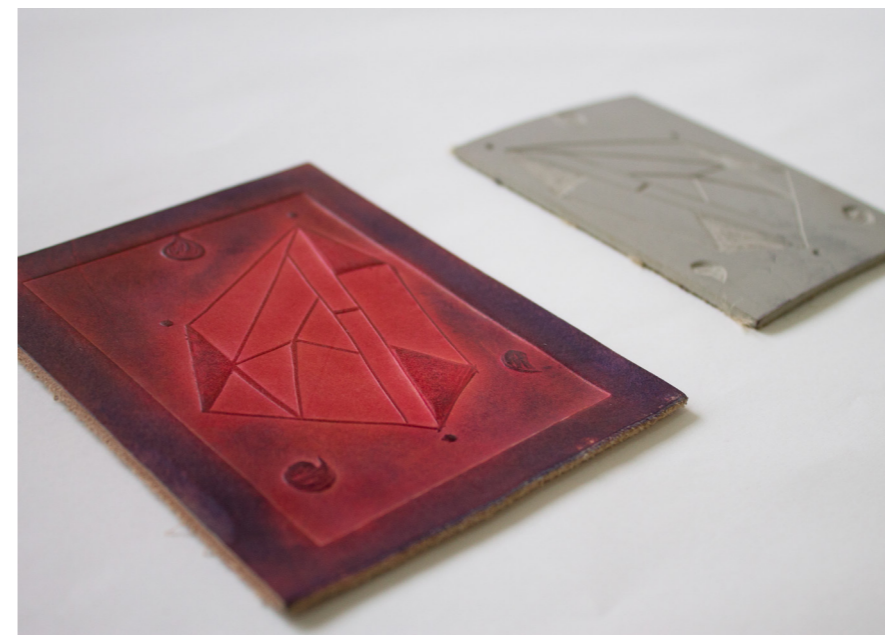


Nesta página, de cima para baixo

Fig. 16 - Exemplo de encadernação de Lennart Mänd, apresentado durante o workshop.

Fig. 17 - Exemplo de encadernação de Lennart Mänd, apresentado durante o workshop.

Fig. 18 - Exemplos de encadernação de Lennart Mänd, apresentados durante o workshop.



Esta experiência foi o meu primeiro contacto com as Oficinas de Técnicas de Impressão, onde o *workshop* se realizou, e marcou um momento importante para mim; percebi que o trabalho manual com livros é uma das coisas que mais me fascina, tal como o ambiente oficial, o entendimento técnico de ferramentas e materiais específicos, o trabalho em equipa, a colaboração com outras pessoas, e ver nas minhas mãos uma ideia que se transforma de raiz num objecto real. O salto na concretização de um projecto editorial, a criação artística onde a concepção e produção são interdependentes, inter-relacionadas e inerentemente conectadas e o *designer* que se torna autor, produtor, encadernador, gravador etc. foram as razões iniciais da minha escolha das Oficinas como ambiente no qual realizei o estágio curricular durante o segundo ano do mestrado. Um ambiente de trabalho diferente de um típico estúdio gráfico mas mais inspirador, emocionante e estimulante.

Nesta página, de cima para baixo

Fig. 19 - Apresentação de pequenos exemplos de encadernação de Lennart Mänd, durante o workshop.

Fig. 20 - A minha impressão Linocut em couro, feita durante o workshop.

¹¹ Workshop inserido no *Pure Print Elements*, http://pureprint.fba.up.pt/2014/?page_id=587

¹² Designer, encadernador, professor Chefe do Departamento de Arte Do Couro da Estonian Art Academy. Dedicar-se ao trabalho de investigação na construção de livros, integralmente manual, tendo como base a produção de livros a partir de métodos de encadernação tradicional, numa reinterpretação adaptada aos tempos contemporâneos. Defende a valorização do livro pela escolha e uso de materiais de qualidade exemplar. A valorização do objecto final passa por todos os campos e conta com todo o conhecimento aplicado não só na construção mas também na criação ou manipulação dos materiais, que é uma preocupação constante: de onde vem, quem e de que forma é produzido, que conhecimento e recursos implica na sua obtenção e o seu tempo de vida. Todos estes factores são extremamente definidores do valor produto final.

¹³ *Pure Print*, conceito prático desenvolvido nas Oficinas de Técnicas de Impressão e em outros laboratório da FBAUP (área tecnológica de Vidro e Cerâmica, laboratórios de fotografia), que pretende apresentar as tradições clássicas de impressão e as tecnologias emergentes para a gravura, através de um programa de actividades, workshops e demonstrações abertas com a finalidade de partilhar os novos desenvolvimentos e descobertas das técnicas de impressão com contexto oficial.

¹⁴ As Oficinas de Técnicas de Impressão têm como responsável Graciela Machado, docente e investigadora da FBAUP, e a assistência técnica de Catarina Marques Da Cruz.

02. ESTÁGIO NAS OFICINAS DE TÉCNICAS DE IMPRESSÃO

FACULDADE DE BELAS ARTES, PORTO

02.01. AS OFICINAS

“...Laboratório de criatividade, experimentação e aplicabilidade, tal como é por definição a Oficina, aonde se vão procurar os modelos de apresentação, de relacionamento e de criação.”¹⁵

Nesta página, de cima para baixo
Fig. 21 - Pormenor das Oficinas de Técnicas de Impressão.
Fig. 22 - Prelo calcografica das Oficinas de Técnicas de Impressão.



No dia 15 de Setembro de 2015 começou a minha experiência como estagiária¹⁶ nas Oficinas de Técnicas de Impressão, situada no segundo piso do pavilhão de tecnologias da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), que têm como responsável Graciela Machado, docente e investigadora da faculdade, e a assistência técnica de Catarina Marques Da Cruz.

As Oficinas são constituídas por duas salas, reorganizadas em 2008, que privilegia “o pensar” e “o fazer” da Gravura e que estimula, ao mesmo tempo, a colaboração, a partilha, a experimentação e a investigação. Um espaço em contexto académico, acessível oito horas por dia, onde se realizam, durante algumas horas semanais, as aulas de três unidades curriculares (Técnica I e II, Atelier de Mestrado em Desenho e Técnicas de Impressão e Meios e Técnicas do Desenho e da Impressão) à porta fechada, mas que permite, no restante tempo, o uso dos seus equipamentos por utilizadores internos e externos.



A primeira sala, a principal, é constituída por uma zona, reservada ao *staff* de direção e administração das oficinas, com computadores e impressora digital; por três prelos para gravura; por um secador onde se coloca o papel impresso; por uma zona de limpeza; por mesas de trabalho e ferramentas várias e por um grande recipiente onde se coloca a molhar o papel para impressão.

O acesso à segunda sala é realizado por um corredor ocupado por uma guilhotina; por uma sala pequena e fechada onde se situa uma máquina que, reproduzindo uma luz semelhante à luz solar, permite a transferência de imagens sobre

¹⁵ MACHADO, Graciela. “Da Impressão ao Livro de Artista: Contexto de Edição”. Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes. i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade Porto. FBAUP, Porto, 2012. p.18.

¹⁶ Sob a orientação da professora Graciela Machado.

uma tela serigráfica, chapas e pedras; por uma zona de trabalho, com armários de ferramentas várias, tintas e quadros serigráfico; e por uma sala dedicada à limpeza, onde se encontram também os ácidos usados para a criação das matrizes de impressão.

A segunda sala, ligada ao corredor, é sobretudo dedicada à serigrafia: há duas máquinas serigráficas; um secador onde se coloca o papel impresso; as ferramentas necessárias como racletas de vários tamanhos e espátulas; mesas para trabalhar e gavetas para arrumação de projectos das oficinas ou dos alunos.

“A Oficina é espaço ativo, com pontes para outros contextos, industriais ou artesanais, colaborativo na sua essência, com predisposição congénita para a disseminação o do qual participamos. É essa a natureza da impressão e da oficina, fazer multiplicar uma ideia e contagiar pelo contacto.”¹⁷



As Oficinas têm um perfil particular em contexto académico. As pessoas imersas neste espaço oficial não têm um papel definido e definitivo, mas devem estar preparadas para se adaptar a qualquer imprevisto na impressão e não só, devem estar também dispostas a cooperar e partilhar, de serem flexíveis na realização dos projectos, em função do que as oficinas permitem fazer, num curto espaço de tempo e na melhor qualidade, e, também, poderem sentir-se livres para criar um próprio espaço criativo personalizado.

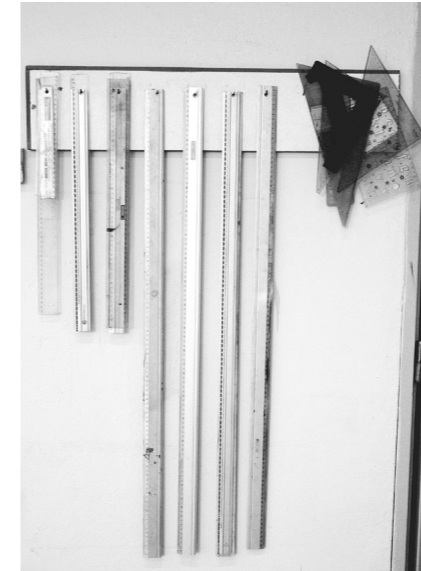
Este é um ambiente onde o mundo ligado à gravura reinventa-se pela experimentação e a investigação tecnológica, cruzando-se também com o mundo digital e editorial numa união harmoniosa; alguns exemplos deste encontro entre mundos diferentes são as equipas que se formam para executar de trabalhos colaborativos de investigação, como o *Projecto Lázaro*:¹⁸ uma arqueologia tecnológica dirigida à recuperação de processos historicamente relacionados com marcos da identidade gráfica portuguesa; e como a equipa de investigação, que incluiu a minha participação, constituída por estudantes de diferentes áreas que colaboraram para recuperar informações perdidas em torno dos papéis marmoreados.¹⁹

As Oficinas são, também, um ambiente onde coexistem projectos que são desenvolvidos pelos alunos, investigações tecnológicas, artistas em residência, projectos de impressão em contexto de investigação, os encontros internacionais *Pure Print* com *masterclasses*, exposições e *workshops*, estágios curriculares e projectos de tese de mestrados da faculdade.

¹⁷ MACHADO, Graciela. *“Da Impressão ao Livro de Artista: Contexto de Edição”*. Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes. i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade Porto. FBAUP, Porto, 2012. p.20.

¹⁸ http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=566

¹⁹ Capítulo 04.02.01 deste relatório de estágio. http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=569



Durante o período do desenvolvimento do meu estágio, fui integrada, pela Professora Graciela Machado, em vários projectos editoriais e de investigação, trabalhos que compreenderam a colaboração com colegas do mestrado, como Daniel Fonseca²⁰ e João Puig; com estagiárias, como Márcia Regina De Sousa,²¹ Marta Godoy, Mirjam Siim e Kasia Harciarek;²² com estudantes de arte plástica ou pintura, como David Lopes e João Ramos; com doutorandos como Ana Margarida Rocha,²³ com orientados de mestrado como Diana Trindade,²⁴ Miguel Perrolas,²⁵ Cláudia Queirós²⁶ e Lisa Penedo,²⁷ e com Catarina Marques Da Cruz, assistente técnico das oficinas.

Nestas duas salas, anualmente, vários participantes, de criadores convidados a estudantes, são chamados a colaborar ou a proporem, numa extensa lista de projectos de difusão, formação e investigação, processos criativos e projectos de investigação tecnológica de curta duração; quase todos os dias por aqui passam artistas, estudantes, professores, estagiários, pesquisadores, ilustradores, encadernadores, designers, editores e gravadores de diferentes nacionalidades, que partilham e criam relações artísticas e trocam conhecimentos, sobretudo através dos *workshops* e *masterclasses* organizados no contexto *Pure Print* durante o ano lectivo.

Citando as palavras de Graciela Machado durante os *workshops*, *“não se trata apenas de apresentar ou descrever apontando para, mas sim de abrir, de folhear, de participar o que implica tal produção, quais os seus meios e a que estes processos predispoem, enquanto espaço de potencialidades criativas.”²⁸*

Os orientadores são convidados a explicar os processos de criação, expor os seus trabalhos, focando-se nos aspectos conceituais e técnicos do desenvolvimento duma impressão, ou de uma encadernação, ou da gravação de uma chapa, etc.

Nesta página, de cima para baixo

Fig. 23 - Ferramentas das Oficinas de Técnicas de Impressão.

Fig. 24 - Pormenor da janela das Oficinas de Técnicas de Impressão.

²⁰ MDGPE.

²¹ Doutoranda em Poéticas Visuais no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil, realizou o estágio de doutoramento na Universidade do Porto, Portugal. http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=773

²² Estágios ao abrigo de programa Erasmus +.

²³ Bolseira FCT no âmbito da Unidade de Investigação VICARTE – Vidro e Cerâmica, Grupo de investigação: Contemporary materials and Creativity/Nova.Ib.FCT.

²⁴ MDTI.

²⁵ MDGPE.

²⁶ MDGPE.

²⁷ MDGPE.

²⁸ *“Da Impressão ao Livro de Artista: Contexto de Edição”* Graciela Machado, p.18.

02.01.01. LOCAIS DE TRABALHO

materiais, ferramentas, máquinas

Para além das clássicas ferramentas usadas no âmbito do design editorial, ou seja os programas digitais *Photoshop* e *Indesign*, nas Oficinas de Técnicas de Impressão, entrei em contacto, pela primeira vez, com diferentes tipos de máquinas, com materiais utilizados, por exemplo, para encadernação, e com ferramentas para executar processos de várias técnicas de impressão. Os seus usos estiveram sempre associados a tarefas que me foram atribuídas ou a novas tarefas que surgiram espontaneamente, quer em relação a trabalhos que eu já executava, quer o cruzamento de projectos de outros colegas com o meu trabalho, e isso deu-me a oportunidade de aprender novas técnicas e novos processos que possam, também, ser usados para a produção dum livro ou de uma publicação.

As várias ferramentas e máquinas, usada por mim, foram:

SERIGRAFIA

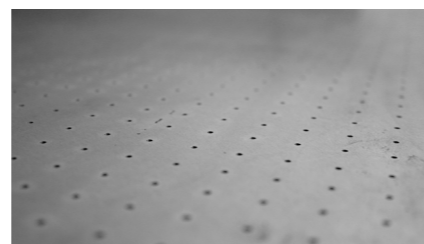
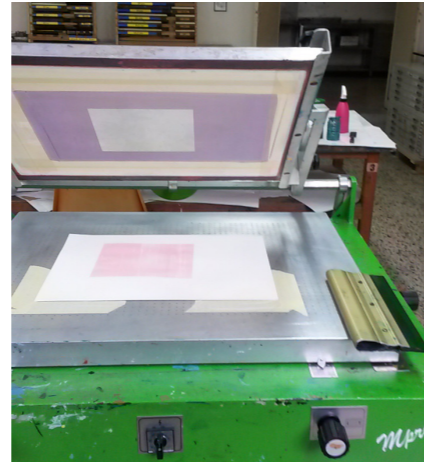
Através da execução de alguns projectos, tive a possibilidade de experimentar a técnica da serigrafia, com as máquinas e as ferramentas das Oficinas: um processo de impressão realizado com o uso de uma tela, normalmente de poliéster ou nylon, que é esticada num bastidor (quadro) de madeira, alumínio ou aço, e suportado pelos braços da máquina específica;²⁹ a tinta, colocada em cima da imagem que se deseja imprimir, atravessa a tela, graças à pressão de uma racleta de tamanho específico e é vazada sobre o papel colocado entre a máquina e o quadro serigráfico.

PRELO CALCOGRAFICO³⁰

Máquina destinada, principalmente, à impressão calcográfica. Nas Oficinas, por falta de máquinas mais específicas, este prelo é usado também para a impressão litográfica.

MESA PARA GRAVAÇÃO UV À VACUO³¹

Esta máquina é uma prensa controlada por um micro-processador que tem como finalidade a insolação de quadros de serigrafia. Nas Oficinas é usada para a sensibilização de telas serigráficas, de filmes fotossensíveis e chapas fotopolímeras; também executa a função de estufa de secagem de quadros com gavetas, à temperatura entre 0° - 50°C.



Nesta página, de cima para baixo
Fig. 27 - Máquina de serigrafia das Oficinas de Técnicas de Impressão.
Fig. 28 - Braços da máquina de serigrafia das Oficinas de Técnicas de Impressão.
Fig. 29 - Pormenor da máquina de serigrafia das Oficinas de Técnicas de Impressão.

29 Modelo das máquinas serigráficas: KM 50 70, KM 70 10, AcosGraf, Fábrica de Máquinas Gráficas, Lda.

30 Modelo Cameron 80x125, produzido por Torculos Ribes.

31 Modelo Lux Dryer, marca Acosgraf.

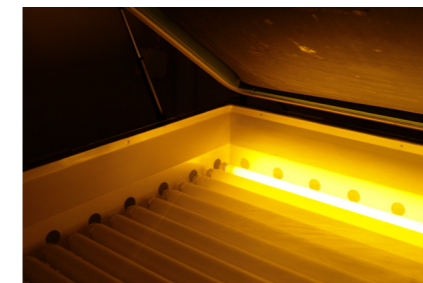
Nesta página, de cima para baixo

Fig. 30 - Prelo calcografico das Oficinas de Técnicas de Impressão.

Fig. 31 - Máquina para gravação UV à vacuo das Oficinas de Técnicas de Impressão.

Fig. 32 - Guilhotina das Oficinas de Técnicas de Impressão.

Fig. 33 - Pormenor da guilhotina das Oficinas de Técnicas de Impressão.



ENCADERNAÇÃO, MATERIAL E FERRAMENTAS

Para a realização de encadernação, nas Oficinas é possível encontrar e utilizar material adequado e específico pois foi recentemente incorporado um kit: duas grandes bases de corte, ossos para dobrar as folhas dobradeiras, fios e agulhas, linhas metálicas e cortador, vários tipos de fios, colas, bisturis e x-actos, e réguas metálicas.

GUILHOTINA E PICOTADEIRA

Para além das ferramentas de corte manual, para cortar papel, as Oficinas estão equipada com uma guilhotina – a velha senhora – antiga, mas funcional.³² De facto, é possível cortar papel em tamanhos grandes, e é também possível cortar grandes resmas de papel de uma vez só.

XEROX

Para imprimir cópias em impressão digital, na Faculdade de Belas Artes há mais do que uma impressora Xerox.³³

Com o computador das Oficinas, é preciso enviar o ficheiro final para as impressoras digitais adequadas, com a possibilidade de imprimir no tipo de papel escolhido, obtendo uma impressão de boa qualidade.



32 Distribuidores gerais da máquina: S.T.A.G. Sociedade Tecnica de Artes Graficas, Lda.

33 Xerox WorkCenter 7120.

RISOGRAPH

Para a realização da *Pure Print Publication*,³⁴ foi utilizada, quase exclusivamente, a impressora RISOGRAPH RZ 370 EP.³⁵

Este tipo de impressora RISOGRAPH foi inventada por Riso Kagaku Corporation, em 1986,³⁶ e é uma escolha muito económica se se imprimir mais do que 50 cópias e menos do que 10.000, pois a tinta é mais barata e é mais fácil de ser usada do que o toner. A máquina não necessita de altas temperaturas como as fotocopiadoras e, por isso, consome menos eletricidade e não necessita de tanta manutenção.³⁷ Além disso, as tintas são produzidas com soja e, logo, esta técnica de impressão não é apenas económica, mas também *eco-friendly*.

As imagens impressas têm uma estética particular, típica da RISOGRAPH, não são perfeitas mas têm um charme único. A resolução não é máxima e a definição das fotografias é claramente diferente das originais. Mas este aspecto analógico e às vezes aleatório é a característica principal desta impressora, que a torna diferente de uma comum impressora digital.



Esta particular impressora é especialmente usada pela produção e impressão de publicações maioritariamente independentes e auto-editadas: um exemplo do potencial desta impressora é a publicação *"Fragments of History – IPP's 30th Anniversary"*, realizada pela ilustradora e designer Karen Lacroix em 2015. Esta publicação, em tiragem de 500 cópias, é um projecto de investigação que, através do uso de diferentes técnicas de impressão, incluindo RISOGRAPH, analisa, interpreta e transmite a história do Instituto Politécnico do Porto,³⁸ onde Karen realizou uma residência artística de 5 meses,³⁹ para celebrar o seu 30º aniversário.

Outros exemplos de aplicação desta impressora em projectos em regime de auto-edição no Porto, são algumas publicações de *Joana & Mariana*,⁴⁰ entre as quais há *The Réplica Catalog*,⁴¹ que foi o resultado do programa de residência que teve lugar no Obs (Oficina Bartolomeu dos Santos), em Tavira, Portugal, entre os dias 7 e 26 de Julho de 2013; e *Materiais em Suspensão*,⁴² projecto desenvolvido a partir do *workshop* e residência artística no projecto *Technical Unconscious*, em 2014. No Porto, por além disso, é possível encontrar o serviço de impressão em RISOGRAPH na empresa *Fotomecânica Molográfica S.A.*, e na livraria *Mundo Fantasma*.⁴³



Nesta página, de cima para baixo

Fig. 34 - Dupla página de *Fragments of History – IPP's 30th Anniversary*.

Fig. 35 - Dupla página de *Fragments of History – IPP's 30th Anniversary*.

Fig. 36 - Dupla página de *Materiais em Suspensão*.

Página seguinte, de cima para baixo

Fig. 37 - Cilindro da impressora RISOGRAPH.

Fig. 38 - Impressora RISOGRAPH.

Fig. 39 - Pormenor de impressão em RISOGRAPH.

Fig. 40 - Pormenor de impressão em RISOGRAPH.

³⁴ Capítulo 04.03.03 do presente relatório de estágio.

³⁵ Equipamento exterior à faculdade, por empréstimo da Professora Graciela Machado.

³⁶ <http://www.friendsmakebooks.com/FMB/stampa-risografica/>

³⁷ PUTRINO, Matt. "Rise of the Risograph, Part One", 14 de Fevereiro, 2013.

³⁸ <https://www.ipp.pt/>

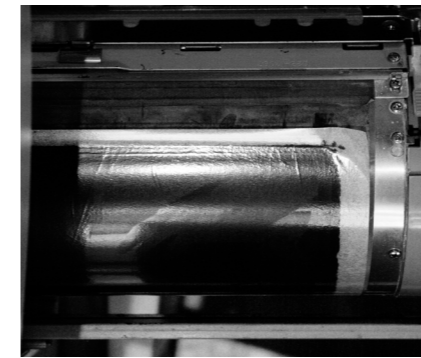
³⁹ <http://www.uncannyeditions.com/project/ipp-30/>

⁴⁰ <http://www.joanaemariana.pt/>

⁴¹ <http://www.joanaemariana.pt/gallery/replica-catalogo/>

⁴² <http://www.joanaemariana.pt/gallery/materiais-em-suspensao/>

⁴³ <http://www.mundofantasma.com/riso/>



- Como funciona:

Após ter enviado o ficheiro para impressão, a máquina cria uma nova matriz, sobre o papel em fibra de banana, parecida com a matriz de serigrafia; pequenos focos de calor na placa térmica queimam a folha em pequenas cavidades correspondentes às áreas de imagem e a matriz, envolta em torno de um cilindro, deixa passar a tinta só através dos seus vazios e imprime o papel, que corre plano através da máquina, enquanto o cilindro roda em alta velocidade. É importante considerar que cada ficheiro enviado à máquina implica a criação de uma nova matriz, com o consumo de tempo, tinta e matrizes associado a este processo. Logo, para otimizar o processo, é boa prática criar cópias extra das matrizes criadas, caso seja necessário ter que voltar a imprimir o mesmo ficheiro mais vezes em ocasiões futuras. Ao criar uma nova matriz, se a tinta do cilindro ainda tiver dificuldades a passar pelos seus furos, a máquina necessitará de duas ou mais cópias de teste.

É possível imprimir só uma cor de cada vez, pois esta impressora não foi concebida para trabalhos complicados e *multicoloured*. Se quiser uma imagem em duotone ou policromia, é preciso passar as folhas mais vezes na máquina, trocando os cilindros das tintas. Antes de passar novamente as folhas já impressas na máquina, é preciso esperar que a tinta seca, e isso, por vezes, provoca uma desaceleração relevante na impressão, especialmente num ambiente húmido onde a cor não seca facilmente.

- Preparação dos ficheiros:

A impressora RISOGRAPH permite a impressão de ficheiros em formato PDF: antes de enviar para a impressora, é preciso converter as imagens em *grayscale*, com *Photoshop*, e criar assim o PDF; se o ficheiro é *multicoloured*, será preciso isolar as cores em diferentes camadas e guardá-lo como PDF separados, lembrando sempre de converter todos os ficheiros em *grayscale* e renomeando-os com pelo nome da cor.⁴⁴

- Problemas técnicos:

1. Quando imprimimos frente e verso, ou em ficheiro com multicamadas, aparece uma pequena mancha clara dos rolos que empurram as páginas durante a impressão, e isso acontece especialmente quando a tinta ainda não secou. *No panic*, pois a maioria das manchas são apagáveis com uma simples borracha limpa.
2. A impressora pode imprimir em papel de gramagem entre os 60 e o 260gr; mas quando o papel é muito fino, pode ficar preso com facilidade, e nestes casos é preciso colocar na máquina uma folha de cada vez. Um trabalho que se torna moroso e cansativo, se as cópias forem muitas.

⁴⁴ <http://www.friendsmakebooks.com/FMB/stampa-risografica/>

02.02.OBJECTO: “DESIGNER AS PRODUCER”

O meu primeiro contacto com as Oficinas aconteceu com a minha participação no *workshop* de “*Creative bookbinding and blind-tooling (blind-printing) on leather*”,⁴⁵ que teve lugar entre os dias 16 e 19 de Março de 2015. Um *workshop* sobre a encadernação e a impressão sobre couro, em que não foi necessário o uso do computador, foi um trabalho sobretudo manual.

Como *graphic designer* eu vi, neste tipo de ambiente oficial, a oportunidade de aprender como actuar entre forma e conteúdo, e conseguir a fusão entre a esfera de *designer as author*, ou seja o trabalho da mente, com a esfera do *designer as producer*, ou seja o trabalho que privilegia a atividade do corpo – uma parte ainda bastante desconhecida para mim.⁴⁶

As Oficinas são o ambiente perfeito onde o *designer* pode tornar-se autor e produtor, com a consequente criação de uma nova figura: um *designer* que não seja só um *problem solver* mas também *the author of the problem* e *the producer of the solution*; “*a maker of content and shaper of experiences*”;⁴⁷ um *designer* pronto a trabalhar com as suas mãos, a enfrentar os problemas de produção, que possam surgir durante a realização dum projecto, e que esteja preparado para encontrar soluções e a chegar ao produto final.

Por isso reconheci, num possível trabalho nas Oficinas, a possibilidade de aprender técnicas e processos de impressão, de encadernação e de edição úteis, sobretudo pela produção de livros ou publicações, chegando a ter o controlo da parte digital e da parte manual da produção de um projecto.

“Production is a concept embedded in the history of modernism. Avant-garde artists and designers treated the techniques of manufacture not as neutral, transparent means to an end but as devices equipped with cultural meaning and aesthetic character [...] The ability to realize an idea from conception to finished product is a process that should be experienced by all designers”.⁴⁸

Nos últimos anos, tem havido uma reaproximação dos designers com a produção física e manual dos projectos gráficos e editoriais, com a vontade de deixar de lado o computador. Em 2014, todos os atos de impressão, quer em serigrafia ou em tipografia, quer em outras técnicas como a encadernação, começaram a ser considerados performativos, e não mais a parte oculta dum projecto.

⁴⁵ http://pureprint.fba.up.pt/2014/?page_id=587

⁴⁶ LUPTON, Ellen. “*Designer as Producer. The Education of a Graphic Designer*”. Nova Iorque: Allworth Press, 1998. p. 159-62. <http://elupton.com/2010/10/the-designer-as-producer/>

⁴⁷ LUPTON, Ellen; BLAUVELT. “*Graphic Design: Now in Production*”. Texto de Ian Albinson, Rob Giampietro, Jeremy Leslie, Alexander Ulloa, Armin Vit. Contribuição de Steven Heller, Peter Hall. Walker Art Center.

⁴⁸ LUPTON, Ellen. “*Designer as Producer. The Education of a Graphic Designer*”. Nova Iorque: Allworth Press, 1998.1998. p. 159-62. <http://elupton.com/2010/10/the-designer-as-producer/>

Nesta página, de cima para baixo
Fig. 41 - Momentos nas Oficinas.
Fig. 42 - Criação de um quadro serigráfico
Fig. 43 - Sessão de testes Projecto Lázaro, Oficinas Técnicas de Impressão, Janeiro 2015.
Página seguinte, de cima para baixo
Fig. 44 - Reunião Pure Print Publication.
Fig. 45 - A preparar cores para imprimir cartaz em contexto curricular, Oficinas Técnicas de Impressão, Abril 2015.
Fig. 46 - Momento de aula nas Oficinas de Técnicas de Impressão.



A produção tornou-se protagonista tanto quanto o produto acabado, existindo a vontade de documentar e partilhar os momentos do processo de criação. Um “tocar” o projecto nas suas partes, a fisicalidade e materialidade das tintas para a impressão, de uma edição que toma forma no dia a dia, da pressão manual da raqueta de serigrafia que deixa uma imagem sobre papel; são acções que têm um charme que não pode ser comprado com o screen de um computador.⁴⁹

As Oficinas combinam Gravura e Edição entre as suas paredes e permite que os dois mundos, para além de coexistirem, colaborem e se relacionem, que interajam e que cooperem, criando uma realidade diferente de outros contextos que também trabalham o editorial, que estimula à aprendizagem de técnicas de impressão e ao mesmo tempo à edição e produção de livros.

O resultado editorial da imersão do *designer* nas Oficinas, muitas vezes, se traduz no livro de artista, normalmente produzido em colaboração, em *low budget* e em *DIY*, em tiragem limitada ou em edição única, onde o *designer* torna-se co-autor, produtor, encadernador, gravador, fotógrafo, crítico e editor.

Nas Oficinas de Técnicas de Impressão já foram publicados e produzidos muitos exemplos de livros de artista, de livros de oficina e de publicações ligadas sobretudo aos *workshops* e aos encontros internacionais *Pure Print*. Estas publicações tiveram a participação de alunos, designers, gravadores e ilustradores, e foram realizadas com material disponíveis nas

Oficinas, sob a coordenação de Graciela Machado, com a assistência técnica de Catarina Marques Da Cruz e com a ajuda de voluntários ou estagiários pela produção.

Um dos projectos mais importantes, dos quais foi-me atribuída a execução, foi a *Pure Print Publication*, um projecto editorial definível como um Livro de Artista que encontra e revisita a *Arte-correio* em relação à tecnologia contemporânea; um arquivo de memórias sobre os três anos de *Pure Print* e artigos multitémáticos escritos por artistas, professores, ilustradores, gravadores, encadernadores, técnicos e convidados. Um projecto editorial, de 200 cópias, extenso e ambicioso no seu objetivos final: o de partilhar e transmitir os momentos, os conhecimentos, os processos criativos comprovados, as conversas, os ensinamentos e as investigações mais importantes que foram realizadas nos últimos três anos.⁵⁰

⁴⁹ URBAN, Jason. “*Stagecraft: Designers, Artists and the Theater of Print in a Digital World*”. Magazine Art in Print, vol. 4, núm. 2, July-August, 2014. <https://artinprint.org/article/stagecraft-designers-artists-and-the-theater-of-print-in-a-digital-world/>

⁵⁰ *Pure Print* foi antecedido pelo encontro “*Da Impressão ao Livro de Artista, contextos de edição*”. Abril, 2012. Foi durante este encontro que se enunciou, pela primeira vez neste contexto, o interesse pelo Livro de Artista e pela Edição em geral. https://sigarra.up.pt/fbaup/pt/pub_geral.show_file?pi_gdoc_id=797683

02.03.OBJECTIVOS DO ESTÁGIO

O projecto de estágio, inserido no espaço académico e com este partilhando usos e funções, permite um reconhecimento pelo estudante em formação, dos limites técnicos existentes, desenvolver novas soluções, numa abordagem simultaneamente crítica aos aspectos conceituais, e a existência de novos contextos de aplicabilidade, associando às várias vertentes da imagem impressa e ao editorial. Nas Oficinas assiste-se a um constante investimento na melhoria das condições de transferência da tecnologia através da acessibilidade a materiais e recursos humanos altamente especializados e uma política de estágios que permite renovar o espectro de atuações, nomeadamente aquelas que num passado recente têm trazido os designers de comunicação/gráficos/editoriais para a mesma.

Estas atuações são:

- Princípio de facilitação de instrumentos e procedimentos técnicos apreendidos no contexto de uma oficina através de ensaios mais exaustivos partilhados em equipa e posteriormente introduzidos em cada nova oportunidade;
- Parcerias com estruturas que permitam acesso a outros recursos laboratoriais ou organização de actividades e objectos impressos que incluam visitas e produção com outras estruturas produtivas;
- Recondição das pesquisas e processo introduzidos em contextos extra curriculares nos programas das formações oferecidas pela FBAUP nas áreas do vidro, gravura, design, etc.;
- Integração de jovens investigadores aos contextos académico de apresentação de investigação, estando aqui incluídos os formatos associados com a prática artística como as exposições, publicação de artigos, criação de manuais e livros das oficinas;
- Organização de actividades e demonstrações abertas que permitam atrair novos praticantes à área, ou actividades formativas de curta duração que criem interesses, mostrando as metodologias, as estratégias, e os resultados obtidos neste contexto.

O meu estágio foi integrado, por Graciela Machado, no plano de trabalho das oficinas para o ano letivo 2015/2016, e foi o primeiro estágio ao abrigo de um mestrado desenvolvido em oficina, embora como estagiária fui a duodécima: desde o 2008, as Oficinas de Técnicas de Impressão são um espaço muito activo no acolhimento de estudantes (de design, arquitetura, artes plásticas, história da arte, economia) que pertencem ao programa de estágios profissionais e internacionais, financiados pelos programas europeus de mobilidade (Leonardo, Erasmus). Todos os anos se enunciam novas possibilidades de investigação, onde a aposta nos formatos de ensaio prático e experimental, sempre necessários, a documentação cuidada, e o exercício de investigação conjugado entre Arte e Ciência, pois tanto se publica como se fazem exposições, livros de oficina, encontros, *workshops* e demonstrações abertas.

No período do desenvolvimento do meu estágio, o programa previa diferentes projectos, que incluem tarefas de edição e criação de publicações a serem lançadas durante este ano letivo:

- Projecto de investigação dedicado aos suportes vítreos e cerâmicos, projecto que retoma linha de investigação encetada em projectos pluridisciplinares e prevê o desenvolvimento de estratégias práticas de uso de técnicas de manipulação de imagem impressa adaptados a contextos

artísticos.

- **PROJECTO LÁZARO:** título, escolhido para o projecto, que evoca em simultâneo o local de trabalho de Marquês Abreu (Jardim de S. Lázaro) e o personagem bíblico que por milagre renasce; e o personagem bíblico que por milagre renasce; é uma publicação/exposição que, através do convite a fotógrafos, arquitectos, ilustradores e escritores, procura fazer uma pequena história das imagens impressas num efectivo encontro entre a gravura, a fotografia e a literatura, com o intuito de celebrar o processo e a herança gráfica e fotográfica de Marques de Abreu, quer na sua evidente relação com a cidade do Porto quer, especificamente, pelas ligações de proximidade a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- **IN PURE PRINT:** terceira edição de 2016 do encontro internacional de gravura em contexto Pure Print, com realização agendada para primeira semana de Maio de 2016. Preparação do *website*,⁵¹ dedicado ao In Pure Print, onde estão inseridas as propostas Lázaro e toda a componente arquivo a partir da qual se inicia a deriva experimental – gráfica e fotográfica – em torno da cidade, estão neste projecto incluídos. Do mesmo modo a preparação de programa e convites a participantes do evento In Pure Print, e logo toda a logística de apoio aos académicos e artistas convidados.
- **PURE PRINT PUBLICATION:** resultado de um projecto de auto-edição, iniciado no *Pure Print Elements*.⁵² Preparação de programa e convites a participantes nos inserts de artistas.
- **LÁZARO:** projecto editorial, lançamento em Outubro de 2016. Apresentação intermédia de resultados da investigação através de maquetização e realização deste projecto, que passou a chamar a publicação que daí resulta Álbum do Porto e Casa Soleiro, o portfólio de gravuras a topo editadas a partir do workshop com o mesmo nome.
- **MANUAIS TÉCNICOS:** previstos para publicação, tocam diferentes temas divididos, por assunto, em quatro macro secções (Fazer-processo; Objecto-Instrumentos/Equipamentos; Projecto; Cartaz) e em três secções intermédias (Fazer+objecto; Fazer+projectos; Projecto+objecto).⁵³
- **Outras Publicações integradas no Pure Print:** Livro dos Papéis (ed. Graciela Machado, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto); *Print Preview*, três livros editados nas oficinas, resultados de workshops de formação, (ed. Graciela Machado, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto).
- Apresentação e exposição dos resultados finais “*Quando se quer gravar*”.

⁵¹ <http://pureprint.fba.up.pt/2015/>

⁵² *Pure Print Elements* é a segunda edição do encontro internacional de gravura da *Pure Print*, que, nas Oficinas de Técnicas de Impressão da FBAUP, apresentou as tradições clássicas de impressão e tecnologias emergentes para a gravura, através de um programa de actividades, workshops e demonstrações abertas com a finalidade de partilhar os novos desenvolvimentos e descobertas das técnicas de impressão em contexto oficial.

http://pureprint.fba.up.pt/2014/?page_id=26

⁵³ <http://pureprint.fba.up.pt/2014/?p=40>

Sobre o estágio, é necessário esclarecer que ele surge numa iniciativa integrada na FBAUP, através do qual se consolida interesse renovado por áreas tecnológicas, quer na sua especialização, quer na sua capacidade de cruzamento, dando espaço a novos âmbitos de aplicabilidade (Artes Plásticas, Design de Comunicação) sendo aqui fundamental este território que é o Design Editorial.

Com o meu estágio, desenvolvido sob a coordenação de Graciela Machado, introduz-se e sistematiza-se o uso de tecnologias de proveniência digital (RisoGraph), a combinação entre áreas tecnológicas e laboratoriais, do projecto dos papéis marmoreados, a assistência e programação de atividades com clara demarcação exploratória e interdisciplinar no campo da encadernação e da gravura, com especial ênfase para a gravura a topo no projecto *In Pure Print*, e assim, em equipa, e com a minha colaboração, recupera-se e exhibe-se um campo de investigação e abertura criativa claramente situado na contemporaneidade.

Comecei a estagiar no dia 15 de setembro de 2015,⁵⁴ e, desde o princípio, a professora Graciela Machado, a minha orientadora, integrou-me em vários projectos editoriais e de investigação, trabalhos que compreenderam a colaboração com colegas do mestrado, como Daniel Fonseca⁵⁵ e João Puig;⁵⁶ com estagiárias, como Márcia Regina De Sousa,⁵⁷ Marta Godoy, Mirjam Siim e Kasia Harciarek;⁵⁸ com estudantes de arte plástica ou pintura, como David Lopes e João Ramos;⁵⁹ com doutorandos como Ana Margarida Rocha,⁶⁰ com orientados de mestrado, por Graciela Machado, como Diana Trindade, Miguel Perrolas, Cláudia Queirós e Lisa Penedo, e com Catarina Marques Da Cruz, assistente técnico das Oficinas.

As minhas tarefas principais incluíram encadernação, gravação, impressão, edição, investigação, assistência técnica e produção de *workshops*, documentação, reportagem fotográfica e direção de projecto. Tive também a oportunidade de assistir à execução de processos de várias técnicas de impressão, que foram usados para a realização de projectos oficiais.

Os objetivos do meu trabalho nas Oficinas, que no início eram sobretudo focados sobre a aprendizagem de novas técnicas para a produção de um livro ou de uma publicação, evoluíram e tornaram-se mais evidentes ao longo do meu estágio. A decisão de prolongar o período de estágio de 5 a 10 meses, foi feita especialmente devido à minha crescente compreensão, durante os primeiros meses, da amplitude de oportunidades de aprendizagem nesse ambiente e da dificuldade de encontrar um lugar similar na dinâmica e no tipo de trabalho proposto e promovido nas Oficinas.

⁵⁴ O início do primeiro semestre do ano lectivo final do Mestrado de Design Grafico e Projectos Editoriais.

⁵⁵ MDGPE.

⁵⁶ MP.

⁵⁷ Doutoranda em Poéticas Visuais no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil, realizou o estágio de doutoramento na Universidade do Porto, Portugal. http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=773

⁵⁸ Estágios ao abrigo de programa Erasmus+.

⁵⁹ LAP.

⁶⁰ Bolseira FCT no âmbito da Unidade de Investigação VICARTE – Vidro e Cerâmica, Grupo de investigação: Contemporary materials and Creativity / NOVA.Id.FCT.

Habilidades, capacidades e competências desenvolvidas e melhoradas durante o meu estágio

- Capacidade de exercer a profissão de designer editorial aprendida durante o mestrado;
- Capacidade de executar um trabalho profissional como artista e designer;
- Capacidade de comunicação;
- Capacidade de estudo e experimentação contínuos;
- Capacidade crítica e discursiva;
- Habilidade de percepção e interpretação;
- Capacidade de autoconfiança;
- Capacidade de desenvolver e executar um projecto individual ou em colaboração; Conhecimento básico das técnicas de produção artística;
- Conhecimento básico das técnicas de impressão e das suas aplicações;
- Capacidade de trabalho em equipa de investigação;
- Capacidade de trabalho em equipa ou independente;
- Capacidade de direção artística de um projecto ou publicação;
- Habilidade de reconhecer métodos e processos de produção adequados para a realização de um projecto editorial;
- Conhecimento de novas ferramentas para uma produção mais rápida e a um custo menor;
- Adaptação do papel do designer em função do projecto desenvolvido: designer como autor, investigador, produtor, fotógrafo, editor, director artístico, gravador e encadernador.

Funções e papéis assumidos durante o desenvolvimento do meu estágio

- Arquivo documental, catalogação e tratamento de imagens; organização e descrição de um grupo de documentos ou de impressões, preservação relacionada com o digital e atividades de desenvolvimento de database:
 - ↳ Chapas “Projecto Lázaro”
 - ↳ Ferramentas “Print Preview V: Casa Soleiro Wood Engraving Workshop”
 - ↳ Livro das Oficinas: “Papéis Marmorizados”
 - ↳ Livro Dos Negros
 - ↳ Livro das Oficinas: “Projecto Lázaro”
 - ↳ “Print Preview” publicações
- Participação na produção de imagem e divulgação de eventos (exposições, conferências, demonstrações, *workshops*, aulas públicas, entre outras) no âmbito do *Pure print*:
 - ↳ Cartaz “Quando Se Quer Gravar”
 - ↳ Cartaz “Aos Papéis”
 - ↳ Cartaz “Print Preview VII: Elementos do livro: papel marmorizado”
- Acompanhamento aos aspectos logísticos inerentes à realização de eventos, demonstrações, exposições, *workshops*, divulgação e produção de cartazes:
 - ↳ “Print Preview VII: Elementos do livro: papel marmorizado” workshop
 - ↳ Exposição “Quando Se Quer Gravar”
 - ↳ Exposição “Aos Papéis”
 - ↳ “In Pure Print - International Meeting”
 - ↳ “Projecto Lázaro”

- Activa participação e coordenação de projectos gráficos oficiais:
 - ↳ “Manuais/How To”
 - ↳ “Pure Print Publication”
 - ↳ “Print Preview” publicações
 - ↳ “Álbum do Porto e Casa Soleiro”
- Edição da imagem para posterior reprodução (fotografia para catálogos, *flyers*, brochuras e colocação *online*):
 - ↳ “Manuais/How To”
 - ↳ “Pure Print Publication”
 - ↳ Livro das Oficinas: “Projecto Lázaro”
 - ↳ Chapas “Projecto Lázaro”
 - ↳ Ferramentas “Print Preview V: Casa Soleiro Wood Engraving” Workshop
 - ↳ Livro das Oficinas: “Papéis Marmorizados”
 - ↳ Livro Dos Negros
- Cobertura fotográfica de *workshops*, masterclasses, eventos, demonstrações, exposições, conferências:
 - ↳ “Print Preview VII: Elementos do livro: papel marmorizado” workshop
 - ↳ “In Pure Print - International Meeting”
 - ↳ “Print Preview V: Casa Soleiro Wood Engraving Workshop”
 - ↳ “Papel Marmorizado: reprodução e criação em contexto oficial”
 - ↳ Exposição “Quando Se Quer Gravar”
- Organização de arquivo documental dos ficheiros produzidos para produção de photobooks ou manuais:
 - ↳ “Pure Print Publication”
 - ↳ “Manuais/How To”
- Assistência na coordenação e no funcionamento das oficinas, assistência aos projectos relevantes, acompanhamento à realização de projectos de impressão e investigação:
 - ↳ “Pure Print Publication”
 - ↳ “Manuais/How To”
 - ↳ “Papel Marmorizado: reprodução e criação em contexto oficial”
 - ↳ Cartaz “Quando Se Quer Gravar”
 - ↳ Cartaz “Aos Papéis”
- Assistência e coordenação trabalho em equipa e tarefas a executar:
 - ↳ “Pure Print Publication”
 - ↳ “Papel Marmorizado: reprodução e criação em contexto oficial”
- Trabalho prático que permitiu a compreensão dos usos potenciais das tecnologias de gravura, no contexto de projectos editoriais e colaborativos, bem como aprender a sua interpretação e exposição.
 - ↳ “Pure Print Publication”
 - ↳ “Papel Marmorizado: reprodução e criação em contexto oficial”
 - ↳ “Manuais/How To”
 - ↳ “Print Preview” publicações
 - ↳ Cartaz “Quando Se Quer Gravar”
 - ↳ Cartaz “Aos Papéis”

- Trabalho prático na organização de exposições, na realização de projectos coletivos, na impressão e design gráfico:
 - ↳ “Print Preview VII: Elementos do livro: papel marmorizado” Workshop
 - ↳ “Pure Print Publication”
 - ↳ “Manuais/How To”
 - ↳ “Papel Marmorizado: reprodução e criação em contexto oficial”
 - ↳ “Álbum do Porto e Casa Soleiro”
 - Avaliação e documentação dos aspectos da tecnologia, através de uma prática em fazer impressões:
 - ↳ “Papel Marmorizado: reprodução e criação em contexto oficial”
 - ↳ “Pure Print Publication”
 - ↳ “Manuais/How To”
-

03. ENQUADRAMENTO TEÓRICO EM BASE AOS PROJECTOS DESENVOLVIDOS

A minha experiência como estagiária no âmbito das Oficinas de Técnicas de Impressão deu-me a oportunidade de aprofundar áreas ligadas ao Design Editorial, aplicado à produção duma publicação independente, e áreas ligadas ao Livro de Artista e à encadernação, temáticas já tratadas durante o Mestrado em Desenho Gráfico e Projectos Editoriais. Além disso, deu-me a oportunidade de lidar com áreas ainda desconhecidas, como, por exemplo, a aplicação de várias técnicas de impressão, a produção de cartazes, a impressão em RISOGraph e a realização de papel marmoreado.

Neste capítulo vou explicar brevemente as temáticas principais tratadas durante o meu estágio, sobre as quais senti a necessidade de desenvolver algumas pesquisas teóricas para acompanhar o trabalho prático, pesquisas fulcrais para a definição e para o desenvolvimento de qualquer projecto.

03.01.RELATIONAL DESIGN

*“The relational is synonymous with interdependence, connectedness, and openness. The relational evokes today’s networked culture, literally and metaphorically, where a web of associations, uses, constraints, and contexts determines design. Relational design is preoccupied with design’s effects, extending beyond the form of the design object and its attendant meanings and cultural symbolism.”*⁶¹

O design é definido por três períodos diferentes. Durante o primeiro período, no início do século xx, o design era focado sobre a pesquisa de uma linguagem visual característica para transmitir uma mensagem que fosse racional e que se tornasse, de alguma maneira, universal.

A forma gera forma.

No segundo período, desde a década de 1960, o design tenta encontrar o seu potencial na criação de significados, o seu valor simbólico, a sua dimensão semântica e potencial narrativo, ou seja, foca-se sobre o entendimento do seu conteúdo inerente.

A forma + conteúdo geram novas formas.

Neste período, o significado é considerado algo que o *designer* doa ao público, como autor. No terceiro período, desde a segunda metade de 1990 até os dias atuais, o design é ligado às tecnologias digitais (*social networking, open source collaboration, interactivity, layout programs, type design software, e video production*), focando-se sobre os seus efeitos no público e a sua capacidade de facilitar interações sociais.

Contexto da forma e do conteúdo.⁶²

*“O design surge como uma das disciplinas possíveis no estudo da materialidade (e imaterialidade) dos objectos culturais, do modo como estes se vinculam a determinadas convenções no plano da estética, como se relacionam com os seus contextos, e como, por fim, são apropriados pelos vários públicos [...]”*⁶³

O design foi sempre relacional, o que mudou nos anos foi a crescente consciencialização da dimensão ocupada no mundo da comunicação, os efeitos que teve e tem sobre o público e a possibilidade de conexão e comunicação através das novas tecnologias de mídia. Com o passar do tempo, os papéis do consumidor e do designer mudaram muito: o consumidor, que no início era um espectador passivo, tornou-se um participante ativo na criação de sentido daquilo que está a observar e também, às vezes, um próprio designer, autor e produtor graças, em particular, a projectos *DIY (do-it-yourself)* e à presença dum computador em cada casa.

⁶¹ AB “Was it lunch, or was it relational design?” Items, Maio de 2009.

⁶² BLAUVELT, Andrew. Essay “Towards Relation Design”, Design Observer, 2008. <http://designobserver.com/feature/towards-relational-design/7557/>

⁶³ GONÇALVES, Sofia. “Página: espaço de reconfiguração do Design de Comunicação pela Cultura Digital”. Lisboa, 2014.

O designer deixa de ser considerado só um problem solver, convertendo-se também autor em produtor, editor e ilustrador, crítico, diretor artístico e modificador de contextos. Como atividades de design, foram reconhecidas: diálogo, pesquisa, organização, gestão, leitura, escrita, edição, análise, exploração, interpretação, produção, distribuição, mediação e comunicação.

O *Relational Design* compreende uma valorização do processo,⁶⁴ a autoria colectiva ou co-design e obras que sejam em movimento e num evento social. Para além de ser entendido como a denominação do design caracterizado da relações entre pessoas do ambiente, o *Relational Design* pode também incluir as ações do designer, que criam relações entre imagens e texto, recortando e colando, ampliando e reduzindo, comparando e isolando e com estratificação e enquadramento;⁶⁵ inclui os trabalhos feitos em colaboração e partilha mas, ao mesmo tempo, momentos de concepção projectual que sejam mais individuais e também inclui “*performative, pragmatic, programmatic, process-oriented, open-ended, experiential and participatory elements.*”⁶⁶

⁶⁴ MAU, Bruce. “Process is more important than outcome”, Incomplete Manifesto.

⁶⁵ BLAUVELT, Andrew. Essay “Towards Relation Design”, Design Observer, 2008. <http://designobserver.com/feature/towards-relational-design/7557/>

⁶⁶ LUPTON, Ellen. “Mixing Messages: Graphic Design in Contemporary Culture”, Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1996, p.11.

03.02.GRAVURA EM CONTEXTO OFICIAL

Inicialmente, o meio para impressão era uma placa de metal, gravado em intaglio, ou um bloco de madeira (ou placa de metal) cortado em relevo. No século XIX, foram adicionadas as pedras litográficas e, hoje em dia, também a serigrafia (impressão em tela) é considerada como um outro processo de impressão importante. Muitos artistas costumam combinar as técnicas com o fim de obter o resultado desejado: água forte com água tinta, água forte com ponta seca, gravura com água forte, xilogravura com serigrafia, tal como *chiaroscuro* xilogravura com água forte.

As novas tecnologias de impressão digital não colocaram de lado as outras técnicas de impressão, mas promoveram a investigação, revisitação e aplicação destas técnicas de uma forma contemporânea, em relação com o design gráfico e editorial. Um exemplo: a litografia era uma das técnicas industriais principais; quando a indústria começou a preferir a impressão em *offset*, achou-se que ninguém iria voltar a utilizá-la, mas, na realidade, continuou a ser importante para a produção das obras dos artistas. As técnicas ganharam, portanto, um valor artístico adicional.

Usando as palavras de Sean Caulfield⁶⁷ (professor do Departamento de Arte e Design da Universidade de Alberta, Canada):

“Printmaking has an important place in this global discussion as prints have always been an art form that can communicate across borders, while simultaneously retaining their cultural uniqueness because of the tendency of this medium to be strongly linked to very specific technical, formal, and historical, and by extension philosophical, traditions of a particular place.”

A gravura, como processo manual ou método fotomecânico para reproduzir desenhos, imagens e fotografias, nas Oficinas, se pode definir relacional e colaborativa, e quer promover e impulsionar uma ruptura do âmbito convencional do consumo e da produção da imagem gráfica e do seu suporte. Os vários momentos da gravura como a divulgação, a montagem, a impressão, todas as etapas dos processos, são vistos como oportunidades formativas, e tudo – as várias técnicas, a criação de papel, a produção de cartazes, as investigações, dedicadas a efectuar uma arqueologia tecnológica – representa a possibilidade de repensar, de reelaborar, de rever e processar os seus suportes habituais, (do Design de Comunicação, da Ilustração, das Artes Plásticas), os seus formatos, os seus materiais e matérias, retendo os princípios da sua produção, ao fim de encontrar novas soluções e obter novos resultados.



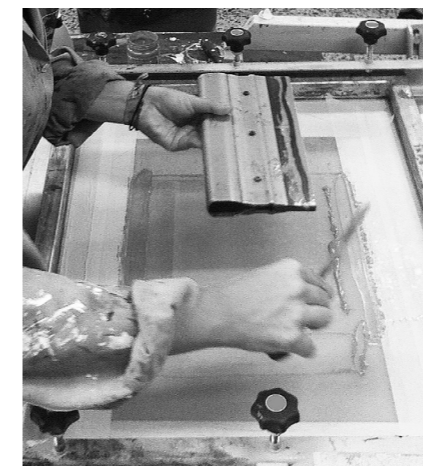
Nesta página, de cima para baixo
Fig. 47 - Projectos de investigação desenvolvidos em contexto oficial da FBAUP por Graciela Machado e Catarina Marques Da Cruz.
Fig. 48 - Projectos de investigação desenvolvidos em contexto oficial da FBAUP por Graciela Machado e Catarina Marques Da Cruz.
Fig. 49 - Impressão na prensa das Oficinas Técnicas de Impressão.

⁶⁷ CAULFIELD, Sean. *Print Making in a Global Context*. Em “Pure Print Publication”. Universidade do Porto. Faculdade de Belas Artes. i2ads - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. FBAUP, Porto, 2016.

http://pureprint.fba.up.pt/2014/?page_id=468

Nesta página, de cima para baixo
Fig. 50 - Produção cartaz “Quando se quer gravar”: impressão na prensa das Oficinas Técnicas de Impressão, Maio 2016.

Fig. 51 - Processo serigráfico de produção oficial.
Fig. 52 - Projectos de investigação desenvolvidos em contexto oficial da FBAUP por Graciela Machado e Catarina Marques Da Cruz.



Parte essencial da componente criativa da gravura é a contínua investigação sobre as tradições e as suas rupturas, importante é a sua aplicação na realização de publicações oficiais e cartazes académicos, e fulcral é o testemunho e a visão pessoal dos autores convidados a falar sobre os seus métodos de produção e a partilhar e criar com os participantes de *workshops*, encontros, *masterclasses*, conversas, novas hipóteses de formulação de processos, adaptando-se e adotando as Oficinas.

Abaixo vou explicar rapidamente em que consistem as técnicas de impressão com as quais entreei particularmente em contato, assistindo e/ou participando na realização, durante o desenvolvimento do estágio:

TÉCNICAS DE RELEVO: GRAVURA A TOPO E XILOGRAVURA

A xilogravura é uma técnica de impressão, e mais precisamente é a gravura em madeira a contra fibra e está incluída nas técnicas em relevo. Esta impressão é possível a partir do encavo realizado por ferramentas cortantes, que abrem buracos e sulcos sobre uma superfície em madeira. Assim vai gerar-se uma matriz que receberá a tinta através de rolo, que não atinge o que foi cavado, e a transferirá para o papel por meio da prensagem. A transferência da tinta sobre papel, que é feita à mão, ocorre com a fricção, no dorso do papel posto sobre a matriz, com uma espátula, colher ou uma dobradeira em osso; pode ser também usado dispositivo mecânico, prelo de relevo vertical ou adaptar-se prelo calcográfico para o efeito. Existem duas técnicas básicas, que variam de acordo com os sistemas de corte da madeira. Em tábuas na vertical, cortadas no sentido do comprimento de sua fibra, chama-se xilogravura de fio ou de fibra; as suas características são as nervuras e fibras conservadas na superfície da madeira. A outra forma é por meio do corte no sentido transversal do tronco, chamada gravura a topo, que se caracteriza pela vista dos anéis na parte superior da superfície da madeira. Aprendi as bases desta técnica durante o “Print Preview V: Casa Soleiro Wood Engraving Workshop”.⁶⁸

SERIGRAFIA

Esta técnica é uma das mais usadas e das mais populares hoje em dia. Consiste numa imagem transferida, (fotólito+quadro serigráfico+máquina de exposição UV) sobre um material como nylon sintético (no passado era seta) esticado sobre um quadro de madeira ou de metal. A tinta, distribuída à pressão uniforme com um rodo sobre a tela, passa da tela para o papel só nas áreas da fotografia que devem ser impressas. Foi usada por mim para a realização das texturas do *background* das novas capas dos *Manuais*⁶⁹ das Oficinas, para a produção do cartaz “Quando se quer gravar”,⁷⁰ para a realização dos pequenos cartazes a divulgar o *workshop* “Print Preview VII – Elementos do livro: papel marmorizado”,⁷¹ e para a realização da capa de *Pure Print Publication*.⁷²

⁶⁸ Capítulo 04.01.02 do presente relatório de estágio.
http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=570

⁶⁹ Capítulo 04.03.02 do presente relatório de estágio.

⁷⁰ Capítulo 04.02.02 do presente relatório de estágio.

⁷¹ Capítulo 04.02.01 do presente relatório de estágio.
http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=819

⁷² Capítulo 04.03.03 do presente relatório de estágio.

FOTOGRAVURA

Esta é uma técnica fotográfica, realizada com trama estocástica, das mais importantes da impressão industrial. Consiste em transferir uma imagem, em transparência positiva, sobre uma chapa de metal, revestido por um filme ou por um tecido de carbono sensibilizado; em seguida, a chapa é colocada em água quente e a emulsão, não exposta na impressão de carbono, sai, deixando em relevo só a imagem. O processo de impressão consiste em passar a tinta sobre a chapa com um rolo, limpar a superfície e transferir a imagem sobre um papel umedecido através da pressão de um prelo. Uma variante da fotogravura é:

ZINCOGRAVURA

Esta técnica consiste na gravação sobre uma chapa de zinco. O processo de gravação começa com a criação e a transferência de um fotolito sobre a chapa, através da exposição U.V.

Em seguida coloca-se a chapa, virada por cima, no tanque de revelação, onde começa aparecer a mancha da imagem transferida, por imersão em solução de revelação. É possível passar em cima à chapa com um pincel, delicadamente, de modo de ajudar a revelação. Fui assistindo à esta técnica durante a criação das duas chapas com as informações tipográficas para o cartaz “Quando se quer gravar”. Como designer, na elaboração digital de uma tipografia por uma cartaz/fyer/capa etc. aspiro frequentemente a encontrar uma textura e um efeito que possam, em qualquer maneira, transmitir, ao público, a sensação de produção manual e de materialidade. A tipografia impressa através de uma chapa em zincogravura apresentou naturalmente este efeito, com traços e linhas, da própria chapa, nas letras, e signos de erros de impressão sobre o papel, tornando a minha aspiração real e dando, através da tipografia, informações sobre as técnicas de produção e a vontade de tocar a superfície para sentir a sua irregularidade.



FOTOPOLIMERO

Esta técnica consiste na impressão de fotografias e desenhos criados sobre placas de fotopolímero por meio da transferência de um fotolito com máquina de exposição de luz UV; esta transferência pode ser realizada, também, através da combinação de duas técnicas só em uma matriz, ou seja, a técnica calcográfica e a técnica tipográfica/de relevo. Por além disso, a matriz fotopolímera pode ser criada também pelo método directo, ou seja, com ponta seca, ou lixa, ou mesmo escavado. Uma vez exposta e revelada a matriz, espalha-se a tinta por rolo, ou por uma raclete de borracha, dependendo do tipo de matriz criada: à semelhança de uma chapa em relevo, usa-se um rolo, esticando sobre a matriz uma camada fina; se é à semelhança de uma chapa calcográfica, a tinta é espalhada por meio de uma raclete de borracha e, posteriormente, limpa-se a superfície da matriz para retirar o excesso de tinta. A impressão realiza-se por um prelo calcográfico, sobre um papel previamente demolhado.

03.03.DESIGN EDITORIAL

O Design Editorial foi uma parte importante no desenvolvimento dos projectos ao longo do meu estágio. Os meus conhecimentos foram aplicados à realização de alguns projectos editoriais, mas o trabalho maior foi feito para *Pure Print Publication*, uma publicação de 200 cópias concebida na sua estrutura, no seu conceito e no seu *layout* base por Lisa Penedo e Karen LaCroix, e da qual posteriormente o design editorial e a produção digital e manual foram continuados e completados por mim, com a ajuda de colaboradores.

O design editorial é o campo do *graphic design* dedicado quase exclusivamente à produção de livros, revistas e jornais; é baseado em regras específicas sobre a estética e a relação entre as suas partes, que são o *layout*, o texto e as letras, com a finalidade de criar uma harmonia geral que ajude o leitor a perceber mais facilmente o conteúdo e a apreciar o valor estético do design.

É fundamental, na criação de um novo design, levar sempre em conta o *concept* e o conteúdo da publicação, em relação ao público, para conceber e realizar a comunicação da mensagem da forma mais clara e direta possível, definindo uma hierarquia visual entre o texto e as imagens, com o intuito de ajudar a compreensão do conteúdo e, concomitantemente, capturar e manter a atenção do consumidor durante a leitura. Outra forma de interessar o leitor, para além de criar uma hierarquia visual através do uso de regras editoriais, é jogar com as regras e quebrar os esquemas entre as partes; mas para ser capaz de se fazer isso, é preciso conhecer muito bem todas as regras estéticas que controlam as relações entre todos os elementos gráficos.

LETRA

Os *typefaces* são um dos elementos mais importantes para *graphic* e *editorial designers*: o *typeface* é um conjunto de letras, números e signos, que apresentam o mesmo estilo. Ao longo dos anos, foram inventados muitos *typefaces*, nos mais variados estilos, que podem ser comprados/consultados/usados/combinados pelo designers, em relação a um projecto ou a um público em particular e, no caso de não se encontrar o *typeface* perfeito, é possível inventar um para usar sempre, como sinal especial de identidade pessoal, ou só para situações gráficas particulares; contudo para fazer tudo isso, e trabalhar com sagacidade e sabedoria, é necessário um conhecimento de como e do porquê da evolução das letras.⁷³

TEXTO

O texto é definido como um bloco, chamado *body*, de sequências de palavras e frases, mas que não inclui *headlines*, ou seja, por exemplo, os títulos de artigos, e não inclui *caption*, ou seja as legendas das fotografias.

Claramente o texto é um dos elementos mais importante e, sendo a parte escrita, está em oposição a todos os elementos iconográficos, como ilustrações e fotografias, e é distribuído coerentemente através dos espaços de um documento.⁷⁴

Na página anterior, de cima para baixo

Fig. 53 - Projectos de investigação desenvolvidos em contexto oficial da FBAUP por Graciela Machado e Catarina Marques Da Cruz.

Fig. 54 - Impressão na prensa das Oficinas Técnicas de Impressão.

Fig. 55 - Impressão na prensa das Oficinas Técnicas de Impressão.

⁷³ LUPTON, Ellen. “Thinking with Type”. Princeton Architectural Press. Nova Iorque, 2004. p.13

⁷⁴ LUPTON, Ellen. “Thinking with Type”. Princeton Architectural Press. Nova Iorque, 2004. p.63

GRELHA

A grelha do design editorial é uma estrutura geométrica constituída por eixos (comumente horizontais e verticais) e tem o controlo da organização e disposição dos elementos gráficos no espaço de trabalho. As suas regras são rígidas e simultaneamente flexíveis: o *designer* dispõe dentro da grelha os elementos, como títulos, textos, fotografias e legendas, e pode seguir todas as regras da grelha escolhida sem alterar nada, ou pode aplicar algumas regras com critérios mais coerentes com o tipo de informações que deseja transmitir.

A hierarquia visual é definida segundo a disposição na grelha dos vários elementos, com a criação de uma ordem orientada a tornar a leitura do conteúdo mais rápida e eficaz.⁷⁵

⁷⁵ LUPTON, Ellen. "Thinking with Type". Princeton Architectural Press. Nova Iorque, 2004. p.113.

03.04.LIVRO DE ARTISTA

Definir se um livro é ou não é um livro de artista não é fácil nem imediato, porque os limites desta definição são instáveis e desafiantes.

Para argumentar esta afirmação, vou aqui citar Johanna Ducker:

"It's easy enough to state that an artist's book is a book created as an original work of art, rather than a reproduction of a preexisting work. [...]

However this definition raises more questions than it answers:

What is an "original" work of art?

Does it have to be a unique work?

Can it be an edition?

A multiple?

Who is the maker?

Is it the artist who has the idea?

Or only if she or he does all of the work involved in production - printing, painting, binding, photography, or whatever else is involved?

Or do each of these practitioners have to be taken into account, especially when there are complicated transformations involved in going from drawings to print, or photographs to inked plates, or when the binding has a structural form to it which has been designed or codified by someone other than the artist?

What production means can be included in this definition - is a Gestetner print as valid as a means of producing art as a litho stone, a silver print, or a linoleum block?

What about computers printers and xerox machines?

Is a work which is made only of bound set-up sheets or other found paper a book production?

Or one made of blank paper?

Or appropriated images?

Most people would agree to a common-sense definition of what is or is not a book. But with the work of artists this obvious definition soon loses its clarity.

Is a book restricted to the codex form?

Does it include scrolls?

Tablets?

Decks of cards?

A block of wood with one end painted with a title, like a conventional spine?

A walk in space of oversized panels hinged together?

A metaphysical concept, disembodied, but invoked in performance or ritual?

While these questions address only a few aspects of an artist's book's definition, they show the immediate difficulty of trying to make a single, simple statement about what constitutes an artist's book."⁷⁶

⁷⁶ p.2.

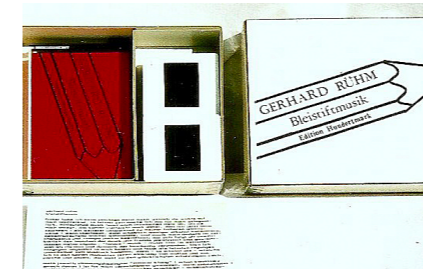
DRUCKER, Johanna. "The century of artists' books". Granary Books. Nova Iorque, 1994.

Nesta página, de cima para baixo

Fig. 56 - Gerhard Rühm, *Bleistift musik*, Edition Box, Alemanha 1981.

Fig. 57 - Ulises Carrión, *El Nuevo Arte de Hacer Libros*, México 2012.

Fig. 58 - Wolf Vostell, *Betonierungen*. Zurique, 1971.



⁷⁶ p.2.

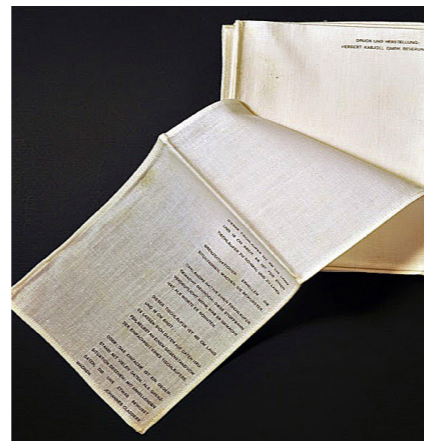
Embora seja difícil de definir exatamente um *Livro de Artista*, abaixo vou tentar explicar, após uma extensa investigação, o que pode ser considerado como tal. Em termos simples e gerais, define-se um *Livro de Artista* como um livro, publicação, *magazine* ou *booklet* concebido e produzido por um artista.

Para os artistas, é um lugar onde a arte, a documentação e a literatura se encontram, através do uso de texto e/ou imagens; um espaço criativo cheio de formas significativas/significantes, de elementos simbólicos, de sinais evocadores, de vazios plenos de sentido, onde o artista se sente livre de usar a sua imaginação, de exteriorizar paisagens íntimas, de manifestar com maior pureza e espontaneidade as suas ideias; um espaço de investigação e experimentação de novas técnicas e tecnologias, de diferente comunicação com o leitor, criando uma relação mais íntima mas, ao mesmo tempo, muito mais misteriosa e enigmática; um vocabulário gráfico próprio, não só ao interno do livro, mas também transmitido pelo *design* exterior, em relação direta com o conteúdo do livro; um veículo para ideias artísticas e criativas; um livro como *atelier*, lugar de exercício - manual e espiritual - e de reflexão. O livro de artista não é uma recolha de páginas soltas, mas sim uma obra de arte na sua totalidade e unidade, e não na separação de algumas páginas em particular.

Para os leitores, o *Livro de Artista* representa uma nova forma de ler e de interagir com conteúdo e fisicalidade do livro: uma experiência estética multisensorial, uma viagem íntima dentro do mundo do artista, uma comunicação privada com os elementos, sobretudo visuais, do livro. O sentido de um livro de artista não é único e para percebê-lo é preciso mover-se em várias direções: às vezes a leitura não é linear, e o leitor tem que procurar, focar-se e dar prioridade a alguns acontecimentos textuais ou visuais em relação a outros.

Nos anos 60, o *Livro de Artista* nasceu como um objecto democrático e económico, especialmente devido à acessibilidade das mídias de impressão, e caracterizou-se como um objecto que consegue manter a sua alma, apesar da produção de muitas cópias. Nos anos 80, o livro de artista começa a ser aceite, torna-se institucionalizado e começa a proliferar em coleções, mas o mercado torna-o, também, antidemocrático e menos acessível; desde os anos 2000 o livro de artista volta a ser produzido, digitalmente, a baixo custo, tornando-se democrático como nas suas origens.⁷⁷

Relativamente à produção, hoje em dia, existem duas categorias: o livro de artista produzido em massa, impressos digitalmente, e o livro de artista produzido em tiragem limitada, entre a cópia única e as mil cópias, caracterizado pelo uso de técnicas manuais de impressão, colagem, pintura, encadernação etc. Uma das características principais é que, freqüentemente, são publicados de forma independentemente com orçamento limitado. Além disso, os artistas costumam usar, para a realização e a produção, materiais e ferramentas aos quais tem acesso e conhecimento. Mas o que é mais relevante, na realização de um livro de artista, não é o número de cópias produzidas, mas a maneira de utilizar o "objecto livro" para criar uma obra de arte, e a capacidade, no caso de produção em massa, de manter a alma, a originalidade e a própria razão de ser dos livros criados.



Nesta página, de cima para baixo

Fig. 59 - Dieter Roth, *Little Tentative Recipe*, Alemanha, 1968.

Fig. 60 - Carl Andre, *Andre*, Alemanha, 1968.

Fig. 61 - Carl Andre, *Andre*, Alemanha, 1968.

Fig. 62 - Sol LeWitt, coleção de trinta e seis livros.

⁷⁷ ROMANA, Ana João. *From Book as Artwork to a Manifesto for the Book: some possible definitions of artists' book*. Em "Pure Print Publication". Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes. I2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade Porto. FBAUP, Porto, 2016.

"O livro não tem um sentido, ele é o seu sentido"⁷⁸

Nas Oficinas de Técnicas de Impressão o Livro de Artista aparece em 2012, em contexto do encontro "*Da Impressão ao Livro de Artista*",⁷⁹ com a vontade em lançar as bases para a abordagem prática e teórica ao livro de artista e contextos de edição. Este evento incluiu workshops, palestras exposições, lançamento de edições e publicações. Citando o programa do encontro: "*Para alargar o debate, lançar um olhar crítico e refletir sobre a natureza dos livros em questão, é necessário conhecer as ferramentas e os princípios de produção que agilizam o pensamento e a sua formalização. E este último aspecto, central neste encontro, leva-nos a mostrar os modelos de criação atualmente em curso, na sua componente prática, oficial, com as suas diferenças relativas aos contextos geográficos de origem, num acesso direto aos interlocutores e aos exemplares impressos.*"⁸⁰ Como resultado deste encontro foi realizada a publicação "*Da Impressão ao Livro de Artista*", que usei como referência para o presente relatório de estágio, e foi importante para o conhecimento e a compreensão do tema Livro de Artista em contexto oficial.

Com a intenção de continuar o projecto "*Da Impressão ao Livro de Artista*", em 2014 foi realizada a exposição *Expediente*, organizada na Faculdade de Belas Artes de Madrid, por colaboração entre Marta Aguilar Moreno e Graciela Machado. O programa deste encontro sobre livros de artista e exemplos da auto-edição na FBAUP, incluiu "*Expediente: Livro de Artista*", conversa a par da montagem conduzida por Graciela Machado; "*Expediente: cartazes*", apresentação dos cartazes produzidos em contexto académico FBAUP e conversa com Graciela Machado, a designer Márcia Novais e Mário Moura, crítico de design e docente na Faculdade; e finalmente "*Expediente: oficina*", workshop que pretendeu dar uma oportunidade para outros públicos experimentarem vários processos e do modo como se trabalha e colabora no contexto académico FBAUP.

Pure Print Publication é, por isso, o resultado editorial de um processo de aprendizagens, estúdios do caso e colaborações contínuas entre gravura, edição, livro de artista e produção oficial, temas protagonistas das actividades organizadas em contexto oficial e académico FBAUP nos últimos anos.



Nesta página, de cima para baixo

Fig. 63 - Impressão como capa da publicação "*Da Impressão ao Livro de Artista*". Imagem retirada de Bichos Da Ceda.

Fig. 64 - Capa da publicação "*Da Impressão ao Livro de Artista*". Imagem retirada de Bichos Da Ceda.

⁷⁸ MOEGLIN-DELCROIX, Anne "*Esthétique du livre d'artiste*", Ed. Jean-Michel Place/Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1977, p.10.

⁷⁹ https://sigarra.up.pt/fbaup/pt/noticias_geral.ver_noticia?p_nr=1170

⁸⁰ O programa do workshop pode ser descarregado aqui: https://sigarra.up.pt/fbaup/pt/noticias_geral.ver_noticia?p_nr=1170

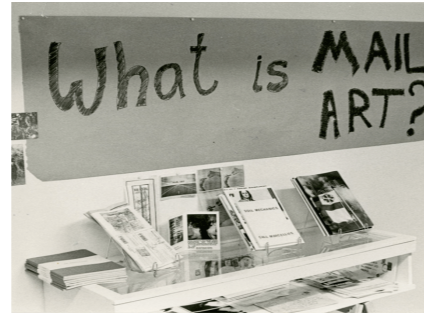
03.04.01. ARTE CORREIO + LIVRO DE ARTISTA

A arte correio nasceu com a ideia do americano Ray Johnson de criar uma rede de comunicação e intercâmbio com os seus amigos artistas através do correio; um circuito de troca de pontos de vista que começa como um exercício artístico e torna-se numa expressão de participação e de colaboração num ato político e criativo.

A comunicação baseia-se sobre um conceito de add and pass, com a criação final, e quase espontânea, de um objecto que arquive as várias conversas e trocas. A Arte-Correio se aproxima muito a arte do Livro de Artista. O primeiro ponto de encontro entre as duas artes é o uso da técnica de *collage*, ou seja, a assemblagem e reutilização de materiais, o reciclar e o reprocessar para criar. A colagem, na arte-correio, foi usada também para a elaboração de obras colectivas, em colaboração com os artistas do circuito: obras que podiam ser uma coleção de projectos/documentos/ilustrações/textos individuais ou a produção de imagens/textos sobrepostos.

Um outro ponto de encontro entre a arte-correio e o livro de artista é a complexidade das suas expressões e a multiplicidade de linguagens, elementos artísticos e semânticos; a possibilidade de criar um arquivo de imagens/ideias reunidas num espaço único, dinâmico e “desarrumado”, uma caixa de memórias, opiniões, e/ou de documentos enviados por correio (ou por email, hoje em dia), que começa a tomar forma já no envelope enviado, com a colaboração de todos, mas sem regras visuais e formais específicas. Não há, então, limites à criação, tanto do conteúdo como do conteúdo.

O ponto de encontro final entre a arte correio e o livro de artista é a relação entre os artistas e o objecto criado, ou em criação. Uma relação íntima e tátil. Os artistas são livres de tocar e colocar os vários elementos numa ordem espontânea e casual, de jogar com o conteúdo, de elaborar e adicionar, silenciosamente, um novo elemento. A obra final não apresenta uma hierarquia entre os vários componentes e as várias contribuições artísticas, e constitui um espaço onde o conteúdo é coerente com a forma⁸¹



⁸¹ RAMIREZ MONROY, Sílvia. *Arte correo y libro de artista puntos de intersección*. Em "Pure Print Publication". Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes. i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade Porto. FBAUP, Porto, 2016.

03.05. ENCADERNAÇÃO

Ao longo do desenvolvimento do estágio foi-me atribuída a realização da encadernação do Livro dos Negros,⁸² e a criação de maquetes para a elaboração, em colaboração com Cláudia Queirós, do método de encadernação e do design da capa do projecto editorial *Pure Print Publication*.⁸³

O meu interesse pessoal para a encadernação teve, por isso, um novo impulso para explorar o tópico, praticar e descobrir novas técnicas de costura, a fim de obter o resultado melhor na execução das tarefas. A encadernação é um processo que nasceu da necessidade de proteger e preservar os documentos com uma cobertura, e a sua história começa desde os primeiros tempos da escrita. Os egípcios protegiam as bordas dos seus rolos de papiro com tiras coladas; os antigos gregos e romanos costumavam envolvê-los em capas de pele ou pano ou em bibliotecas (*biblio + theka, cofre para livros*), ou seja, cilindros de madeira, pedra ou metal onde se acomodavam vários rolos. A prática de encadernar os livros para uma melhor conservação foi uma decorrência natural da passagem do rolo para o códex, cujo uso foi-se sistematizando no Império Romano a partir do século I.

Os primeiros livros eram constituídos por folhas de pergaminho e, posteriormente, com folhas de papel. As folhas eram reunidas em cadernos costurados na dobra por meio de nervos. O pergaminho tendia a ondular e, para manter planas as folhas, criou-se o hábito de prendê-las entre duas tábuas de madeira. O passo seguinte foi prender, a essas tabuletas, as pontas das tiras que já prendiam os cadernos, cobrindo então com couro as tabuletas e o dorso, criando-se assim a lombada. Estavam dados os princípios da encadernação tal como a conhecemos.⁸⁴

No século xv, durante a Idade Média, foi inventada a imprensa e foi o início dum período dourado para a encadernação, considerada desde então uma obra de arte, que alcançou altos resultados, práticos e estéticos.

Com a passagem à Era Moderna, a encadernação passa a ser um produto de ateliês especializados e um trabalho por encomenda de abastados mecenas, bibliófilos e colecionadores. No Renascimento, especialmente na França, Itália e Alemanha, a encadernação teve uma grande importância. Os encadernadores principais da época usavam preferencialmente couros (marroquim, bezerro, porco), que decoravam com motivos geométricos traçados a ouro. A encadernação chegou ao apogeu nos séculos xvii e xviii, sobretudo na França, grande centro de encadernação artística até os dias de hoje; neste país muitas famílias cultivavam o ofício de geração em geração, acompanhando os estilos mais apreciados de cada período e as tendências estéticas gerais.⁸⁵

Durante o século xix, graças ao desenvolvimento tecnológico, aparecem encadernações industriais, com revestimento em tecido e em ferros padronizados, e livros produzidos em massa e com capas coloradas e impressas em digital.

Mas a arte da encadernação é ainda considerada muito preciosa, com um charme único.

⁸² Capítulo 04.03.01 deste relatório de estágio.

⁸³ Capítulo 04.03.03 deste relatório de estágio.

⁸⁴ Dorothee de Bruchard, "Breve notas históricas da encadernação". <http://escritoriadolivro.com.br/historias/encadernacao.html>

⁸⁵ © Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda.

A encadernação pode ser feita a mão, ou através da utilização de uma máquina especial:

Encadernação MANUAL

A técnica da encadernação manual, ainda empregada atualmente, em quase nada difere de aquela praticada desde a Idade Média. Os instrumentos necessários são poucos e simples: bastidor ou costurador, prensa, martelo, tesoura, agulhas e cola.⁸⁶

Encadernação MECÂNICA

Este tipo de encadernação foi inventada devido à necessidade de produzir milhões de volumes, publicados anualmente, e acontece por meio de máquinas, que costuram os cadernos ou colam as folhas soltas (se é uma edição barata) de cada livro e fazem capas onde até é possível eliminar as operações manuais. Para cortar é usada, normalmente, uma guilhotina dotada de três lâminas.

Abaixo vou explicar sucintamente quais são as principais e as mais comuns técnicas de encadernação:

— Encadernação LONGSTITCH

Este método é muito antigo e teve origem na Alemanha, na era medieval; não precisa de cola, em todas as suas variações. É também conhecida como costura longa e é caracterizada por uma costura que tem um padrão vertical à mostra.

— Encadernação BELGA

Metódo criado nos anos 80 por uma encadernadora belga, Anne Goy; parecido à encadernação Japonesa, deixa visível a costura na lombada e é possível a abertura do livro a 180°.

— Encadernação COPTA

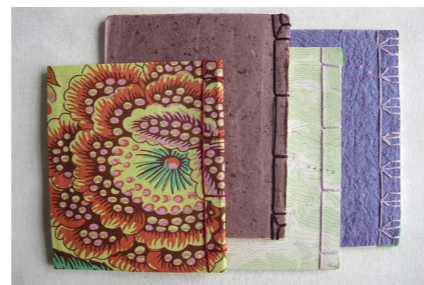
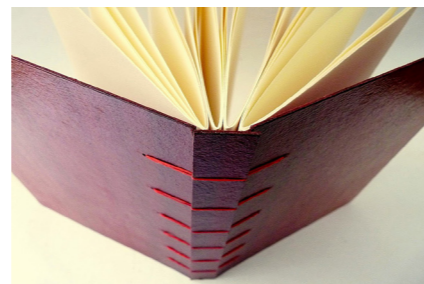
Este método foi criado pelos primeiros cristãos no Egito, os coptas; não exige o uso de cola e é feito pela união da capa ao miolo, caderno por caderno, em pontos que formam linhas verticais. Com esta técnica é possível abrir o livro até 360°.

— Encadernação JAPONESA

A costura Japonesa é uma das mais antigas e da mais criativas: os padrões são infinitos, podem ser modificados os pontos – desde os mais simples até aos mais complexos – o fio, o tipo de linha e o tipo de papel usado. Essa costura é utilizada principalmente para a encadernação de pequenos volumes, e a capa é geralmente em papel mole.

— Encadernação CODEX

Esta técnica é a mais usadas na produção moderna de livros com muitas folhas. É uma técnica simples, e uma vez terminada a costura, é preciso pôr cola para reforçar a encadernação; a lombada, posteriormente, pode ser deixada à vista ou coberta com capa.



Na página anterior, de cima para baixo
 Fig. 69 - Técnica de encadernação Longstitch, imagem retirada de <http://www.miu-mia.com/2014/02/encadernacao-nova-longstitch.html>
 Fig. 70 - Técnica de encadernação Belga, imagem retirada de <http://www.canteirodealfaces.com.br/2014/10/caderno-a5-encadernacao-belga-canson-sketch.html>
 Fig. 71 - Técnica de encadernação Copta, imagem retirada de <http://www.ruthbleakley.com/blog/2013/01/bathymetric-chart-coptic-stitch-journal-rough-draft-chart/>
 Fig. 72 - Técnica de encadernação Japanese, imagem retirada de <http://bookbindingclasses.blogspot.pt/2015/01/winter-2015-hiatus.html>
 Fig. 73 - Técnica de encadernação Codex, maquete de Pure print Publication realizada por mim.

03.06.CARTAZES

“O cartaz é mais um veículo físico, um contendor impresso que espalha ideias concretas sobre reprodução e unicidade, tradução e disseminação, materialidade e imaterialidade, mobilidade e permanência, transgressão e tradição. Mostra-se, afinal, a singularidade de processos recriados, replicados, burilados a partir de umas oficinas situadas num segundo piso de uma escola de artes.”⁸⁷

O cartaz, normalmente usado para divulgar eventos e mensagens, pode ser criado através do uso da impressão digital, ou pode ter o seu arranque na gravura e na combinação de diferentes técnicas de realização, digitais e manuais. A evolução da tecnologia não atacou nem reduziu o valor artístico e semântico do cartaz, mas ajudou a adicionar-lhe ferramentas, técnicas e métodos para a produção; torna-se, então, o dispositivo perfeito onde o passado eo futuro da produção gráfica se encontram e colaboram harmoniosamente, um “espaço” de atuação e de investigação, onde o design gráfico e a gravura cooperam. Além disso, o cartaz tem um valor adicional, ou seja o artista (ou artistas) normalmente deixa um sinal do seu próprio estilo e isso torna-o num testemunho do impulso estético do período artístico em que é produzido.⁸⁸

“The poster persists not on the basis of its useful value as a device to reach the masses but on its aesthetic and symbolic value.”⁸⁹

03.06.01.O CARTAZ DA FACULDADE DE BELAS ARTES

Quando falamos de cartaz, referimo-nos, neste caso, a um cartaz que nasceu em formato digital e posteriormente tornou-se uma oportunidade para considerar a gravura como o arranque da sua criação; um dispositivo de interpretação e comunicação sobre o que representa as Oficinas de Gravura e de Edição da Faculdade de Belas Artes,⁹⁰ concebido também como um meio de divulgação privilegiado numa escola de artes, em que o design e as artes plásticas partilham os espaços e os disputam. O cartaz é considerado uma janela sobre as oficinas e mostra aos estudantes a potência inscrita sobre papel estampado. Através dele, subtilmente, exibem-se exigências e conhecimentos técnicos apurados. O jogo sobre a forma que se foi agudizando, insinua já o virtuosismo técnico possível numa esfera que se domina e designada por gravura, mas também quer expor a fragilidade da relação entre arte e design: e assim se chega à co-autoria.

⁸⁷ MACHADO, Graciela. *A partir de: quando o cartaz é projecto sem nome*. Em "Pure Print Publication". Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes. i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade Porto. FBAUP, Porto, 2016.

⁸⁸ Andrew Blauvelt, "The persistence of Posters", in "Graphic Design: Now in Production", Edited by Andrew Blauvelt e Ellen Lupton, 2011.

⁸⁹ Andrew Blauvelt, "The persistence of Posters", 2011.

⁹⁰ http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=960

O cartaz é construído a partir da gravura e pode ser produzido com várias técnicas de impressão e através do cruzamento destas com as possibilidades tecnológicas digitais da impressão; o cartaz da Faculdade de Belas Artes é criado, normalmente, pelo Gabinete de Comunicação e Imagem da FBAUP,⁹¹ e, inicialmente, impresso digitalmente; em seguida é estudado nas suas partes e nos seus elementos, de forma a perceber e a escolher as técnicas de impressão mais adequadas para produzi-lo em âmbito oficial. Uma das características principais deste tipo de cartaz é a sua excentricidade tecnológica: torna-se palco para um artista que se sente livre de expor os seus próprios interesses sobre como pode ser feita e construída uma imagem para servir o conceito que o cartaz em particular quer produzir, com o desejo de sujar as mãos e de espalhar uma mensagem pessoal, sem pôr limites na sua criação. O sentido do cartaz torna-se claro ao autor, ou aos autores, através dose envolve com o seu autor e com o, através do processo de realização, e nenhuma passagem é puramente mecânica ou previsível; o erro integra-se no produto final que se situa entre o correto, o tecnicamente desejável, e o impuro da reproduzibilidade manual.

As Oficinas de Técnicas de Impressão têm um histórico extenso sobre a produção de cartazes apresentada no contexto "Projecto sem nome",⁹² que começou no ano 2011, até Maio 2016, fechando com a última edição do cartaz "Quando se quer gravar", que inclui a minha participação na impressão.⁹³

Os cartazes, produzidos neste contexto, e que normalmente divulgam eventos culturais, foram impressos em vários tipos de papel e com várias técnicas de impressão e naturalmente várias equipas de trabalho. Estes cartazes encontram-se guardados nas Oficinas e são usados como exemplos de produção oficial. Os objectivos da produção destes cartazes, para além de divulgar eventos, foram também: promover o trabalho que acontece em contexto oficial com a colaboração de designers, ilustradores, gravadores ou artistas plásticos da faculdade; promover uma reaproximação e mediação entre o trabalho gráfico digital e a produção artesanal, manual e criativa, tal como uma ativação e uma atuação renovadas da gravura; transmitir a necessidade de tocar o produto, para perceber as marcas, as camadas de tintas, os volumes moldados e as depressões, com a vontade de perceber quais foram as técnicas usadas e os processos realizados.⁹⁴

Um exemplo de cartaz produzido em oficina é o cartaz para divulgar a exposição "Quando se quer gravar".⁹⁵ A realização do cartaz começou com a criação do design e foi feita uma primeira impressão digital pelo Gabinete de Comunicação e Imagem da FBAUP. Posteriormente, chegou à professora Machado que estudou a composição dos vários elementos gráficos e escolheu usar três técnicas de impressão diferentes para a produção: serigrafia, zincogravura e fotopolímero.

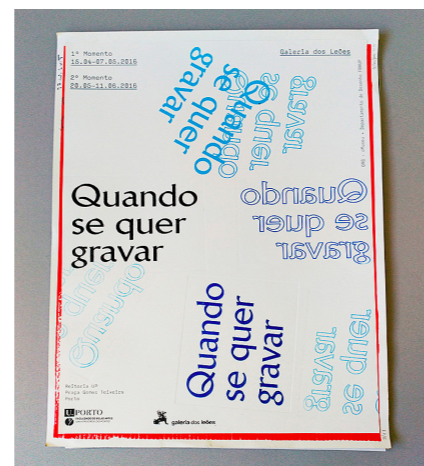
91 O Gabinete de Comunicação e Imagem da FBAUP com designer Márcia Novais.

92 http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=960

93 http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=915

94 MACHADO, Graciela. *A partir de: quando o cartaz é projecto sem nome*. Em "Pure Print Publication". Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes. i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade Porto. FBAUP, Porto, 2016.

95 http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=915



Nesta página, de cima para baixo

Fig. 74 - Cartaz *Tocar na Imagem*, impresso em serigrafia.

Fig. 75 - Cartaz *Quando Se Quer Gravar*, impresso em serigrafia, fotopolímero e zincogravura.

Fig. 76 - Cartaz *The Freedom of a Forced Choice*, Slavoj Žižek, impresso em fotogravura e serigrafia.

Nesta página, de cima para baixo

Fig. 77 - Cartaz *Plein Air Week*, impresso em técnica de relevo, colagem, stencil e serigrafia.

Fig. 78 - Cartaz *Pure Print Elements*, impresso em serigrafia, mono impressão e stencil.

Fig. 79 - Cartaz *Jacek Szewczyk*, impresso em serigrafia.

Fig. 80 - Cartaz *Duras Dizem Belas*, impresso em foscagem mecânica, fotogravura, stencil e serigrafia.

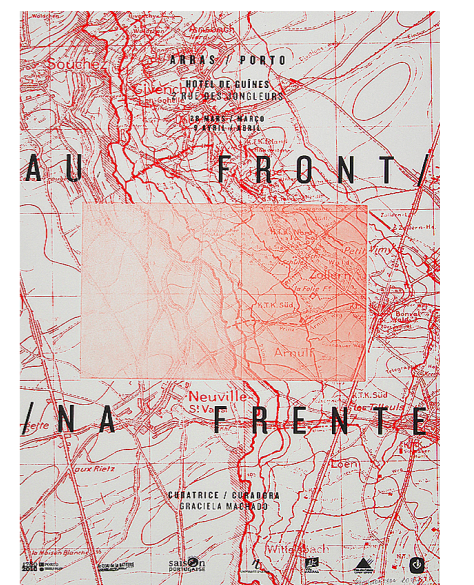
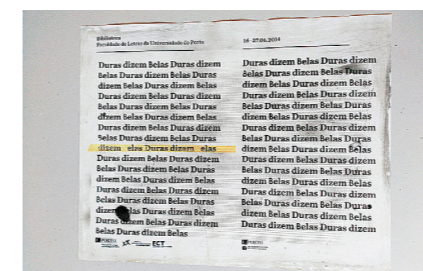
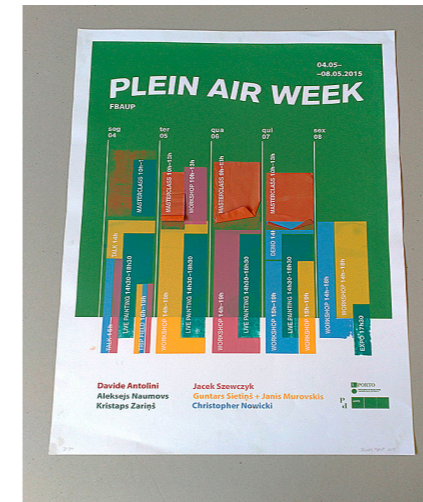
Fig. 81 - Cartaz *Pausa*, impresso em fotogravura, mono impressão e serigrafia.

Fig. 82 - Cartaz *Au Front*, impresso em fotopolímero e serigrafia.

Estas escolhas permitiam reproduzir os conteúdos tipográficos, mas também, expor um histórico recente de pesquisas sobre as variantes da gravura fotomecânica em contexto oficial FBAUP.⁹⁶

Após condução de testes sobre produção de matrizes, foram impressas, por mim e Catarina Marques Da Cruz, algumas cópias do cartaz. O cartaz em causa, todo impresso em prelo calcográfico, implicava uma produção morosa. Como acontece para outros cartazes, para as informações relativas a tipografia, foi usada a serigrafia como última camada, técnica mais expedita, dado o prazo curto que tínhamos para a execução.

O resultado final mostra como o cartaz neste contexto até parece ser feito ao contrário, ou seja, da matriz gravada para o conceito: visivelmente diferente da versão digital, o cartaz definiu-se novamente e espontaneamente, por necessidade e por vontade, entre as técnicas usadas e os constrangimentos técnicos surgidos. Abandonada a identidade digital, o cartaz adquire uma nova interpretação, uma nova materialidade, uma nova manualidade e uma nova personalidade: um dispositivo de reinterpretação da gravura e do digital, de produção manual e de comunicação das possibilidades de criação e edição oficiais.



96 Consultar *Projecto Lázaro* http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=566; workshop durante a semana Pleir Air Week "Guntars Sietinš + Janis Murovskis: Image transfer to the copper plate using silkscreen, combining mezzotint with aquatint" http://pureprint.fba.up.pt/2014/?page_id=1631; Cartaz *Pausa* http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=960; Cartaz *Dura Dizem (B)elas* <http://bichosdaceda.tumblr.com/image/88654510009>.

04. PROCESSOS DE TRABALHO EM CONTEXTO DE ESTÁGIO

04.01. WORKSHOPS

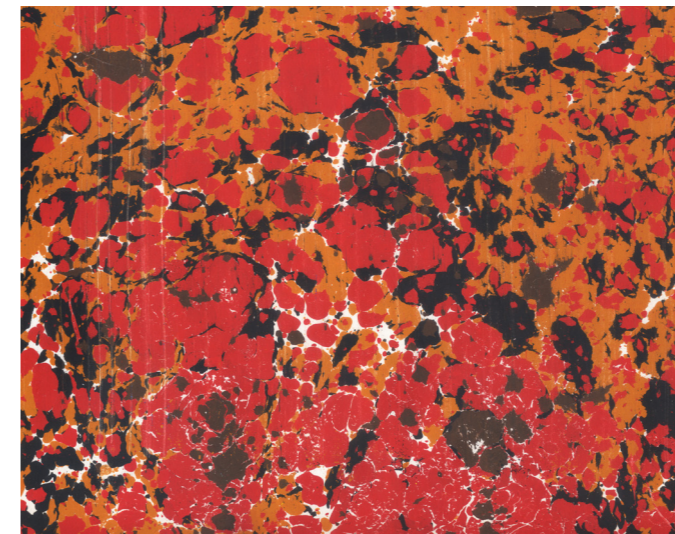
“I workshop sono giornate intense di lavoro e concentrazione, in cui i ragazzi, insieme, si confrontano sulla pratica di metodi [...], intervenendo col proprio intuito, personalizzando il proprio fare, manifestando le proprie idee. Molto stimolante e fonte di grande arricchimento, in queste situazioni, è l'aspetto umano e costruire al tempo stesso nuove forme di relazione.”⁹⁷

Durante o desenvolvimento do estágio, eu tive a possibilidade e o interesse em participar em alguns *workshops Print Preview*,⁹⁸ realizados em contexto *Pure Print*, nas Oficinas de Técnicas de Impressão. Houve uma predileção a escolher *workshops* que ajudassem a aprender métodos que podiam ser usados também para a produção de livros e publicações, incluindo, ao mesmo tempo, uma intensa prática oficial. Para além disso, foi-me dada a oportunidade de colaborar à produção de alguns resultados editoriais destinados a disseminar e documentar a investigação aplicada em curso.

⁹⁷ BONINI, Nedda. *Attraversando il libro*. Em "Pure Print Publication". Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes. i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade Porto. FBAUP, Porto, 2016. Tradução: "Os workshops são intensos dias de trabalho e concentração, em que os meninos, em conjunto, trocam opiniões sobre a prática de métodos, intervindo com a própria intuição, personalizando a própria criação, expressando as próprias ideias. Muito estimulante e uma fonte de grande enriquecimento, nessas situações, é o aspecto humano e construir, ao mesmo tempo, novas formas de relacionamento."

⁹⁸ *Print Preview*: série de *workshops* temáticos destinado a dar a conhecer aos aspirantes a praticantes formas de criação e reprodução a partir da gravura. http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=338

04.01.01.PRINT PREVIEW IV: EBRU⁹⁹



O *workshop* decorreu no dia 4 de Dezembro de 2016 e foi destinado a uma introdução ao método original turco da criação de papel marmorizado, usado para a produção de documentos importantes, cartões de valor, na realização das capas e folhas de guarda de livros e na criação de papel para calígrafos.¹⁰⁰ Esta antiga técnica turca¹⁰¹ consiste em decorar papel com motivos e manchas especiais que lembram veias de uma superfície de mármore; se baseia na criação de padrões coloridos borrifando e escovando, com ferramentas especiais, os pigmentos de cor em um recipiente de água oleosa e, em seguida, transferindo este padrão para o papel.

A demonstração foi conduzida por Yasin Genc, numa sessão de três horas, que explicou o uso das ferramentas especiais, ou seja a técnica de bater o pincel, constituído por escovas de crina vinculadas à ramo reito de rosa e molhado com a tinta, contra a palma da mão aberta, de modo a preencher a água com salpicos de tinta; mostrou, depois, como usar pontas finas, mergulhadas em tinta, para criar, no banho, pequenos círculos de tinta, com a manipulação dos quais realizar posteriormente os desenhos pretendidos.

Posteriormente todos os participantes tiveram a oportunidade de experimentar a desenhar, criar e imprimir alguns papéis marmorizados.

Na página seguinte, de cima para baixo
Fig. 83 - Momento do *workshop Print Preview IV*.
Fig. 84 - Momento do *workshop Print Preview IV*.
Fig. 85 - Papel marmorizado realizado por mim durante o *workshop*.
Fig. 86 - Momento do *workshop Print Preview IV*.

⁹⁹ http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=132

¹⁰⁰ <http://www.gushmag.it/ebru-una-meraviglia-dellarte-orientale/>

¹⁰¹ Capítulo 04.02.01 deste relatório de estágio sobre a investigação de papel marmorizado realizada em contexto oficial FBAUP.

04.01.02.PRINT PREVIEW V: CASA SOLEIRO WOOD ENGRAVING WORKSHOP¹⁰²

O *workshop*, que decorreu entre o dia 29 de Março e o dia 1 de Abril 2016, teve o objectivo de introduzir a cultura material e ofical em torno da gravura a topo enquanto procedimento integrado num conjunto de práticas oficinais; apresentar as etapas que antecedem o corte e a preparação do bloco de bucho, a produção da almofada de couro, a preparação das ferramentas e seus usos, as técnicas de desenho e de transporte para a matriz; explicar a sintaxe adotada na ilustração da produção tipográfica nacional, e, por fim, as tintas e processos de impressão. Os momentos principais do *workshop* foram três: a *masterclass* com Graciela Machado, Arlindo Silva e Peter Bosteels; a visita à Casa Soleiro com entrevista, e a abordagem intensiva à prática, com exercícios de incisão e impressão manual. Fulcral foi o testemunho de Peter Bosteels como autor e académico, enquanto Sênior Lector de uma das mais antigas instituições de ensino de arte da Europa, *the Royal Academy of Fine Arts*, de Antuérpia na Bélgica, e professor de *woodcut*, *linocut* e *wood engraving*, digital media (*Time Based Art*) e direção de arte (*Artist book*), especializando-se em *wood engraving* e *digital media*,¹⁰³ e o acompanhamento que proporcionou, como praticante da gravura a topo através da exposição dos seus métodos, ferramentas, e entendimento como artista .

Técnicas de relevo: gravura a topo e xilogravura

A xilogravura é uma técnica de impressão, e mais precisamente é a gravura em madeira a contra fibra e está incluída nas técnicas em relevo. Esta impressão é possível a partir do encavo realizado por ferramentas cortantes, que abrem buracos e sulcos sobre uma superfície em madeira.

Assim vai gerar-se uma matriz que receberá a tinta através de rolo, que não atinge o que foi cavado, e a transferirá para o papel por meio da prensagem. A transferência da tinta sobre papel, que é feita à mão, ocorre com a fricção, no dorso do papel posto sobre a matriz, com uma espátula, colher ou uma dobradeira em osso; pode ser também usado dispositivo mecânico, prelo de relevo vertical ou adaptar-se prelo calcográfico para o efeito.

Existem duas técnicas básicas, que variam de acordo com os sistemas de corte da madeira. Em tábuas na vertical, cortadas no sentido do comprimento de sua fibra, chama-se xilogravura de fio ou de fibra; as suas características são as nervuras e fibras conservadas na superfície da madeira. A outra forma é por meio do corte no sentido transversal do tronco, chamada xilogravura de topo, que se caracteriza pela vista dos anéis na parte superior da superfície da madeira.

¹⁰² http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=570

¹⁰³ http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=365



Nesta página, de cima para baixo

Fig. 87 - Apresentação de ferramentas, livros, madeira durante a masterclass.

Fig. 88 - Apresentação de ferramentas, livros, madeira durante a masterclass.

Fig. 89 - Pormenor de uma ilustração impressa em gravura a topo.

Na página seguinte, de cima para baixo

Fig. 90 - Apresentação, por Graciela Machado, do contexto da publicação periódica em Portugal e o uso da técnica de gravura a topo no final do século Xix e início século Xx.

Fig. 91 - Apresentação, por Arlindo Silva, de vários tipos de madeira.

Fig. 92 - Panorâmica da masterclass.

Fig. 93 - Apresentação, por Peter Bosteel, dos seus trabalhos impressos.

A ferramenta comum usada para entalhar a madeira é o buril e a ausência, de fibras e nervuras permite traços mais delicados por não possuir a resistência da fibra. O corte para gravura de topo é minucioso, geralmente utiliza-se uma lente apropriada, assim como uma almofada de couro com areia em seu interior, utilizada como apoio à prancha no momento do corte.¹⁰⁴

Masterclass

O *workshop* começou com uma *Masterclass*,¹⁰⁵ no dia 29 de Março na FBAUP, realizada por Graciela Machado, que apresentou o contexto da publicação periódica em Portugal e o uso da técnica de gravura a topo no final do século Xix e início século Xx; por Arlindo Silva,¹⁰⁶ que explicou o crescimento natural da madeira, como se formam o tronco e a suas partes, apresentou vários tipos de madeira e as suas características, e quais são as alternativas autóctones para a sua aplicação à gravura de topo; por Rui Vitorino dos Santos,¹⁰⁷ e por Peter Bosteels,¹⁰⁸ que apresentou os materiais e as ferramentas da gravura a topo, explicou o processo de preparação da matriz e o processo de aplicação da técnica de gravura a topo, mostrou alguns dos seus trabalhos, explicando a sua visão artística e dando aos alunos uma abordagem pessoal sobre esta técnica.



¹⁰⁴ <https://matosbruno.wordpress.com/conceito/>

¹⁰⁵ http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=1078

¹⁰⁶ Docente na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa – Centro Regional do Porto.

¹⁰⁷ Docente de Design de Comunicação e Ilustração na FBAUP, Ilustrador e Investigador na área de Ilustração. http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=744

¹⁰⁸ Senior Lector at one of the oldest art education institutes of Europe, the Royal Academy of Fine Arts, Antwerp in Belgium. http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=365

Casa Soleiro e workshop

No segundo dia de *workshop*, foi organizada uma visita à *Casa Soleiro - Henrique Alves Ferreira & Filho*, loja situada na Rua Chá, antigamente o centro da artesanaria do Porto, que fornece muitos sapateiros da cidade, fábrica calçados e vende pomadas, cremes e tintas de sapateiro, cintos, atacadores e artigos em couro. Na entrada há um tamanco em tamanho inusitado, pendurado na porta e que torna-se muito característico da loja.¹⁰⁹

Esta visita foi importante para participantes terem acesso ao património material e imaterial desta loja de comércio tradicional especializado e o seu carácter oficial, e foi um pretexto para a investigação prática de como as mudanças tecnológicas da produção a par da evolução social, económica, turística e política da cidade contribuem para a perda da identidade do Porto, ou seja a sua memória cultural e social. Foi interessante ver, também, como esta empresa resiste no mercado contemporâneo, sem uma ruptura completa com a tradição, mas mantendo o cordão umbilical que lhe dá alicerces para a produção de novas soluções.¹¹⁰

Depois destas visitas, nas Oficinas das Técnicas de Impressão começamos o entalhe da nossa madeira pessoal. O *briefing* das ilustrações que íamos criar era de reproduzir algo que fosse diretamente ligado à Casa Soleiro e à nossa pessoal visão e experiência da visita. Peter Bosteels acompanhou-nos durante toda a produção das nossas ilustrações. Foi muito disponível e os seus ensinamentos foram preciosos; ele conseguiu transmitir a sua paixão pela gravura a topo e a importância da paciência nestes tipos de trabalhos: cada linha é um momento único e precisa de concentração e precisão.



Na página seguinte, da esquerda para direita,
de cima para baixo

Fig. 94 - Visita à Casa Soleiro.

Fig. 95 - Workshop com Peter Bosteels,
apresentação das ferramentas.

Fig. 96 - Entrevista ao dirigente de Casa Soleiro.

Fig. 97 - Impressão de gravura a topo.

Fig. 98 - Criação do desenho sobre madeira.

Fig. 99 - Impressão de gravura a topo.

Fig. 100 - Panorâmica de ferramentas de impressão.

Fig. 101 - A minha gravura a topo final, com um teste
de impressão.

109 <http://www.portoparalelo.com/lojas/casa-soleiro>

110 http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=570

Publicações “Casa Soleiro” para a Exposição “Quando se quer gravar”

No *workshop* participaram também Carmen Chofre,¹¹¹ Guillermo Bermudo¹¹² e Paqui Salguero,¹¹³ professores da Escola de Arte de Jerez, Espanha, convidados por Graciela Machado. Juntos realizaram uma reportagem que explica e mostra, por meio de fotografias e pequenos textos, o que aconteceu nos quatro dias de *workshop*, criando uma memória visual muito interessante; é possível fazer o download do PDF diretamente do site do *Pure Print 2015*.¹¹⁴

Esta reportagem foi impressa por mim em RisoGraph, em papel de jornal e tinta preta, simples mas sugestivo, e, posteriormente, foi exposta durante o segundo momento da exposição “Quando se quer gravar”,¹¹⁵ junta as impressões dos trabalhos dos participantes no *workshop*.

A exposição “Quando se quer gravar” foi dividida em dois momentos: primeiro momento desde o dia 15 de Abril até o dia 7 de Maio, e o segundo momento desde o dia 20 de Maio até o dia 11 de Junho 2016, na Galeria dos Leões; tive como assunto a mais recente exploração da gravura em contexto académico da FBAUP e da sua permanência como meio para comunicar. Gostaria de realçar que com o meu trabalho realizado durante o *workshop* e exposto com os outros, esta foi a minha primeira participação numa exposição como artista.

Testemunho do workshop na Pure Print Publication

Durante o *workshop* documentei a minha experiência também através fotografias, que foram, em seguida, usadas para o *website Pure Print 2015*¹¹⁶ e para a criação de um pequeno testemunho visual dos momentos melhores deste *workshop* e do *workshop “Print Preview VII – Elementos do livro: papel marmorizado”*;¹¹⁷ este testemunho tornou-se parte dos cadernos fotografico de *Pure Print Publication*.¹¹⁸ O *booklet* foi impresso em RisoGraph sobre papel de jornal, com tinta azul e sem texto, usando unicamente a força visual das fotografias.

¹¹¹ Professora de desenho na Escola de Arte de Jerez.
http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=778

¹¹² Professor de gravura e criatividade na Escola de Arte de Jerez.
http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=781

¹¹³ Graphic designer e professora na Escola de Arte de Jerez.
http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=784

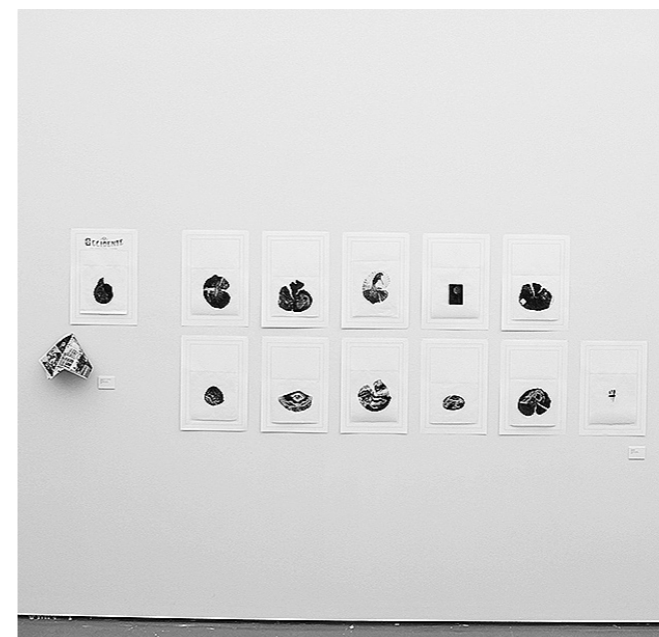
¹¹⁴ <http://pureprint.fba.up.pt/2015/wp-content/uploads/2015/11/print-preview-v-reduzido.pdf>

¹¹⁵ http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=915

¹¹⁶ http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=570

¹¹⁷ Consultar o capítulo 04.02.01 desta tese.
http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=570

¹¹⁸ Consultar o capítulo 04.03.03 desta tese.



Nesta página, da esquerda para direita,
de cima para baixo

Fig. 102 - Dupla página da publicação *Casa Soleiro* feita por Carmen Chofre, Guillermo Bermudo e Paqui Salguero.

Fig. 103 - Parede dedicada às impressões do *workshop Print Preview V*, na Exposição “Quando Se Quer Gravar”, Maio 2016.

Fig. 104 - Meu trabalho impresso, na exposição “Quando Se Quer Gravar”, Maio 2016.

Fig. 105 - Pormenor das impressões do *workshop Print Preview V*, na Exposição “Quando Se Quer Gravar”, Maio 2016.

04.01.03. In Pure Print - International meeting

	SEGUNDA DIA 2	TERÇA DIA 3	QUARTA DIA 4	QUINTA DIA 5	SEXTA DIA 6
11H	- Publicação de artigos sobre a obra gráfica de Marques de Abreu (1911) - Acesso condicionado		- Oficina aberta aos convidados	- Oficina aberta aos convidados	- Oficina aberta aos convidados
12H	- Grupos de trabalho sobre a obra gráfica de Marques de Abreu (1911) - Acesso condicionado	- Visita à empresa Abel Santos & Oliveira Lda.			
12H30	- Almoço com convidados	- Período de almoço	- Período de almoço	- Período de almoço	- Período de almoço
14H30	- Serviço de boas vindas ao IN PURE PRINT por Graciela Machado (1911) e apresentação do programa da semana	- Visita à empresa Fotomecânica Matagorda, S.A.	- Serviço de produção de matrizes em Intaglio pelos convidados	- Serviço de impressão das matrizes preparadas anteriormente pelos convidados	- Apresentação e discussão de resultados
15H	- Primeira sessão de trabalho com base na análise de alguns objectos em exposição e respetivos materiais originais pertencentes à coleção Marques de Abreu (Acesso condicionado - Sala PT 303)				
16H	- Introdução aos métodos fotomecânicos: fotopolimerização e litografia				
17H	- Partilha de projectos de investigação desenvolvidos em contexto oficial da FBAUP por Graciela Machado e Catarina Marques (Acesso condicionado - Sala PT 303 e 304)	- Partilha sobre o método Gato Printing por Eva Ferrer	- Oficina aberta aos convidados	- Oficina aberta aos convidados	
18H					- Encerramento com convidados e equipa

NOTA: Encerramento a sessão de ACESSO LIBRE e ao acesso de ACESSO CONDICIONADO, todo o restante agenda fica exclusivamente circunscrito aos convidados.

CONVIDADOS: Eva Ferrer Júlvez Dolbeth, Karen Lacroix, Mariana Candini, Márcia Regina De Sousa, Maristela Salvatori, Marta Aguiar Moreno, Rui Vitorino Santos, Susana Lourenço Marques, Daniel Fonseca (MDPGE), João Puig (MP) e João Ramos (LAP) / Documentação audiovisual: Patrícia Almeida (2016)

In Pure Print,¹¹⁹ foi um encontro internacional de gravura,¹²⁰ organizado em contexto Pure Print, entre artistas, teóricos e curadores de Itália, Portugal, Espanha, Brasil e Canadá. O encontro decorreu entre o dia 2 e o dia 6 de Maio 2016 e teve lugar na Faculdade de Belas Artes do Porto; o seu fim foi criar um espaço de imersão na impressão, em estreita relação com a cidade própria. Durante os dias do encontro os convidados abordaram o assunto acerca da situação da gravura contemporânea com um projecto editorial,¹²¹ que juntasse os lados tradicional, teórico e histórico da cidade do Porto com várias visões do futuro.

O título usado exprime, em suma, o objectivo do encontro, ou seja uma imersão dentro da gravura (In Pure Print), mas não só: enfatiza o aspecto tradicional oposto e complementar ao aspecto eclético, versátil e experimental (In-Pure – Im-pure – im-puro) da arte da Gravura.

Esta denominação foi proposta por Márcia Regina De Sousa,¹²² durante a reunião de preparação do encontro que aconteceu em Dezembro de 2016, com a minha participação e a participação de Mirjam Siim e Marta Godoy,¹²³ Cláudia Queirós,¹²⁴ Catarina Marques Da Cruz e Márcia Regina De Sousa, sob a coordenação e a direção de Graciela Machado. O nome *In Pure Print* foi imediatamente aceite e ficou como nome definitivo do evento.

¹¹⁹ http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=103

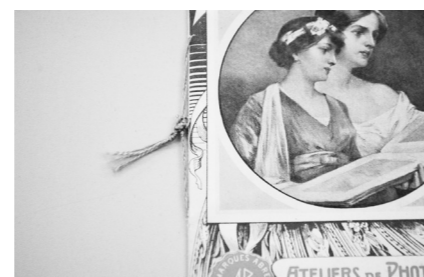
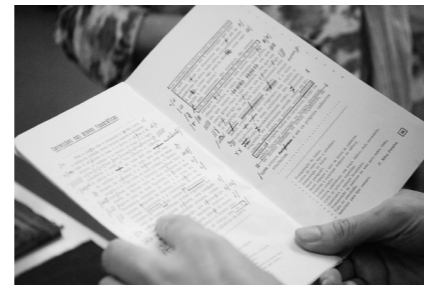
¹²⁰ Terceira edição.

¹²¹ Está, no momento da revisão da presente tese, em fase de realização.

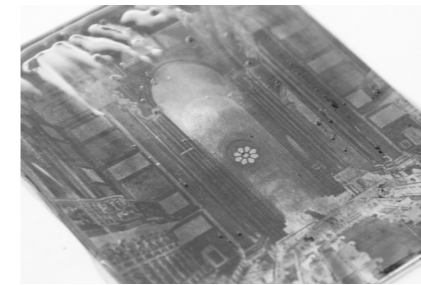
¹²² Doutoranda em Poéticas Visuais no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. Docente nas áreas de gravura e desenho na Universidade Federal de Pelotas. http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=773

¹²³ Estagiárias.

¹²⁴ Mestanda MDPGE.



Nesta página, de cima para baixo
Fig. 106 - Bilhete postal Ateliers Marques de Abreu.
Fig. 107 - Pormenor de livro Pormenor de uma publicação pelos Ateliers Marques de Abreu.
Fig. 108 - Capa de uma publicação do arquivo da Biblioteca Pública Municipal do Porto, publicada pelos Ateliers Marques de Abreu.
Fig. 109 - Pormenor de uma publicação do arquivo da Biblioteca Pública Municipal do Porto, publicada pelos Ateliers Marques de Abreu.



Nesta página, de cima para baixo
Fig. 110 - Pormenor de impressão pelos Ateliers Marques de Abreu.
Fig. 111 - Matriz original pertencentes à coleção Marques de Abreu.
Fig. 112 - Reimpressão de matrizes originais pertencentes à coleção Marques de Abreu.
Fig. 113 - Matrizes originais pertencentes à coleção Marques de Abreu.

Os convidados foram Eva Ferrer,¹²⁵ Júlio Dolbeth,¹²⁶ Karen Lacroix,¹²⁷ Manuela Candini,¹²⁸ Márcia Regina De Sousa, Maristela Salvatori,¹²⁹ Marta Aguiar Moreno,¹³⁰ Rui Vitorino Santos,¹³¹ e Susana Lourenço Marques,¹³² o encontro teve lugar sob a coordenação de Graciela Machado, a assistência técnica de Catarina Marques Da Cruz e a assistência de produção de: Daniel Fonseca,¹³³ João Puig (MP), João Ramos (LAP) e a minha assistência, quase exclusivamente, em documentar fotograficamente os primeiros dois dias, para a futura divulgação deste encontro no website *Pure Print 2015*.¹³⁴

Programa In Pure Print

Primeiro dia:

- **Em torno da obra de Marques de Abreu - Seminário integrado no In Pure Print**¹³⁵ com Pedro Aboim Borges,¹³⁶ sobre a obra fotográfica, Graça Silva,¹³⁷ sobre a obra gráfica e moderação por Susana Lourenço Marques. Marques de Abreu foi um destacado fotógrafo, gravador e editor português que marcou o panorama das artes gráficas e editoriais em Portugal, entre as décadas de 1900 e 1940, sendo responsável por importantes levantamentos de arte e arquitectura portuguesa, na tradição das primeiras missões fotográficas, e prestando uma contribuição fundamental para o desenvolvimento e aplicação da foto zincogravura. Durante este seminário foi, portanto, apresentado o fotógrafo, editor e gravador Marques de Abreu e a experimentação gráfica e fotográfica por ele consolidada, tornando possível consultar algumas das suas publicações, acessíveis no arquivo da Biblioteca Pública

¹²⁵ Professora de gravura na Escola de Belas Artes da Universidade de Barcelona, Espanha. http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=648

¹²⁶ Artista e ilustrador, é professor na Faculdade de Belas Artes na Universidade do Porto. http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=745

¹²⁷ Ilustradora, designer e editora, com sede em Londres (Reino Unido), ensina narrativas visuais na Universidade de Richmond e trabalha para uma variedade de clientes, tais como a English Touring Opera, Signum Records e o Bishopsgate Institute, Canadá. http://pureprint.fba.up.pt/2014/?page_id=330

¹²⁸ Professora de técnicas de gravura e de técnicas experimentais em talhe doce, na Academia de Belas Artes de Bolonha, Itália. http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=652

¹²⁹ Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brazil. http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=695

¹³⁰ Professora do Departamento de Desenho I da Faculdade de Belas Artes da Universidade Complutense de Madrid, Espanha, de técnicas de desenho, gravura e de impressão em cursos de licenciatura, mestrado e pós-graduação. http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=373

¹³¹ Docente de Design de Comunicação e Ilustração na FBAUP, Ilustrador e Investigador na área de Ilustração. http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=744

¹³² "Designer e assistente na Fbaup, doutoranda em Comunicação e Arte, no Departamento de Ciências da Comunicação da FCSH.UNL", Porto. http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=714

¹³³ Estudante MDPGE.

¹³⁴ <http://pureprint.fba.up.pt/2015/>

¹³⁵ http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=258

¹³⁶ Mestre e doutor em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da UNL. http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=799

¹³⁷ Professora na Escola Superior de Design (IPCA), http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=809

Municipal do Porto, mas neste caso com origem nas colecções privadas de Susana Lourenço Marques e Coleção de Marques de Abreu.

- Primeira sessão de trabalho com base na análise de alguns objectos em exposição e reimpressão de matrizes originais pertencentes à coleção Marques de Abreu.
- Exposição, nas salas da Oficina de Técnicas de Impressão, de projectos de investigação desenvolvidos em contexto oficial da FBAUP por Graciela Machado e Catarina Marques Da Cruz.

Segundo dia:

- Organização de visitas à empresa *Abel Santos & Oliveira Lda.*, comércio e importação de vidros em obra de fabricantes nacionais e estrangeiros, e à empresa *Fotomecânica Molográfica S.A.*, espaço dedicado à impressão e à produção gráfica, de forma a dar a conhecer o património existente na cidade do Porto, onde assistimos à produção guiada de uma gravação em metal.

Terceiro, quarto e quinto dias troquei com Daniel Fonseca pela execução da tarefa de documentar fotograficamente os dias de desenvolvimento do projeto editorial por os artistas convidados, a portas fechadas, assim que todos tiveram a possibilidade de assistir a uma parte do encontro.

Testemunho do workshop em Pure Print Publication

Para além de ser útil para a apresentação do encontro In Pure Print no website, usei a documentação fotográfica realizada por mim e Daniel Fonseca para criar um pequeno booklet como testemunho visual dos momentos melhores desta semana de conversas, visitas, demonstrações e impressões, que tornou-se parte dos cadernos fotografico de *Pure Print Publication*.¹³⁸ O *booklet* foi impresso em RISOGraph sobre papel de jornal, com tinta preta e sem texto, usando unicamente a força visual das fotografias.



Na página seguinte
Fig. 114/115/116/117/118/119/120/121/
122/123 - Vários momentos dos três dias de
encontro In Pure Print dedicados ao desenvolvimento
do projecto editorial por os artistas convidados.

04.02.PESQUISA E PRODUÇÃO NAS OFICINAS

04.02.01.Papel Marmorizado: reprodução e criação em contexto oficial FBAUP

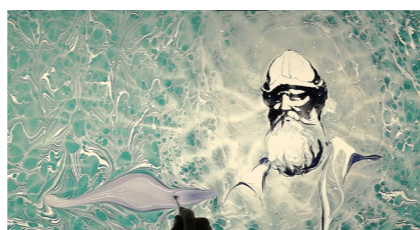
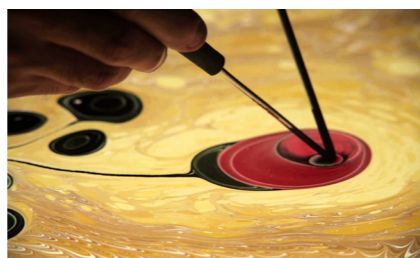
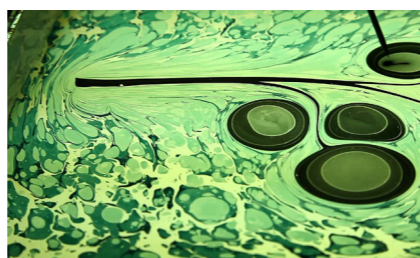
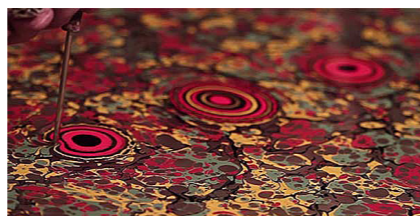
Introdução: a arte de Ebru

A arte de EBRU (desde o persa “*ebri*” que significa nublado, nuvem) é uma antiga técnica turca usada para decorar papel por deliciosos motivos e manchas especiais que lembram veias de uma superfície de mármore, e por isso é conhecida, também, como a arte do papel marmorizado.¹³⁹ É uma arte considerada muito espiritual, de dentro, calma, relacionando-a sempre com acções suaves. Pode ser aplicada à qualquer tamanho de papel e, até mesmo, à tecidos/telas ou mesmo vidros, usando recipientes normais conforme o tamanho do suporte. A arte de EBRU nasceu por volta de 3000 anos atrás, na atual Uzbequistão, e rapidamente se espalhou ao longo da Rota da Seda até chegar à Turquia. No século XVII, a arte do papel marmorizado atingiu também a Europa, onde, no século XIX, tornou-se uma forma de arte popular.¹⁴⁰

As primeiras cópias de EBRU foram encontrados no Palácio de Topkapi em Istambul e datam de 1539.¹⁴¹ Esta técnica encontrou largo uso na produção de documentos importantes, cartões de valor (devido à sua peculiaridade de detectar possíveis falsificações), na realização de capas e folhas de guarda de livros, e na criação de papel para calígrafos.¹⁴²

Se baseia na criação de padrões coloridos borrifando e escovando, com ferramentas especiais, os pigmentos de cor num recipiente de água oleosa e, em seguida, transferindo este padrão para o papel. As ferramentas especiais, e tradicionais, são escovas de crina vinculadas à ramos reitos de rosa, uma bandeja profunda feita de madeira de pinus sem nó, pigmentos naturais da terra, bílis bovina e tragacanto.¹⁴³

Cada padrão criado no banho de tingimento pode ser transferido para o papel só uma vez, de modo que cada peça de EBRU seja única. O primeiro passo, nesta técnica, é obter a tinta perfeita. As tintas tradicionais são criadas a partir de várias substâncias orgânicas: terra de Istambul, branco de chumbo, índigo Paquistão e ocre vermelho são misturados para conseguir a cor perfeita. Costumam, para a realização dos padrões mais preciosos, adicionar ouro 24k à tinta para conseguir reflexos especiais e brilho.¹⁴⁴



Nesta página, de cima para baixo

Fig. 124 - Turkish Paper marbling, www.booooooom.com, Jeff, 2012.

Fig. 125 - a partir do vídeo "Ebru Art @ American Islamic College", 2011.

Fig. 126 - a partir do vídeo "Gül Ve Muhammed (s.a.v.) Ebru", 2013.

Fig. 127 - a partir do vídeo "Mimar Sinan: Ebru Sanati", 2013.

139 <http://www.gushmag.it/eburu-una-meraviglia-dellarte-orientale/>

140 <http://www.gushmag.it/eburu-una-meraviglia-dellarte-orientale/>

141 <http://casaturca.org/241/>

142 <http://www.gushmag.it/eburu-una-meraviglia-dellarte-orientale/>

143 <http://www.turkishculture.org/traditional-arts/marbling-113.htm>

144 <http://casaturca.org/241/>

Arranque projecto: Print Preview IV - EBRU

O projecto de investigação "Papel Marmorizado: reprodução e criação em contexto oficial FBAUP" teve o seu arranque com "Print Preview IV: EBRU",¹⁴⁵ workshop aberto, organizado em contexto *Pure Print*, e destinado à uma introdução ao método original turco. A demonstração foi conduzida por Yasin Genc, numa sessão de três horas, no dia 4 de Dezembro de 2015.¹⁴⁶

A sessão foi breve mas intensa e o processo de impressão sobre papel através desta técnica, tão particular e quase mágica, deixou todos encantados e com a vontade de continuar a experimentar. Mas durante o *workshop* houve uma falta de dados técnicos detalhados que poderiam ajudar-nos a aprender a melhor forma ("caseira") independente de preparar as tintas e os banhos.

Reunidas as condições para haver o interesse em conduzir uma pesquisa, isto é, um grupo de trabalho, a professora Graciela Machado avançou para esta pesquisa pendente à vários anos.¹⁴⁷ Assim nasceu quase automaticamente, com os seguintes objectivos:

- verificação da aplicabilidade de processos originários de contexto produção do livro caídos em desuso – ou em uso corrente – em âmbito oficial, e utilização quase exclusivamente se materiais, ferramentas e tintas já presentes na oficina;
- comprovar a validade de uma metodologia de trabalho colaborativa, necessária à tarefas de maior exigência laboratorial, e, ao mesmo tempo, efetuar uma arqueologia tecnológica dirigida à recuperação de processos historicamente distantes do contexto belas artes;
- recuperar informações perdidas, partilhadas;
- elaborar uma série de ensaios dedicados à criação de diferentes padrões, dos clássicos, aos experimentais, com o desenvolvimento de várias fórmulas para a produção de banhos e tintas com consultas à várias fontes.¹⁴⁸

Equipa de investigação

A organização da equipa de investigação aconteceu por volta do dia 10 de Dezembro: a minha participação deveu-se ao cruzamento possível desta pesquisa com a criação oficial das folhas de guarda marmorizadas aplicadas ao objecto editorial *Pure Print Publication*.¹⁴⁹

Este projecto de investigação incluiu, no seu programa, a preparação de tintas e recurso a pigmentos; a escolha de papéis; o desenvolvimento de fórmulas de banho; o estudo sobre receitas disponíveis em vários tipos de manuais; entrevistas; a criação de ferramentas; o desenvolvimento de livro de oficinas; e, por fim, um manual de partilha de pesquisas (em preparação por Cláudia Queirós).¹⁵⁰

145 Onde eu participei pessoalmente. É possível ver fotografias na página dedicada aos workshops Print Preview 2015/2016 organizados pelo *Pure Print*. http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=132

146 Capítulo 04.03.01 deste relatório de estágio.

147 Ana Marguerida Rocha, demonstração "Aquatipia on paper and glass", FBAUP, 2013. http://pureprint.fba.up.pt/2013/?page_id=330

148 http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=569

149 Capítulo 04.03.03 deste relatório de estágio.

150 http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=819

Coordenação

- Graciela Machado

Assistência de produção

- Catarina Marques Da Cruz

Equipa de Investigação

- Ana Margarida Rocha¹⁵¹
- Cláudia Queirós¹⁵²
- David Lopes¹⁵³
- Giulia Ferrigato

Tarefas

- Ana Margarida Rocha: coordenação sessões de trabalho, preparação de banhos e tintas, testes de marmorização, folhas de guarda marmorizada, fotografias;
- Cláudia Queirós: coordenação sessões de trabalho, anotações, fotografias, preparação de banhos e tintas, testes de marmorização, folhas de guarda marmorizada, compilação da informação;
- David Lopes: preparação de papéis, preparação de banhos e tintas, testes de marmorização, secagem do papel, folhas de guarda marmorizada;
- Giulia Ferrigato: preparação de papéis, preparação de banhos e tintas, testes de marmorização, secagem do papel, folhas de guarda marmorizada, anotações e fotografias.

Desenvolvimento da investigação nas Oficinas

O projecto colaborativo de investigação "*Papel Marmorizado: reprodução e criação em contexto oficial FBAUP*" foi dividido, ao longo da sua realização, em três momentos principais: o primeiro momento foi a investigação sobre os processos de reprodução da técnica EBRU e teve início no dia 11 de dezembro de 2015 e terminou no dia 11 de Janeiro de 2016; o segundo momento constitui a produção, por meio desta técnica, de 400 folhas de guarda para *Pure Print Publication*, que decorreu nos meses de Fevereiro e Março de 2016; e o último e conclusivo momento do projecto foi a realização do workshop Print Preview VII, realizado na Oficina de Técnicas de Impressão nos dias 28 e 29 de Abril de 2016. No âmbito do projecto de mestrado de Cláudia Queirós, sob a orientação de Graciela Machado, decorreu uma pesquisa paralela sobre os contextos da encadernação na cidade e de que modo esta técnica era usada.

¹⁵¹ Bolseira FTC.

¹⁵² Mestranda MDGPE.

¹⁵³ Licenciado LAP.

1. Investigação sobre os processos de reprodução da técnica Ebru**– Preparação do banho:**

Informações de base: a solução dos banhos tem de se preparar um dia antes de se usar, com água morna, e tem de ter a sua viscosidade; pode ficar no recipiente até este ficar muito sujo e com muitos depósitos ou durante uma semana, no frigorífico.

Métodos experimentados:

1. Solução Reciclada: tivemos a possibilidade de ficar com a solução (água com algas turcas) utilizada durante o workshop, já preparada pelo orientador Yasin Genc, e usá-la como exemplo de comparação com os resultados das soluções produzidas durante a investigação.

2. Ágar Ágar

Gelatina vegetal, extraída de diversos gêneros e espécies de algas marinhas vermelhas, comercializada na forma de pó, é utilizada na culinária vegetariana em substituição à gelatina animal em diversas preparações. Em água quente libera um gel não-absorvível e não-fermentável; tende a solidificar à baixo dos 37°C.

1º teste: 2 l de água + 4 colheres-sobremesa de ágar-ágar = falhou;
2º teste: 500 ml de água + 1 colher-sobremesa de ágar-ágar = falhou.

3. Goma Tragacanto

Goma natural obtida a partir da seiva seca de várias espécies de leguminosas do Médio Oriente, é uma viscosa, inodora, insípida, solúvel em água mistura de polissacáridos obtidas a partir de seiva, drenada a partir da raiz da planta e posteriormente secada.

Processo de preparação: num recipiente colocar, mexendo, água e goma tragacanto, que parece farinha; deixar de molho durante algumas horas. Se apresentar acumulações que não se dissolvem, levar a mistura ao lume até tudo ficar dissolvido.

1º teste: 2,5 L de água + 2 colheres-sobremesa de tragacanto = funcionou.

4. Sementes de Linhaça

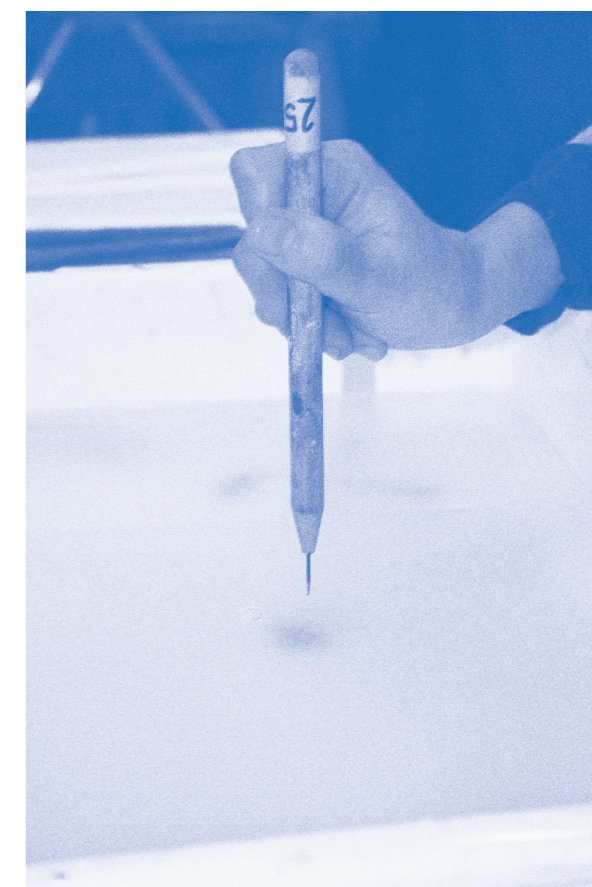
Processo de preparação: colocar os sementes de molho em água durante um certo período de tempo, entre as 3 e as 24 horas, e, posteriormente, separar e isolar o líquido, que torna-se viscoso graças à goma que os sementes libertam.

1º teste: 500 ml de água + 200 gr de sementes durante = pouca água, separação entre a água e as sementes tornou-se difícil.

2º teste: 1,5 L de água + 200 gr de sementes durante 24h = funcionou.

Desenvolvimento da investigação sobre a solução melhor:

- Primeira sessão e segunda sessão (11 e 16 de dezembro 2015):
Nas primeiras duas sessões de trabalho foi imediatamente claro que a fórmula com ágar-ágar devesse ser excluída: durante o primeiro, teste a solução solidificou-se ao atingir a temperatura ambiente, e no segundo teste o processo de tintagem não resultou; a fórmula de goma tragacanto teve um resultado mais satisfatório: durante os primeiros testes de tintagem, feitos em banho de goma tragacanto e em solução reciclada do workshop, resultou que no primeiro as tintas se expandiram demais e a intensidade da cor foi muito ténue, em comparação com a solução reciclada, mas nas sessões posteriores os resultados melhoraram.
- Terceira sessão (22 de Dezembro de 2015):
Desde que a solução com ágar-ágar não teve resultados eficazes, decidiu-se de abandonar esta fórmula e de alargar a investigação da produção dos banhos para a experiência com o uso de sementes de linhaça. Durante a sessão, foi coada a solução de sementes e água de forma a obter só o líquido, que, durante a tintagem, produziu formas orgânicas e fragmentárias. As soluções de goma tragacanto e reciclada produziram bons resultados.
- Quarta sessão (8 de Janeiro de 2016):
Durante esta sessão foi decidido abandonar a solução de goma tragacanto e a solução reciclada, dado que apresentavam um estado não ideal devido ao tempo excessivo de utilização. Foram realizadas duas novas soluções, uma de sementes de linhaça, que apresentou resultados parecidos à sessão anterior, e uma de goma de tragacanto, que, em comparação com a anterior, apresentou menos sinais de arrastamento da folha impressa contra o recipiente e uma melhor definição das formas produzidas.
- Quinta sessão (11 de Janeiro de 2016):
Foram realizadas duas novas soluções, uma de goma tragacanto e uma de sementes de linhaças, com o fim de criar um líquido mais denso que permitisse um controlo maior na manipulação das formas. O resultados da primeira solução foram melhores que da segunda. Em fim, optou-se continuar a investigação e a realização de diferentes padrões com a fórmula em sementes de linhaça que, por além disso, é muito mais econômico que a goma tragacanto.



Na página seguinte
Fig. 128/129/130/131/132/133/134 - Vários momentos, desde a preparação dos pigmentos, até os testes de tintagem, do desenvolvimento do projecto de pesquisa sobre o papel marmorizado.

– Preparação tintas:

Informações de base: as tintas são pigmentos de cor naturais misturados com água destilada e fel de boi/bílis. A preparação deve ser feita com grande atenção na quantidade de cada elemento e, dependendo da quantidade de tinta, deve-se colocar um certo número de gotas de água e um certo número de bílis; o fel de boi usado foi o sintético de marca “Tallens”. Depois da preparação, se a tinta estiver a abrir pouco em água, colocar mais algumas gotas de bílis, mas se estiver a abrir demais, a quantidade de bílis é superior ao necessário, e a solução é pôr mais tinta.

Durante a investigação foram experimentadas várias tintas:

- Pigmentos marca *Dolce*, apresentaram granulação;
- Guache *Lebranc & Bourgeois*, e *Akademie Schmincke*, em tubo, granulados e pouca intensidade de cor;
- Pigmentos industrial *Aquarela Reeves* e *Watercolor Phoenix*, apresentam intensidade de cor, uniformidade e controle das formas;
- Acrílicos *PRIMACRYL Schmincke*, apresentam intensidade de cor, uniformidade e controle das formas.

Resultados e observações extraídas da investigação:

- Uma quantidade insuficiente de fel de boi/bílis nas tintas pode causar o arrastamento destas nos papéis impressos, devido ao contato com o recipiente.
- Usar as tintas pela ordem de quantidade de fel de boi que contêm; uma ordem errada pode criar riscos ao retirar a folha porque a cor em cima não conseguiu aderir a folha, devido à cor que se encontra por baixo, que não permitiu uma aderência adequada.
- O tipo de tinta e as cores diferentes necessitam de diferentes quantidades de fel de boi.
- A reação entre o tipo de tintas e o tipo de banho afeta sempre o resultado obtido.

– Tintagem e impressão

Métodos de tintagem:

- Bater o pincel, molhado com a tinta, contra a palma da mão aberta, de modo a preencher a água com salpicos de tinta;
- Usar pontas finas de metal, mergulhar na tinta e tocar na água, criando pequenos círculos de tinta; com essa ponta fina de metal ou outra, é possível mexer a água de forma a criar os desenhos pretendidos;
- Colocar o papel sobre a água, depois levantar uma ponta com a ajuda de uma das agulhas, pegar nas duas extremidades da folha que se encontram do nosso lado e passar a folha junto à beira do recipiente para retirar o excesso de líquido.

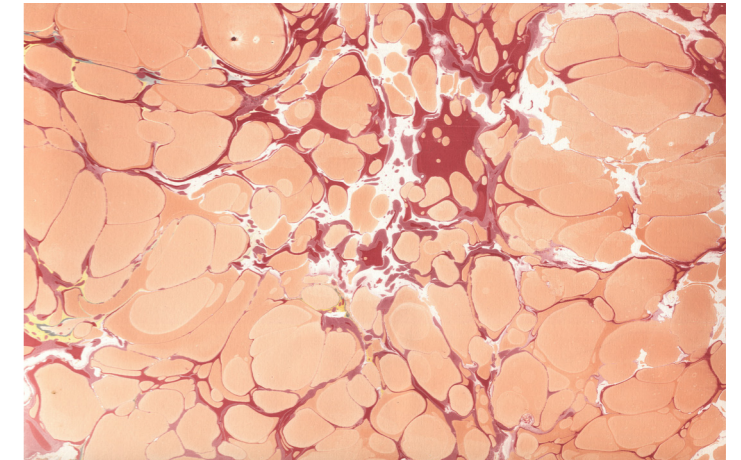
Durante a investigação foi possível experimentar a produção de diferentes padrões, desde os mais simples até o mais complexos, usando ferramentas encontradas nas Oficinas, ou criadas especificamente para a pesquisa.



Nesta página, de cima para baixo
Fig. 135 - Preparação dos pigmentos Dolce.
Fig. 136 - Fel de boi "Tallens".
Fig. 137 - Aquarelas Watercolor Phoenix.
Fig. 138 - Acrílicos Primacryl Schmincke

Padrões realizados pela equipa durante o desenvolvimento da pesquisa:

- Turkish;



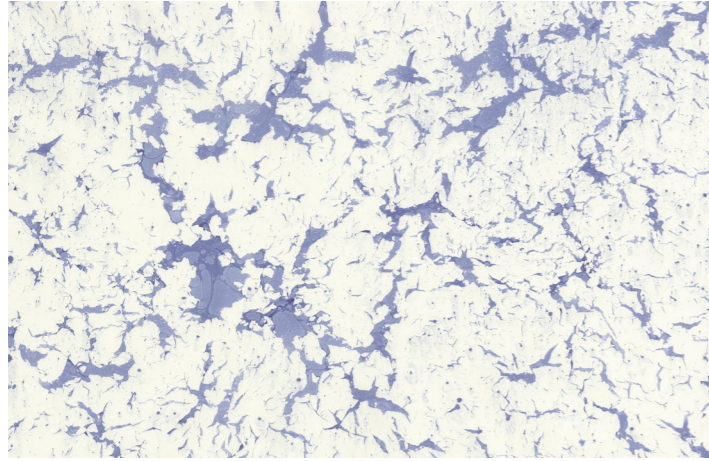
- Suminagashi;



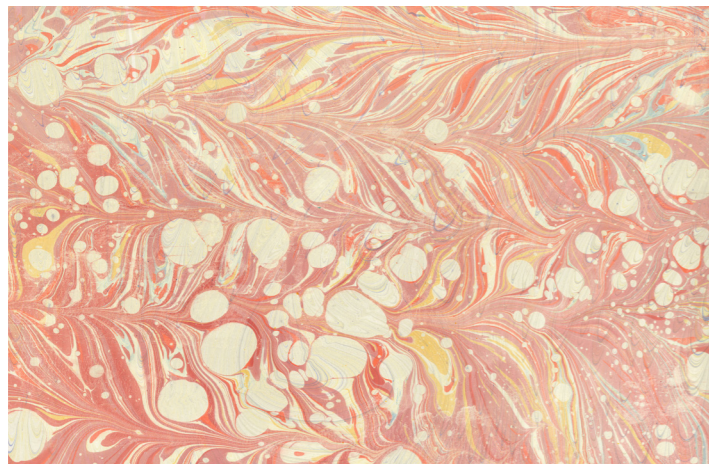
- Feather;



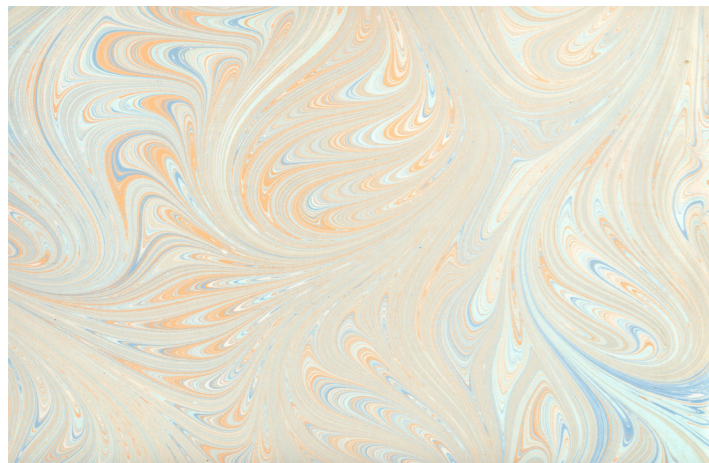
- Italian;



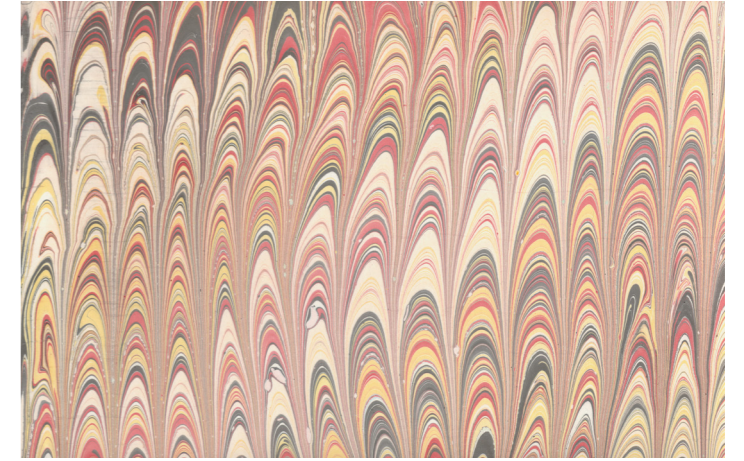
- Zebra;



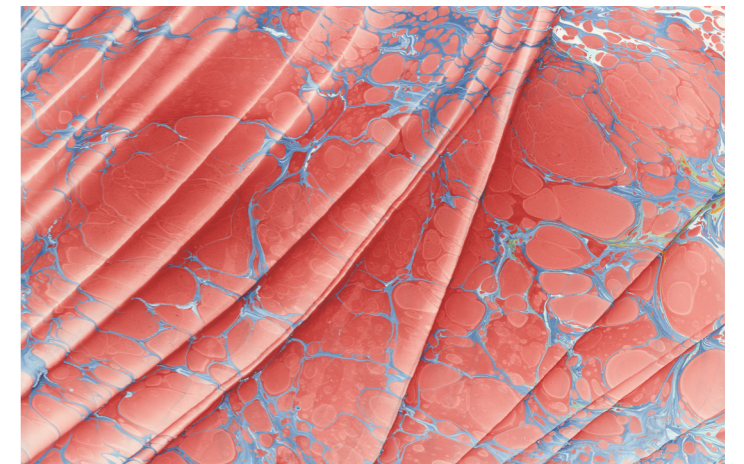
- Serpentine;



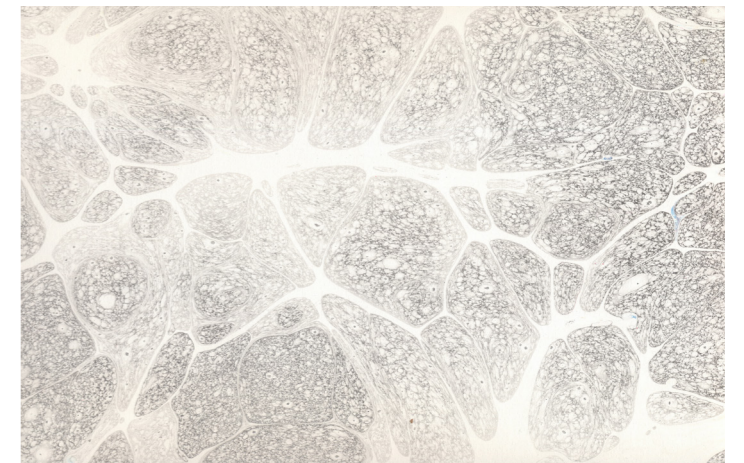
- Cascade;



- Spanish;



- Stormont.



As ferramentas usadas pela criação dos padrões são:

- Pincéis, feitos de escovas de crina vinculadas à ramos direitos de rosa;



- Pentes e styluses;



- Ancinhos homemade.



2. Produção das folhas de guarda pela Pure Print Publicacation

Quando a investigação sobre os processos de realização da técnica EBRU foi concluída, os resultados foram aplicados para a produção das folhas de guarda da *Pure Print Publication*, ou seja uma produção de 400 papéis Munken 240 gr em formato A3 ou A3+ que contou com a participação de todos os membros da equipa.

Outra aplicação dos resultados da investigação foi a criação de folhas para integrar o "*Livro dos Papéis*" como testemunhos da investigação realizada em espaço oficial. As componentes para este livro – duas amostras autorais e duas folhas de variantes do método – foram realizadas por Cláudia Queirós e Ana Margarida Rocha, que, para além disso, utilizaram as anotações tomadas, e os papéis marmorizados realizados durante os testes da investigação, para a compilação dos resultados das soluções todas num Livro das Oficinas "Papel Marmorizado", encadernado por Cláudia Queirós. O meu papel foi de tirar fotografias deste livro das oficinas, com o objectivo de documentar e divulgar mais um projecto oficial, no website *In Pure Print*¹⁵⁴ e na página *Facebook*.¹⁵⁵

Nesta página, da esquerda para direita,
de cima para baixo

Fig. 139 - Tintagem do banho, com a paleta de cores mais adequada.

Fig. 140 - Criação do padrão.

Fig. 141 - Exemplo de padrão *Feather*.

Fig. 142 - Exemplo de padrão *Italiano*.



¹⁵⁴ <http://pureprint.fba.up.pt/2015/wp-content/uploads/2015/11/papeis-marmorizados.pdf>

¹⁵⁵ As fotografias estão disponíveis no site http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=132 e na página facebook https://www.facebook.com/PurePrintClassicalPrintmakinginContemporaryArt/photos/?tab=album&album_id=1009216689136503

3. Print Preview VII – Elementos do livro: papel marmorizado

Através do *workshop* “Print Preview VII – Elementos do livro: papel marmorizado”,¹⁵⁶ foi possível apresentar os resultados obtidos a partir da investigação conduzida em contexto FBAUP. Foi organizado pela equipa de investigação sob a coordenação de Graciela Machado e a assistência de produção de Catarina Marques Da Cruz, e decorreu nas Oficinas de Técnicas de Impressão nos dias 28 e 29 de Abril de 2016.

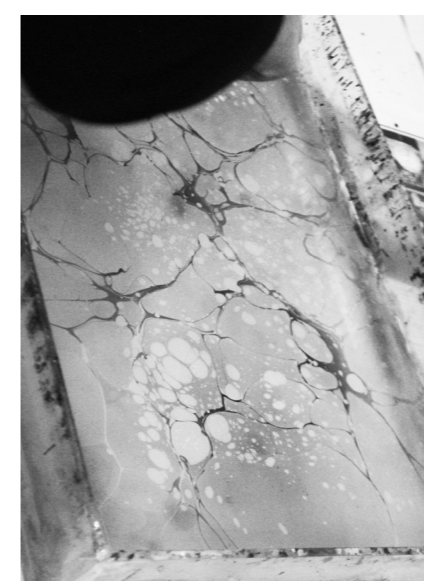
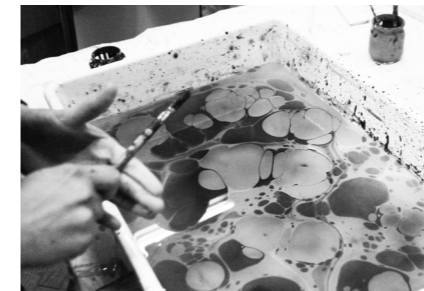
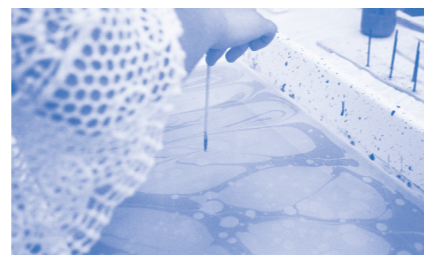
Tarefas da equipa

- Ana Margarida Rocha: coordenação geral; preparação de banhos e tintas; introdução às pesquisas desenvolvidas; apresentação de materiais e ferramentas necessários; método de preparação de banhos e de tintas; demonstrações dos padrões; método de secagem dos papéis;
- Cláudia Queirós: coordenação geral; preparação de banhos e tintas; apresentação de projecto editorial que irá documentar a produção realizada no *workshop*; introdução às pesquisas desenvolvidas em contexto oficial; apresentação de materiais e ferramentas necessários; método de preparação de banhos e de tintas; demonstrações dos padrões; método de secagem dos papéis; produção cartaz;
- David Lopes: assistência de produção; acompanhamento participantes; preparação de papéis; preparação de banhos e tintas; testes de marmorização; secagem do papel;
- Giulia Ferrigato: assistência de produção; acompanhamento participantes; preparação de papéis; preparação de banhos e tintas; secagem do papel; fotografias; produção cartaz.

Programa do workshop

1º Masterclass - 28 de Abril de 2016 (2 horas)

- Apresentação de livro pertencente á coleção do livro antigo da FBAUP e breve contexto sobre projecto de pesquisa desenvolvido por Graciela Machado;
- Apresentação do projecto de investigação e breve comentário com base em exposição;
- Apresentação de projecto editorial que irá documentar a produção realizada no *workshop*;
- Introdução às pesquisas desenvolvidas;
- Apresentação de materiais e ferramentas necessários;
- Método de preparação de banhos e de tintas;
- Primeira demonstração: execução do padrão base turco;
- Método de secagem dos papéis.



2º Sessão de produção - 29 de Abril de 2016 (3 horas)

Demonstração e repetição dos padrões por todos os participantes:

- Turkish;
- Suminagashi;
- Feather;
- Zebra;
- Combed/Cascade;
- Non-pareil;
- Curl;
- Winged;
- Spanish;
- Stormont.

Fase livre de produção, onde os participantes experimentaram as várias técnicas, a reprodução dos padrões clássicos e a criação de novos “padrões” pessoais.

Produção do cartaz para o workshop

Cláudia Queirós e eu fomos responsáveis pela produção dos cartazes e dos *flyers*, com o fim de divulgar o *workshop*. As técnicas escolhidas foram a técnica de impressão serigráfica, para as informações e os elementos gráficos, e, obviamente, a técnica de papel marmorizado, como fundo.

Na página anterior

Fig. 143 - Exemplar da coleção do livro antigo da Fbaup.
Fig. 144 - Ferramentas do workshop.
Fig. 145 - Criação de um padrão com anchinho.
Fig. 146 - Exemplo de tintagem da lombada de um pequeno livro.
Fig. 147 - Pormenor de tintagem, por os participantes, durante o workshop.

Nesta página, de cima para baixo

Fig. 148 - Panorâmica da mesa central do workshop.
Fig. 149 - Pormenor de tintagem, por os participantes, durante o workshop.
Fig. 150 - Impressão realizada por uma participante.
Fig. 151 - Pormenor de tintagem, por os participantes, durante o workshop.
Fig. 152 - Cartazes produzidos para o workshop.



Cruzamento com a exposição Aos Papéis

Aos Papéis: Estudantes do Mestrado em Desenho e Técnicas de Impressão (FBAUP)
(17-19 February 2016 – Palácio das Artes)

A exposição “Aos Papéis” reuniu um conjunto de projectos investigativos que coloca o papel como problema ou hipótese para um exercício que procura andar aos papéis. A expressão remete para o não conseguir resolver um problema, estar com dificuldades, ou andar desorientado, e também esta exposição documenta um projecto laboratorial, conduzido por estudantes da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Integrada na edição 2016 do IJUP – Encontro de Investigação Jovem da Universidade do Porto, de 17 a 19 de Fevereiro, no Palácio das Artes – Fundação da Juventude (Largo de São Domingos, Porto). A curadoria foi de Graciela Machado.¹⁵⁷

Para este evento foi atribuída a tarefa de produzir uma série de cartazes com a combinação da técnica de marmoreado desenvolvida em contexto FBAUP e serigrafia. O grupo de trabalho, composto por Ana Margarida Rocha, David Lopes e por mim, executou a produção de 32 fundos marmoreados em grande tamanho,¹⁵⁸ enquanto Daniel Fonseca¹⁵⁹ realizou o design da componente tipográfica (informações) e executou, com a ajuda de David Lopes, a impressão em serigrafia de todos os cartazes.

Testemunho do workshop em Pure Print Publication

Durante o *workshop* uma das minhas tarefas principais foi documentar o evento através fotografias, que foram, em seguida, usadas para o *website Pure Print 2015*,¹⁶⁰ e para a criação de um pequeno testemunho visual dos momentos melhores deste *workshop* e do *workshop “Print Preview V: Casa Soleiro Wood Engraving”*;¹⁶¹ este testemunho tornou-se parte dos cadernos fotografico de *Pure Print Publication*. O *booklet* foi impresso em RisoGraph sobre papel de jornal, com tinta azul e sem texto, usando unicamente a força visual das fotografias.

Manual “Marmorização de papel”

À investigação terminada, foi criado por Cláudia Queirós um “Manual: Marmorização de Papel”, onde são apresentados os vários *steps* deste projecto de investigação oficial e os seus resultados.

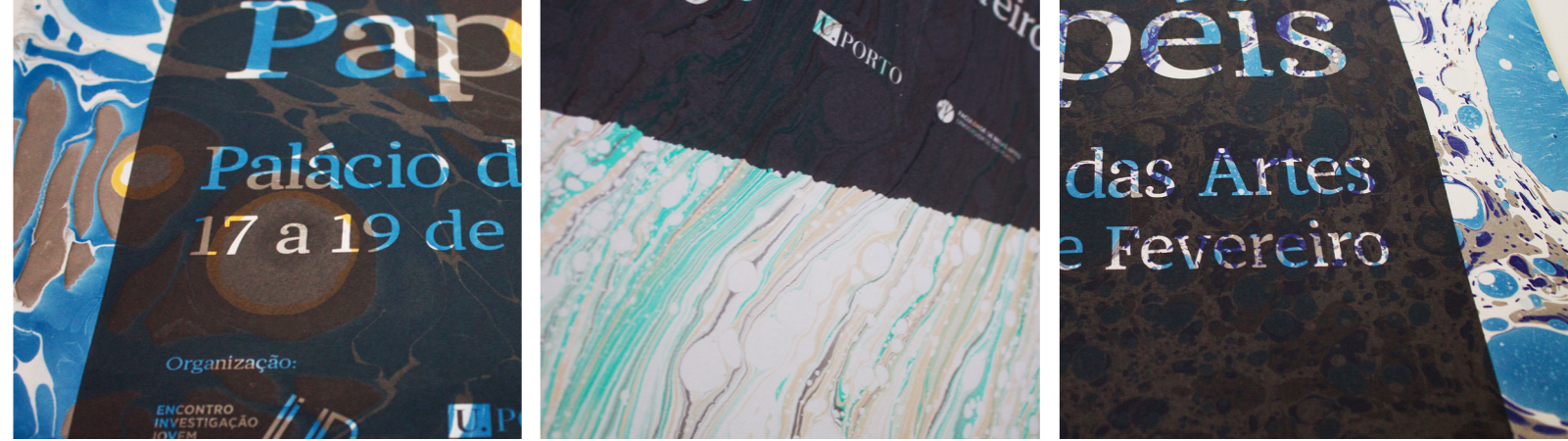
¹⁵⁷ http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=683

¹⁵⁸ 40x60cm.

¹⁵⁹ Mestrando MBGPE.

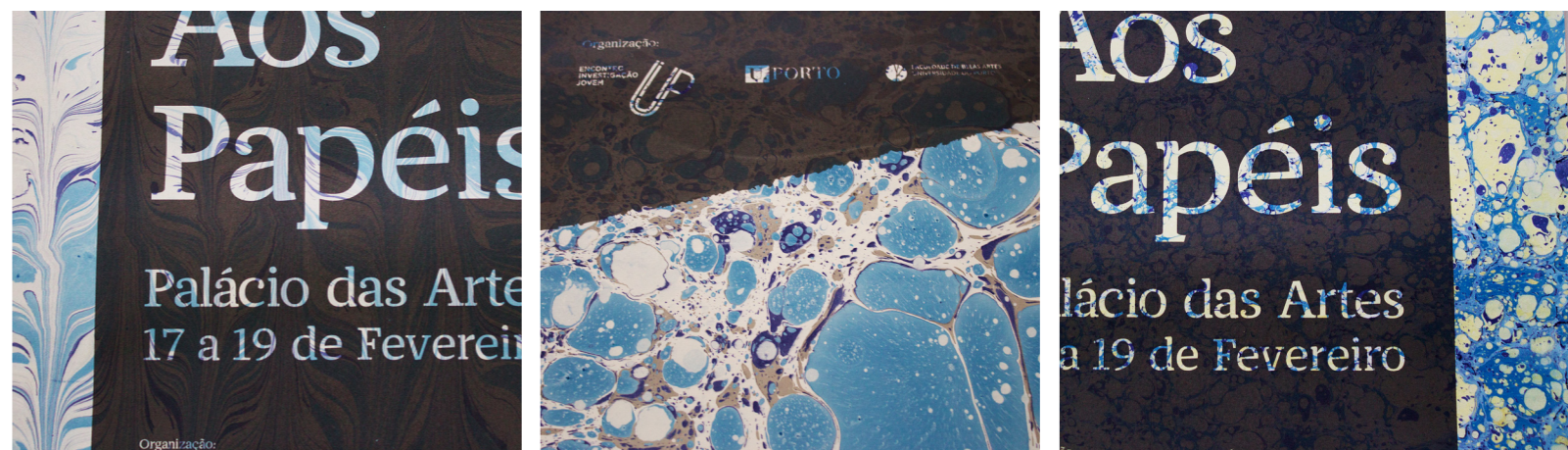
¹⁶⁰ http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=819

¹⁶¹ Capítulo 04.01.03 deste relatório de estágio.
http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=570



Na página seguinte, da esquerda para direita, de cima para baixo

Fig. 153/154/155 - Pormenores dos padrões criados para os cartazes da exposição “Aos Papéis”.
Fig. 156/157/158/159/160/161/162/163/164/165 - Amostra de vários padrões usados pela realização dos cartazes da exposição “Aos Papéis”.
Fig. 166/167/168 - Pormenores dos padrões criados para os cartazes da exposição “Aos Papéis”.



04.02.02. Cartaz “Quando se quer gravar”

A exposição “Quando se quer gravar”¹⁶² aconteceu em dois momentos. O primeiro desde o dia 15 de Abril até ao dia 7 de Maio, e o segundo desde o dia 20 de Maio até ao dia 11 de Junho 2016, na Galeria dos Leões, e marcou um momento importante porque foi a última exposição a ter lugar nesta galeria, que se tornou parte da loja adjacente, depois de muitos anos de colaboração e de exposições organizadas com a Faculdade de Belas Artes e as Oficinas de Técnicas de Impressão.

Também o cartaz, produzido para divulgar este evento, representa o fecho de um ciclo: foi o último da série de cartazes produzidos no âmbito do “Projecto sem Nome: O Cartaz com origem na Gravura (2010/2016)”,¹⁶³ ou seja, os cartazes realizados na Oficina de Técnicas de Impressão, em colaboração também com o Gabinete de Comunicação e Imagem da FBAUP,¹⁶⁴ relativos à programação das exposições e eventos na Galeria dos Leões.

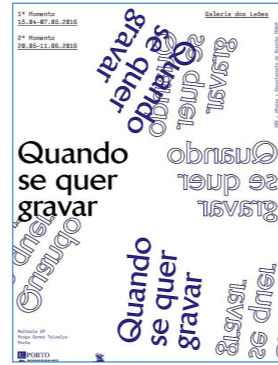
A realização do cartaz começou com a criação do design e foi feita uma primeira impressão digital pelo Gabinete de Comunicação e Imagem da FBAUP.

Posteriormente, chegou à professora Machado que estudou a composição dos vários elementos gráficos e escolheu usar três técnicas de impressão diferentes para a produção: serigrafia, zincogravura e fotopolímero. Estas escolhas permitiam reproduzir os conteúdos tipográficos, mas também, expor um histórico recente de pesquisas sobre as variantes da gravura fotomecânica em contexto oficial FBAUP. A minha participação consistiu no papel de *designer as a producer and engraver*, e decorreu em colaboração com a assistente técnica da Oficina, Catarina Marques Da Cruz e sob a orientação de Graciela Machado. A produção do cartaz começou com a transferência da imagem do cartaz para o quadro serigráfico e a impressão das primeiras informações a cinzento escuro, sobre 20 folhas de papel Munken Pure 240 gr, tamanho 47,5x68cm.

De seguida, foi criada uma chapa em zincogravura, mas o relevo da tipografia não foi suficiente e não foi possível imprimir rapidamente sem manchar o papel. A última matriz produzida foi a chapa em fotopolímero: também a impressão não resultou ideal e ambas as chapas deram uma quantidade desproporcional de trabalho em comparação com o resultado final, não óptimo e não limpo.

Foram impressas algumas cópias do cartaz com o uso destas técnicas, mas, devido à dificuldades que foram surgindo ao longo do processo de impressão e reprodução manual, e ao pouco tempo ainda disponível, como acontece para outros cartazes, para as informações relativas a tipografia optou-se por utilizar apenas a técnica serigráfica para uma produção não tão expressiva, mas expedita, dado o prazo curto que tínhamos para a execução.

O resultado final mostra como o cartaz neste contexto até parece ser feito ao contrário, ou seja, da matriz gravada para o conceito: visivelmente diferente da versão digital, o cartaz definiu-se novamente e espontaneamente, por necessidade e por vontade, entre as técnicas usadas e os estrangulamentos técnicos ousados. Abandonada a identidade digital, o cartaz adquire uma nova interpretação, uma nova materialidade, uma nova manualidade e uma nova personalidade: um dispositivo de reinterpretção da gravura e do digital, de produção manual e de comunicação das possibilidades de criação e edição oficiais.



Nesta página
Fig. 169 - Primeira versão digital do cartaz *Quando se quer gravar*.

Na página seguinte, da esquerda para direita, de cima para baixo

Fig. 170 - Ferramentas para a impressão.

Fig. 171 - Tinta de impressão.

Fig. 172 - Pormenor da chapa em fotopolímero.

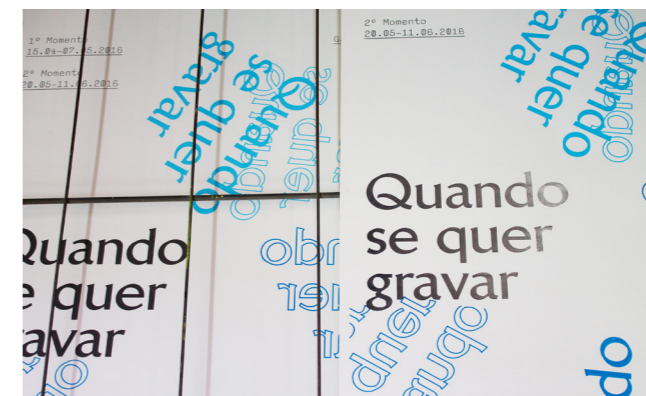
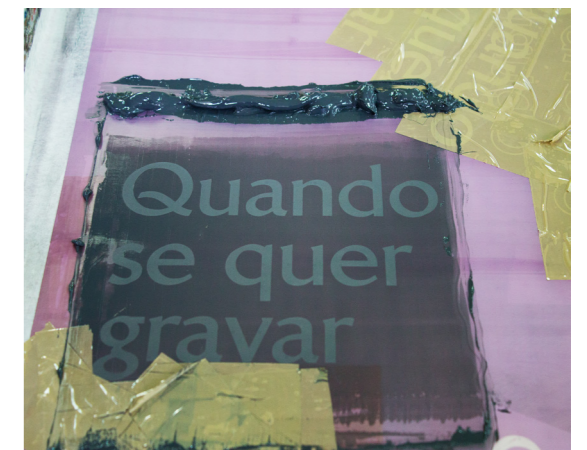
Fig. 173 - Pormenor da chapa em zincogravura.

Fig. 174 - Quadro serigráfico.

Fig. 175 - Impressão em serigrafia.

Fig. 176 - Resultado final impresso apenas em serigrafia.

Fig. 177 - Resultado final impresso em serigrafia, zincogravura e fotopolímero.



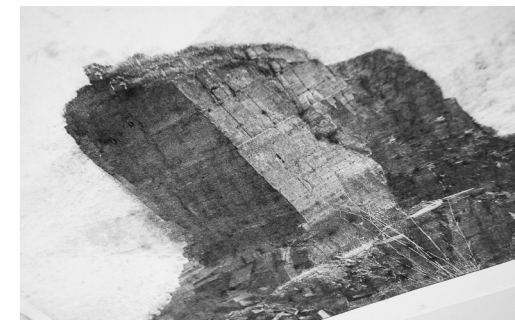
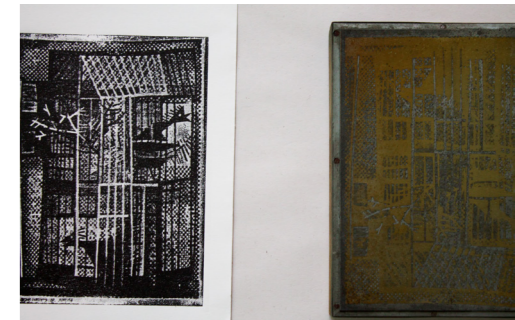
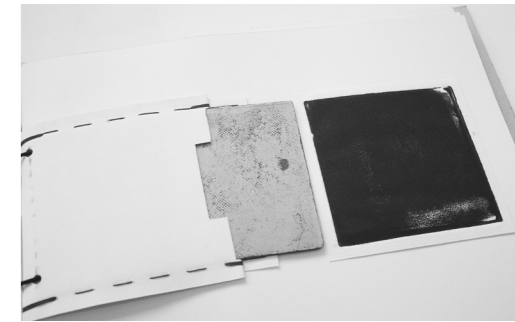
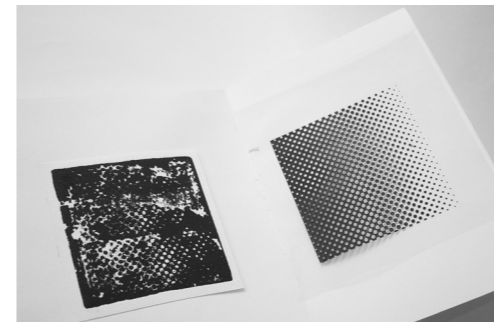
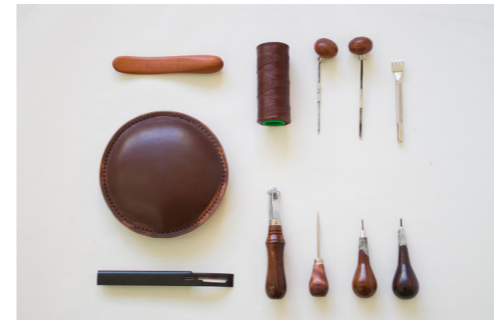
162 http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=915

163 http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=960

164 Com designer Márcia Novais.

04.02.03. Fotografia

Paralelamente à execução das tarefas principais, a professora Graciela Machado atribui-me também o papel de *designer as photographer*. As fotografias tiradas à vários objectos, testemunhos, ferramentas, livros, chapas e processos foram importantes para divulgar e mostrar as atividades oficinais no website e nas páginas *Facebook*, também grande meio de comunicação do contexto *Pure Print*. Para executar esta tarefas, não foi necessários o uso dum estúdio de fotografia profissional, mas as Oficinas resultam ser um local com uma luz natural perfeita, que é facilmente explorável com a colocação de 4 folhas grandes na mesa mais próxima à janela, duas folhas penduradas e duas folhas deitadas sobre o plano horizontal. O método melhor para obter o melhor resultado foi-me mostrado por Lisa Penedo.



Nesta página

Fig. 178 - O método aplicado para tirar fotografias.

Na página seguinte, da esquerda para direita, de cima para baixo

1º linha: Fig. 179/180/181 - Ferramentas workshop

"Print Preview V: Casa Soleiro Wood Engraving".

2º linha: Fig. 182/183/184 - Livro das Oficina

"Projecto Lázaro", pormenores chapas.

3º linha: Fig. 185/186/187 - Chapas e Impressões do Projecto Lázaro.

3º linha: Fig. 188/189/190 - Pormenores da exposição, nas Oficinas de Técnicas de Impressão, de projectos de investigação desenvolvidos em contexto oficial da FBAUP por Graciela Machado e Catarina Marques Da Cruz.

3º linha: Fig. 191/192/193 - Print Preview Publicações.

04.03.PUBLICAÇÕES, MANUAIS E ENCADERNAÇÃO

04.03.01.Processo de encadernação do “Livro dos Negros”

O “Livro dos Negros” é, em cópia única, um objecto que recolhe uma série de quadrados negros conseguidos a partir de diferentes técnicas, pelos alunos de Meios e Técnica do Desenho e da Impressão do ano lectivo 2014/2015; a produção dos negros foi constituída por três secções: a primeira dedicada ao desenho dos negros, a segunda dedicada à criação dos negros pela impressão e a terceira, e a última dedicada à criação de negros através do desenho de sons, resultado de *workshop Spectral Print*.¹⁶⁵

Cada quadrado foi realizado em uma página solta e o desenho técnico correspondente foi reproduzido em papel vegetal.

Essencial para a concepção estrutural do livro foram o acompanhamento personalizado por Lennart Mänd,¹⁶⁶ que orientou o *workshop “Creative bookbinding and blind-tooling (blind-printing) on leather”*,¹⁶⁷ e a sua colaboração com Lisa Penedo, designer responsável pela compilação das impressões e desenhos técnicos em um livro único. Desta colaboração nasceu a primeira maquete, que foi fundamental para a realização do objecto final; e foi testado e aprovado os métodos de montagem e colagem das páginas soltas em cadernos de duas folhas.

A minha colaboração como encadernadora à este projecto começou em Setembro e terminou em Outubro de 2015, e foi primeira tarefa atribuída-me no início do meu estágio nas Oficinas de Técnicas de Impressão, A fase inicial da minha colaboração na produção do Livro dos Negro foi dedicada à conclusão da montagem e colagem das páginas, processo anteriormente iniciado por Catarina Marques Da Cruz, Graciela Machado, Margarida Ramos¹⁶⁸ e Lisa Penedo. Para executar esta parte de trabalho, consultei o manual “*Encadernação páginas soltas*”, editado em contexto das actividades *Pure Print*: a primeira parte do manual é dedicada à explicação deste processo, através de imagens e simples legendas descritivas editadas por Lisa.

¹⁶⁵ Workshop Spectral Print/Impressão Espectral. http://pureprint.fba.up.pt/2014/?page_id=360

¹⁶⁶ Designer, encadernador, professor Chefe do Departamento de Arte Do Couro da Estonian Art Academy. Dedicar-se ao trabalho de investigação na construção de livros, integralmente manual, tendo como base a produção de livros a partir de métodos de encadernação tradicional, numa reinterpretação adaptada aos tempos contemporâneos. Defende a valorização do livro pela escolha e uso de materiais de qualidade exemplar. A valorização do objecto final passa por todos os campos e conta com todo o conhecimento aplicado não só na construção mas também na criação ou manipulação dos materiais, que é uma preocupação constante: de onde vem, quem e de que forma é produzido, que conhecimento e recursos implica na sua obtenção e o seu tempo de vida. Todos estes factores são extremamente definidores do valor produto final.

¹⁶⁷ Workshop inserido no Pure Print Elements. http://pureprint.fba.up.pt/2014/?page_id=587

¹⁶⁸ Mestranda МDPI.



Na página seguinte, da esquerda para direita, de cima para baixo

Fig. 194 - Processo de criação da primeira maquete: com a ajuda de um bisturi bem afiado e uma régua, fazem-se os cortes no couro previamente marcados, tendo especial cuidado nos cortes a 90°.

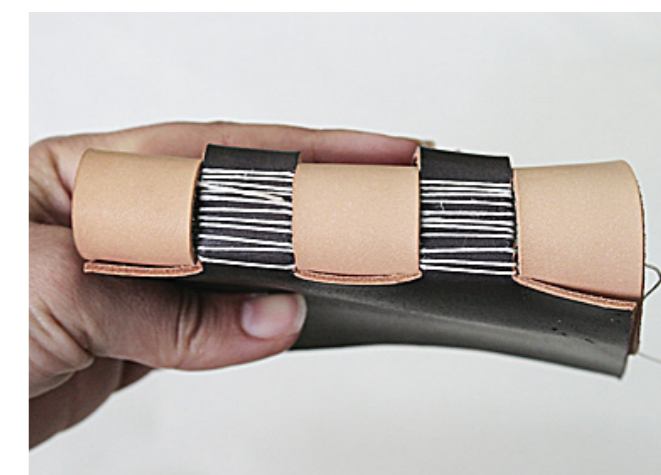
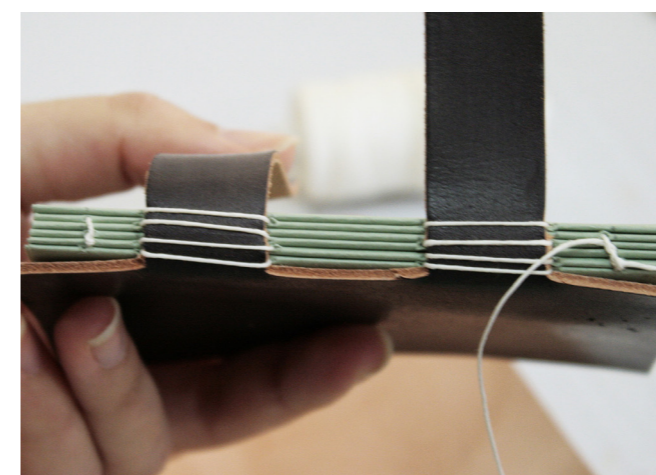
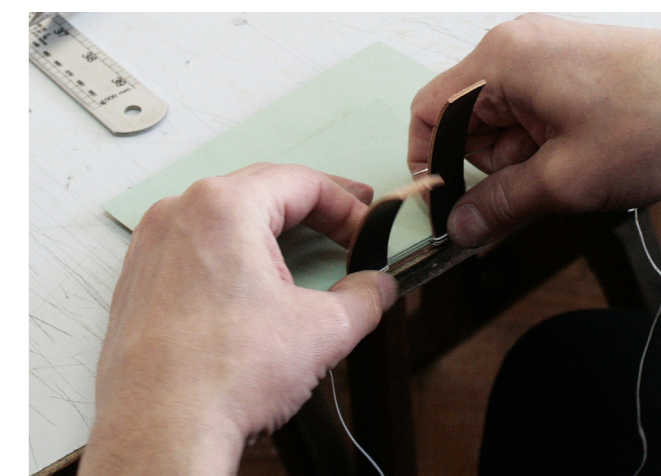
Fig. 195 - Processo de criação da primeira maquete: aplicar uniformemente com um algodão a tinta anilina para lã, com movimentos no sentido horizontal e depois no sentido vertical.

Fig. 196 - Processo de criação da primeira maquete: depois de definido o tipo de papel e a quantidade de cadernos, marcam-se na lombada à medida das tiras da capa do verso, para se proceder à encadernação.

Fig. 197 - Processo de criação da primeira maquete: Processo de criação da primeira maquete: Procedem-se à encadernação do último caderno do livro para o primeiro, ou seja, encaderna-se do fim para o princípio e caderno a caderno.

Fig. 198 - Processo de criação da primeira maquete: maquete sem capa.

Fig. 199 - Processo de criação da primeira maquete: Coloca-se a capa frontal, entrelaçada na capa do verso.



Metodologia da montagem e da colagem das páginas

— Unir duas folhas de papel para completar um spread ou caderno:¹⁶⁹

1. Com a dobradeira e uma régua, marca-se uma margem de 4mm para proceder à colagem.
2. Marcam-se as duas folhas, que vão ser coladas, com a mesma medida e do mesmo lado.
3. Dentro da margem definida e com a faca de sapateiro bem afiada, cria-se um desnível no papel para proceder à colagem. Este desnível ou rampa é feito de dentro para fora sendo o corte mais profundo para fora.
4. Colocam-se as duas folhas já desniveladas, uma sobre a outra, pela margem ficando esta visível.
5. Coloca-se uma folha, ou cartolina, para proteger e delimitar a zona de cola, com a margem visível.
6. Com o pincel aplica-se a cola do centro para as extremidades nas margens visíveis.
7. Retira-se a folha ou cartolina de protecção e une-se girando a folha de cima pelo lado das margens com cola.
8. Com ajuda da dobradeira, passa-se de dentro para fora das margens com uma ligeira pressão para garantir a colagem. De seguida deixar secar na prensa.
9. Depois de seco, com a ajuda da régua e da dobradeira, vinca-se as duas folhas já coladas.
10. Com ajuda da dobradeira, faz-se pressão para garantir que o vinco fica perfeito. Desta forma o spread passa a um caderno. *NOTA:* consoante a gramagem do papel, pode-se optar por cada caderno ser composto por um ou mais spreads dobrados desta forma.

— Unir folhas de papel e papel vegetal:¹⁷⁰

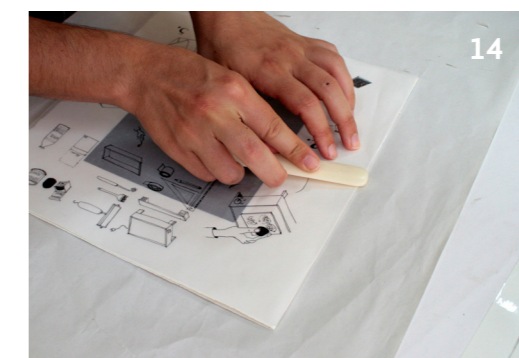
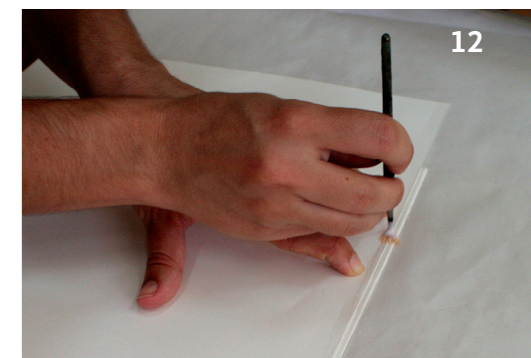
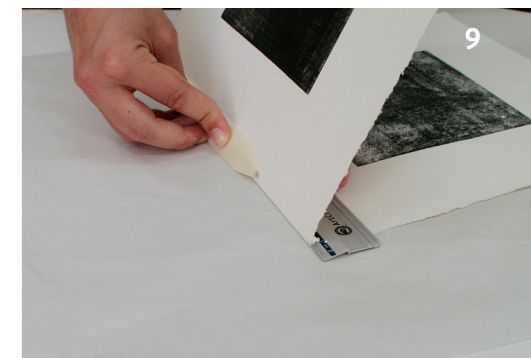
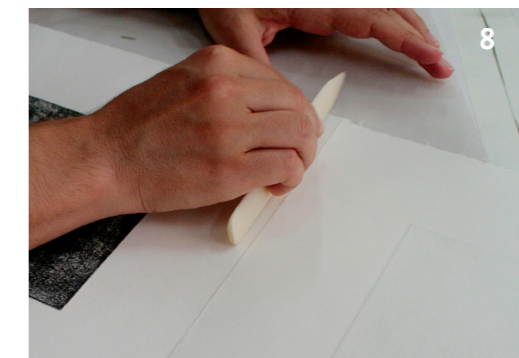
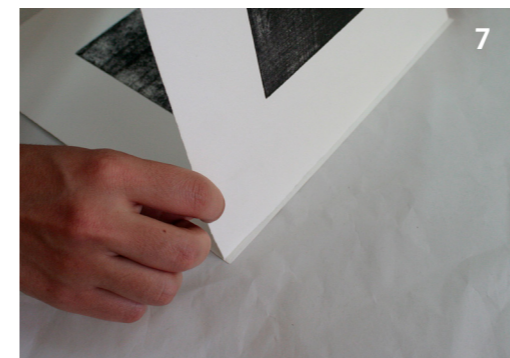
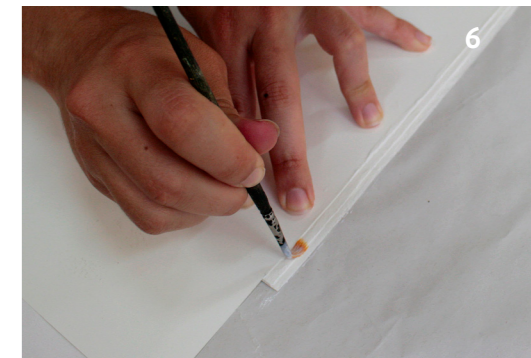
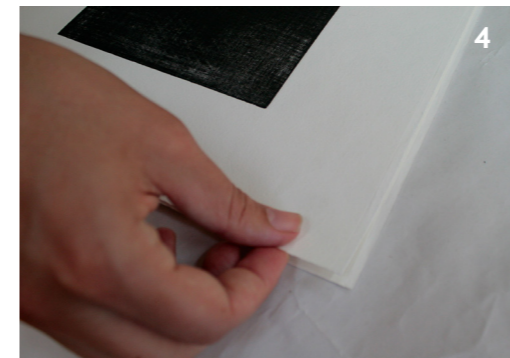
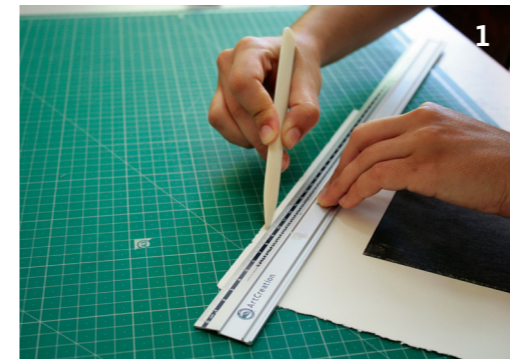
11. Coloca-se uma folha, ou cartolina, para proteger e delimitar a zona de cola, com a margem visível.
12. Com o pincel aplica-se a cola do centro para as extremidades nas margens visíveis.
13. Coloca-se a folha de papel vegetal sobre a folha de papel na margem com cola.
14. Com a ajuda da dobradeira, aplicar de imediato pressão sobre o papel, do centro para as extremidades.
15. Caso o papel vegetal fique ondulado, com a dobradeira aplicar pressão do centro para as extremidade da margem. Deixar secar na prensa vertical.

A etapa seguinte foi acabar a tintagem das capas finais do livro com tinta preta. Este processo foi começado por Lisa Penedo. Para ter um tingimento uniforme foi necessário aplicar várias camadas até ficar homogéneo, com um algodão a tinta de coloração para couro Musk. A tintagem foi feita com movimentos só em sentido horizontal e depois só em sentido vertical, alterando o sentido cada camada e deixando secar o couro entre uma e a outra. Quando as duas capas apresentaram a cor desejada, eu as deixei secar e alisar sob um peso.

¹⁶⁹ Desde o Manual “Encadernação páginas soltas”, texto redigido por Lisa Penedo.

¹⁷⁰ Desde o Manual “Encadernação páginas soltas” texto redigido por Lisa Penedo.

Na página seguinte
Fig. 200/201/202/203/204/205/206/207/208/
209/210/212/213/214 - Fotografias que mostram
os processos da montagem e colagem das páginas.



Uma vez que todos os cadernos foram prontos para a encadernação, antes de começar com a encadernação do livro final, decidi realizar uma segunda maquete para experimentar a particular técnica de encadernação, ou seja *Crossed Structure Binding Basic*¹⁷¹ e para perceber o entrelaçamento das tiras da capa do verso com a capa da frente e praticar a costura sobre fitas. Esta maquete foi feita com material encontrado em oficina, porque não foi possível realizá-la com os mesmos materiais que iram ser aplicados no objecto final, mas ajudou-me a estudar e entender o funcionamento da estrutura. Quando senti-me suficientemente segura, avancei com a encadernação definitiva.

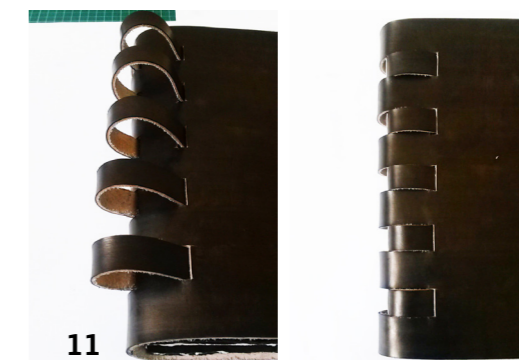
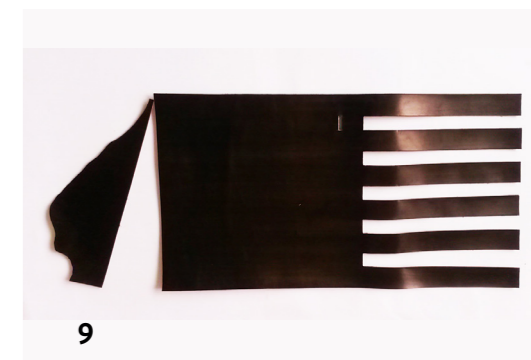
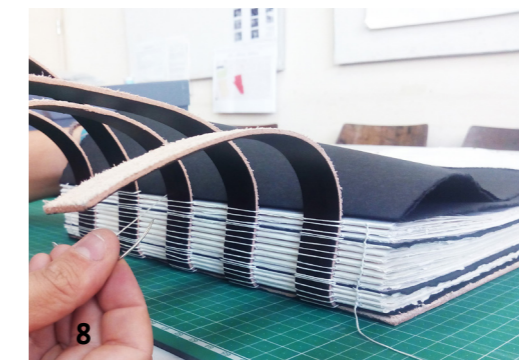
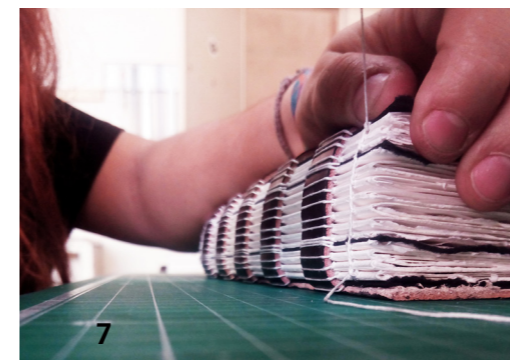
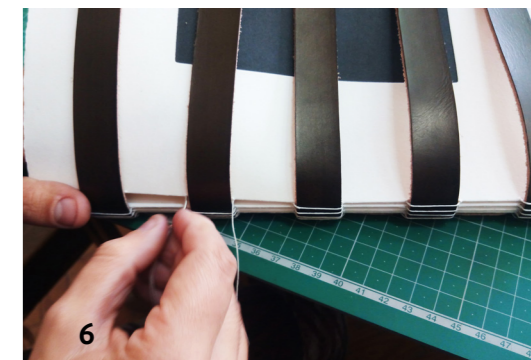
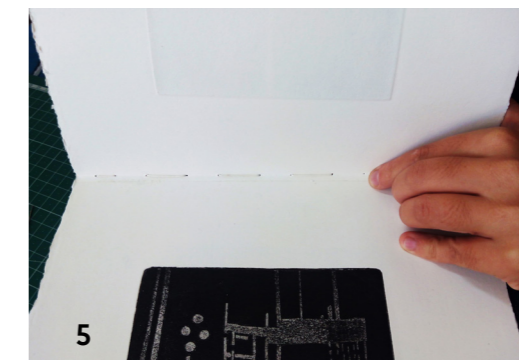
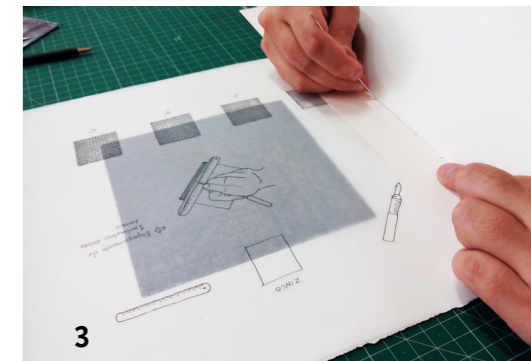
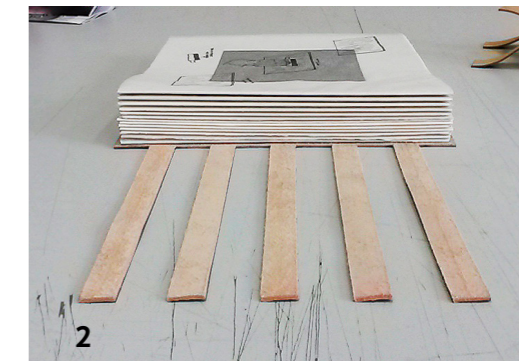
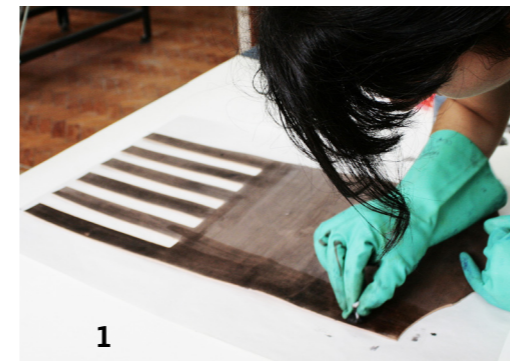
Metodologia da realização da encadernação final:¹⁷²

1. Aplicar uniformemente com um algodão a tinta anilina para lã, com movimentos no sentido horizontal e depois no sentido vertical. Aplicar várias camadas até ficar com o tingimento uniforme. NOTA: deixar secar entre camadas;
2. Colocação dos cadernos alinhados sobre a capa do verso, que serão cosidos às tiras do couro. No início e no final do livro, coloca-se uma folha de papel negro que serão as folhas de guarda e, também, uma folha de papel negro a separar cada secção;
3. No interior de cada caderno ou spread, marca-se os 12 sítios onde se vão realizar os furos para a linha passar. 10 deles têm de ser marcados no alinhamento dos verticéis das tiras de couro da capa do verso. Outros 2 vão se encontrar um pouco depois das extremidades do caderno, tanto em cima como em baixo. A distância tem de ser a mesma para todos os cadernos. Depois perfurar todas as marcações;
4. Depois de furar as folhas, procede-se à costura, utilizando agulha de gancho e fio branco resistente, como por exemplo, linha de polyester. Escolher o comprimento da linha conforme o número de cadernos, ou seja, tirar medida do comprimento do livro multiplicando pelo número de cadernos;
5. Como na maquete, procede-se à encadernação da última folha do livro para a primeira, ou seja, encaderna-se do fim para o princípio;
6. Nesta encadernação, o miolo é cosido diretamente às tiras de couro da contra-capas e, por isso, a linha irá passar por cima da tira correspondente, entrando mais uma vez para o interior do caderno. Ao sair para o exterior no furo seguinte, irá passar por cima da tira seguinte, mais uma vez, antes de voltar a entrar para o interior, e assim sucessivamente;
7. Quando chegamos ao primeiro furo do último caderno e a agulha sairá do interior para o exterior, enfia-se a agulha no primeiro furo do caderno seguinte (que será o penúltimo caderno), e repete-se o processo do caderno anterior. Ao último furo do penúltimo caderno, fazer um nó;
8. As tiras de couro do verso ficam soltas pois irão interlacar com as tiras da frente;
9. Cortar a capa da frente pintada e finalizada;
10. Cortar os furos na capa da frente, com o tamanho suficiente para que seja possível a inserção das tiras da cobertura do verso;
11. Inserir as tiras da capa do verso nos buracos feitos na capa da frente;
12. O livro dos negros finalizado.

¹⁷¹ Carmencho Arregui. http://www.outofbinding.com/01_basic.htm

¹⁷² Desde o Manual "Encadernação páginas soltas", texto redigido por Giulia Ferrigato e Cláudia Queirós.

Na página seguinte
Fig. 215/216/217/218/219/220/221/222/223/
224/225/226 - Fotografias que mostram os
processos de encadernação e finalização do Livro
dos Negros.



¹⁷¹ Carmencho Arregui. http://www.outofbinding.com/01_basic.htm

¹⁷² Desde o Manual "Encadernação páginas soltas", texto redigido por Giulia Ferrigato e Cláudia Queirós.

Conclusão

Uma vez terminada a encadernação, foram tiradas fotografias do objecto final por Lisa Penedo.¹⁷³ Posteriormente, colaborei à edição dos conteúdos do manual *"Encadernação de livro de páginas soltas"*, adicionando a explicação sobre o método de encadernação usado e a explicação de todas as passagens para a realização do Livro dos Negros, com a colaboração da minha colega Cláudia Queirós e a revisão da professora Graciela Machado. O livro, em objecto único, é mais uma edição produzida em contexto oficial, e foi, também, exposto durante o segundo momento da exposição *"Quando Se Quer Gravar"*. O resultado estético final, fruto da visão criativa dos seus autores, bem representa a encadernação criativa, ou seja, a encadernação que não se limita a simplesmente cumprir todos os passos indispensáveis a uma encadernação clássica com materiais tradicionais, mas confia noutros materiais e técnicas alternativas a criar um objecto final único. Como encadernadora foi uma experiência interessante e gratificante, e todos os designers, nas suas carreiras, deveriam passar pelo exercício da construção de um livro, e pela criação de um objecto com as suas mãos.



Nesta página, da esquerda para direita, de cima para baixo

Fig. 227 - Capa do Livro dos Negros.

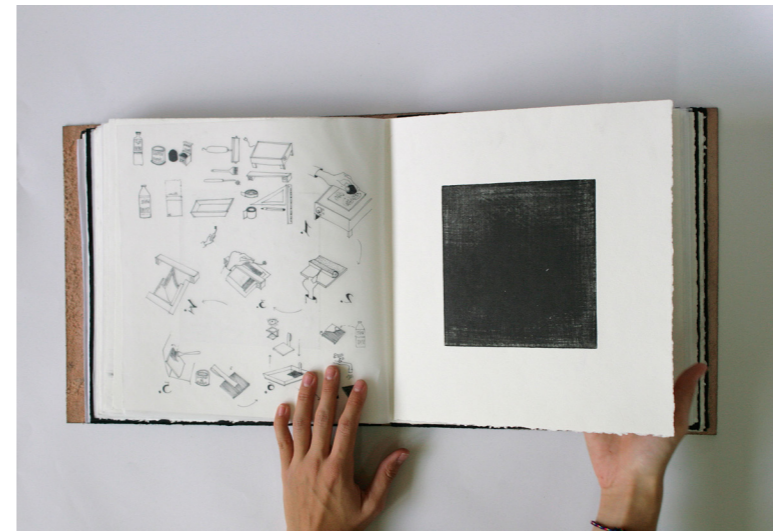
Fig. 228 - Pormenor da capa.

Fig. 229 - Dupla página do Livro dos Negros.

Fig. 230 - Dupla página do Livro dos Negros.

Fig. 231 - Dupla página do Livro dos Negros.

Fig. 232 - Panorâmica da lombada do Livro dos Negros finalizado.



¹⁷³ <http://pureprint.fba.up.pt/2015/wp-content/uploads/2015/11/negros.pdf>

04.03.02. "Manual" sobre processos, instrumentos, projectos e cartazes

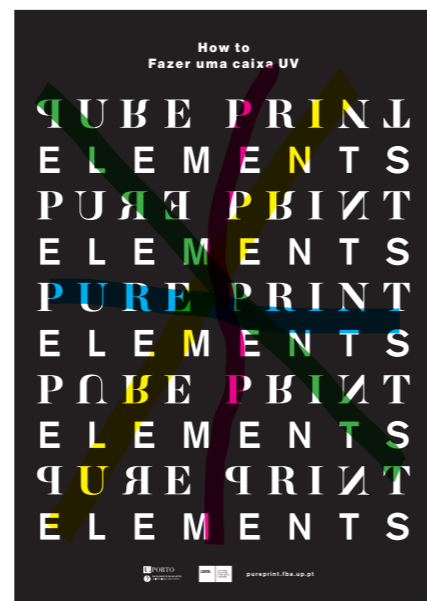
*"On various printing presses, on different workshops, through the publication of manuals, experts demonstrate specific procedures such as gliding, paper making, paper mounting, production of transfer-paper, lithography, bookbinding, for professionals and interested public. All experts are invited to demonstrate techniques, present, document or simply discuss, ask and answer questions, and collect information through open sessions. Participants of Pure Print Elements Meeting and visitors are invited to watch the processes of image making or to do-it-yourself."*¹⁷⁴

Os manuais demonstrativos "Manual" são manuais DIY (*do it yourself*) editados em contexto das actividades *Pure Print*, em que vários especialistas demonstram procedimentos ou técnicas específicas passo a passo, através de imagens e simples legendas descritivas; para nomear alguns e explicar sobre o que podem falar os manuais, os três primeiros que foram publicados no site do *Pure Print 2014*¹⁷⁵ foram: número 1 "Colagem Reversível de papel",¹⁷⁶ número 2 "Charneira em T",¹⁷⁷ e número 3 "Encapsulamento em Melinex".¹⁷⁸

O objectivo principal dos manuais é de tornar possível o público executar os procedimentos explicados sem a necessidade de presenciar um *workshop*.¹⁷⁹ Colaborei pessoalmente à edição dos conteúdos, a partir de um *layout* predefinido, do manual sobre "Encadernação de livro de páginas soltas", onde explico, com a colaboração da minha colega Cláudia Queirós e a revisão da professora Graciela Machado, a parte ligada a encadernação do Livro dos Negros, por mim realizada no início do meu estágio.

Projecto das novas capas

Os manuais são caracterizados por uma extensa variedade de conteúdos, divididos em diferentes argumentos (Processos, Objectos, Projectos e Cartaz). A primeira versão do *design* é constituída por uma capa igual para todos os manuais, com uma conseqüente falta de hierarquia dos elementos gráficos, onde as partes preponderantes são o *logotype Pure Print Elements*,¹⁸⁰ branco com pinceladas coloridas, e o *background* preto, enquanto o título, o argumento e o conteúdo de cada manual passam em segundo plano ou desaparecem completamente das informações gráficas.



Nesta página, de cima para baixo
Fig. 233 - Versão anterior da capa dos Manuais.
Fig. 234 - Maquetes das novas capas dos Manuais.

¹⁷⁴ <http://pureprint.fba.up.pt/2014/?p=40>

¹⁷⁵ <http://pureprint.fba.up.pt/2014/?p=40>

¹⁷⁶ <http://pureprint.fba.up.pt/2014/wp-content/uploads/2014/06/Colagem-revers%C3%ADvel-de-papel.pdf>

¹⁷⁷ <http://pureprint.fba.up.pt/2014/wp-content/uploads/2014/06/Charneira-em-T.pdf>

¹⁷⁸ <http://pureprint.fba.up.pt/2014/wp-content/uploads/2014/06/Encapsulamento-em-Melinex>

¹⁷⁹ Elisabete Penedo "Edição de Livros em Contexto Oficial" pag.55.

¹⁸⁰ *Pure Print Elements* é a segunda edição do encontro internacional de gravura da *Pure Print*, que, nas Oficinas de Técnicas de Impressão da FBAUP, apresentou as tradições clássicas de impressão e tecnologias emergentes para a gravura, através de um programa de actividades, workshops e demonstrações abertas com a finalidade de partilhar os novos desenvolvimentos e descobertas das técnicas de impressão em contexto oficial. http://pureprint.fba.up.pt/2014/?page_id=26

Esta capa reproduz o cartaz que foi desenvolvido para o encontro internacional *Pure Print Elements*,¹⁸¹ mas os manuais, como método de divulgação, se tornaram uma prática corrente e para lá deste período de arranque; por isso foi constatada a necessidade de criar uma capa que não vinculasse à um evento específico mas ao contexto geral do *Pure Print*, que visa a disseminação de conteúdos de investigação e formação gerados no decurso das suas actividades. Portanto a minha tarefa consistiu na realização de um novo *design* das capas dos manuais, respeitando o seguinte *briefing*:

- Título do manual claramente visível;
- Logotipo sempre presente, mais controlado e menos dominante, com escrito só *Pure Print*, sem *Elements*;
- Cores diferentes, dependendo do tópico;
- Um *background*/textura ligada mais com uma das técnicas executadas na Oficina de Técnicas de Impressão.

Depois uma pesquisa sobre as capas anteriores dos manuais e alguns projectos/livros realizados nas Oficinas, reelaborei o logotipo, eliminando a palavra *Elements* e mantendo a estrutura geral, experimentei algumas fontes tipográficas diferentes pelo título, sem mudar o estilo, pus uma textura pictórica digital pelo fundo, em quatro cores diferentes, e realizei um *design* mais limpo, elaborando uma hierarquia dos elementos gráficos mais visível.

Elaborei, em fim, várias versões do mesmo *design*, sugerindo a possibilidade de criar quatro capas diferentes em pormenores gráficos mas parecidas no *design* geral, para caracterizar os quatro tópicos dos manuais e dar, ao mesmo tempo, uniformidade e dinamismo entre as capas. As fontes tipográficas usadas foram *Futura medium* para o título "Manual", igual para todos, *Helvetica Neue bold*, para os títulos de cada manual, que apresentam o assunto dos conteúdos, e *Helvetica bold* para o número e secção de pertença de cada manual.

Após a reunião de apresentação das novas propostas, a professora Machado aprovou o *design* geral e apoiou a ideia de quatro versões parecidas do *design*, mas diferentes nos pormenores, e pediu-me para criar manualmente as texturas – que nas maquetes digitais são pictóricas mas não adequadas ao *briefing* – com a técnica serigráfica, ligada diretamente com as Oficinas de Técnicas de Impressão.

Cruzamento com Pure Print Preview

O projecto da realização das capas pelos manuais cruzou-se com um outro projecto, ou seja, a criação das capas para as pequenas publicações *Print Preview*, três livros feitos por as impressões dos alunos que participaram nos *workshops* intensivos *Print Preview I, II e III*. A professora Machado realizou uma demonstração sobre o uso da serigrafia como processo de mono-impressão à minha colega Mirjam Siim,¹⁸² para a realização das capas *Print Preview*; um processo que revelou-se útil para executar, também, a minha tarefa. A partir desta demonstração surgiram várias capas com texturas serigráficas interessantes, feitas pela professora e pela Mirjam com a cor roxo; estas texturas foram consideradas,

Nesta página, de cima para baixo
Fig. 235 - Capa da publicação *Print Preview I*.
Fig. 236 - Capa da publicação *Print Preview II*.
Fig. 237 - Capa da publicação *Print Preview III*.



¹⁸¹ *Pure Print Elements* é a segunda edição do encontro internacional de gravura da *Pure Print*, que, nas Oficinas de Técnicas de Impressão da FBAUP, apresentou as tradições clássicas de impressão e tecnologias emergentes para a gravura, através de um programa de actividades, workshops e demonstrações abertas com a finalidade de partilhar os novos desenvolvimentos e descobertas das técnicas de impressão em contexto oficial. http://pureprint.fba.up.pt/2014/?page_id=26

¹⁸² Estagiária nas oficinas de Técnicas de Impressão desde Outubro até Novembro 2016.

também, perfeitas para as capas dos manuais. Subseqüentemente, foi-me demonstrado pela professora o mesmo processo, para que eu pudesse reproduzir e aplicar a mesma técnica na criação das texturas que eu precisava. Depois ter terminado a realização e a digitalização de todas as texturas serigráficas que eu produzi, duas entre todas, uma azul e uma cor de rosa, foram utilizadas para as capas dos livros *Print Preview II e III*. A encadernação das três pequenas publicações foi executada por Catarina Marques Da Cruz e por Mirjam Siim, enquanto foi minha tarefa tirar as fotografias dos objectos finais, para a divulgação na página web.¹⁸³

Realização das texturas serigráficas

Metodologia artesanal das serigrafias das capas:

- Colocação do quadro serigráfico na máquina específica;
- Preparação das tintas;
- Opcional: com pulverizador borrifar água sobre o quadro, delicadamente, para criar efeitos na textura que vai aparecer;
- Colocação da folha (Munken 250 gr) para impressão, abaixo do quadro;
- Espalhar a tinta ao longo da imagem no quadro;
- Deslizar a racleta (de comprimento adequado) sobre o quadro serigráfico, rapidamente e tentando de manter, com as duas mãos, a pressão homogénea;
- Opcional: passar a racleta uma segunda vez para criar efectos novos na textura realizada;
- Levantar delicadamente o quadro e colocar na secadora o papel impresso.

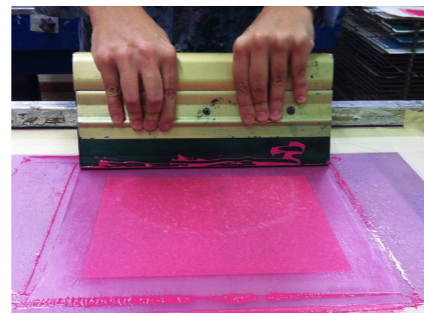
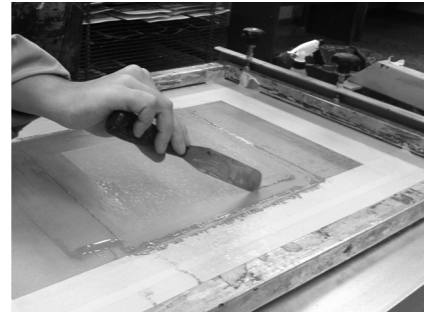
Durante a produção, optei para experimentar e produzir muitas texturas diferentes de cada cor, ao fim de ter mais escolha, poder usar uma textura diferente cada manual e dar, assim, à cada cópia uma sua personalidade.

Quando as serigrafias foram concluídas, digitalizei, em alta qualidade, todos os resultados, para poder realizar a parte digital do projecto; editei e melhorei com *Photoshop* cada digitalização, e dividi os *files* por cores (azul, cor de rosa, verde e amarelo); além disso, alterei também as cores de algumas texturas, ao fim de obter três novas texturas misturadas entre: verde+azul, verde+amarelo e azul+amarelo.

Aplicação das texturas serigráficas

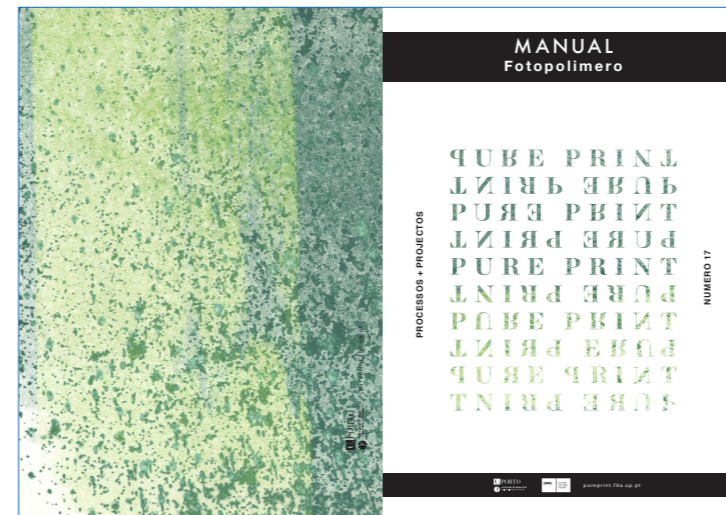
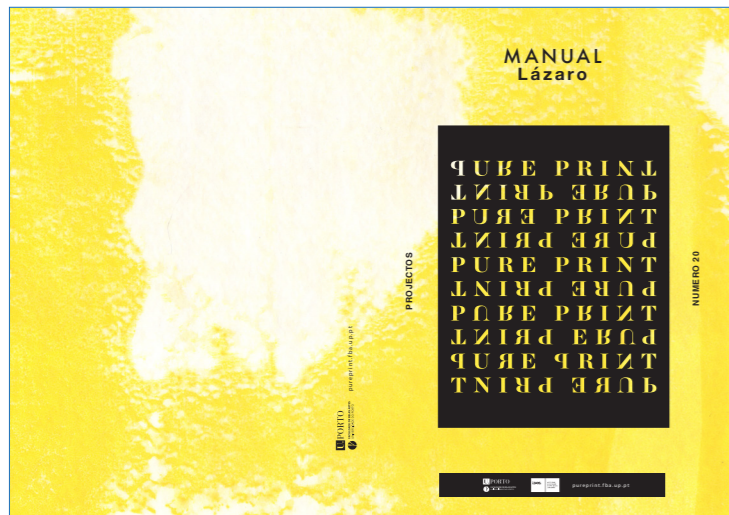
Os manuais são 22, em total, e divididos em quatro macro secções:

- Fazer - processos:
 - Colagem reversível de papel;
 - Charneira em τ;
 - Encapsulamento em Melinex;
 - Papéis de transporte;
 - Encadernação de livro de páginas soltas;
 - Heading - Produção com plotter;
 - Aplicação da técnica de sandblasting sobre substrato vítreo;
 - Transferencia com fotocopia e goma;
 - Marmorização de papel.

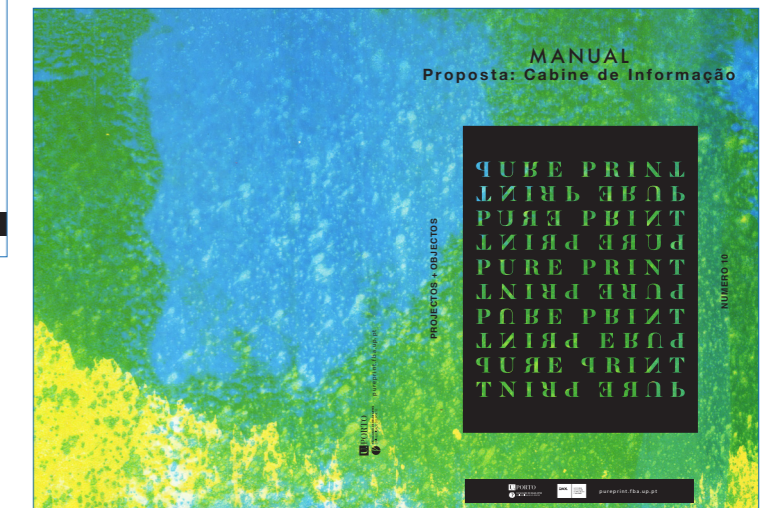


Nesta página, de cima para baixo
Fig. 238/239/240 - Impressão das texturas em serigrafia, nas Oficinas de Técnicas de Impressão.
Na página seguinte
Exemplos das texturas que realizei em serigrafia.





Nesta página
As versões finais das várias capas dos Manuais.



- Objectos - Instrumentos/Equipamentos:
 - Fazer um Baren;
 - Fazer uma caixa UV;
 - Fazer carimbo sem linóleo;
 - Fazer uma ponta seca a partir de um explorador de dentista.
- Projectos:
 - Lázaro.
- Cartaz:
 - Gravura a partir de verniz duro serigrafado sobre metal e reserva desenhada a plotter;
 - Cartaz coletivo Cartaz colaborativo;
 - Cartaz pausa.

E três secções intermédias:

- Fazer+objectos:
 - *Creative Thinking Low Tech Shortcuts*;
 - Serigrafia sobre parede;
 - Construção de matrizes serigraficas artesanais.
- Fazer+projectos:
 - Fotopolímero.
- Projectos+objectos:
 - Proposta: Cabine de informação.

Cores

As primeiras quatro cores das texturas foram usadas pela divisão cromática, por tópicos, das quatro secções principais:

- Fazer - Processos: verde;
- Objectos - Instrumentos/Equipamentos: azul;
- Projectos: amarelo;
- Cartaz: cor de rosa.

e as texturas misturadas foram usadas pela divisão cromática das três secções intermédias:

- Fazer + Objectos: verde + azul;
- Fazer + Projectos: verde + amarelo;
- Projectos + Objectos: azul + amarelo.

Finalização

Finalmente, atribuídas as cores, conclui com a atribuição de uma versão do design à cada secção principal e intermédia. Para além de um header com o título do manual, do logotipo de *Pure Print* e de um footer com os logos da Universidade do Porto, de *izADS*¹⁸⁴ e o website de *Pure Print*, as capas agora apresentam também o número da publicação e o nome da secção de pertença. A ficha técnica, que em princípio era colocada na capa do verso, foi movida no interno do manual, para permitir uma leitura mais clara das escritas, que revelou-se difícil em sobreposição com as texturas serigráficas do fundo.

Nesta página

Fig. 241 - Capas dos manuais das três secções intermédias.

Na página seguinte, de esquerda para direita, de cima para baixo

Fig. 242 - Exemplo de capa da secção

Processos - verde.

Fig. 243 - Exemplo de capa da secção

Objectos - azul.

Fig. 244 - Exemplo de capa da secção

Projectos - amarelo.

Fig. 245 - Exemplo de capa da secção

Cartaz - cor de rosa.

Fig. 246 - Exemplo de capa da secção

Processos+Objectos - verde+azul.

Fig. 247 - Exemplo de capa da secção

Processos+Projectos - verde+amarelo.

Fig. 248 - Capas dos manuais das quatro

secções principais.

Fig. 249 - Exemplo de capa da secção

Projectos+Objectos - azul+amarelo.



04.03.03.PURE PRINT PUBLICATION

Introdução

*“To publish is to make public, to build a community through the exchange of information. From underground periodicals and mass-market fashion magazines to books and electronic media, publishing uses type, pictures, and layout to shape ideas. The covers of books and magazines entice readers to stop and look inside, while electronic “home page” are seductive points of entry for layers of digital information. The successive leaves of a bound book or the screens of an electronic text employ typography, imagery, and organizational devices to set a dramatic stage for the experiencing content.”*¹⁸⁵

A *Pure Print Publication* é o resultado de um projecto editorial colaborativo, e os seus objectivos principais são de reunir e apresentar ao público algumas das actividades desenvolvidas durante as três edições do encontro internacional de gravura *Pure Print*, desde o 2013 até o 2016, para celebrar o fecho de um ciclo importante de encontros, *masterclasses*, *workshops*, conversas, trabalhos colaborativos, exposições e investigações realizados nas Oficinas das Técnicas de Impressão, que tem sido o centro criativo de todas as experiências partilhadas e dos conhecimentos trocados. Para além disso, esta publicação quer, também, mostrar as potencialidades e possibilidades que um espaço académico oficial oferece na edição, na produção editorial e na publicação de livros, e quer apresentar a gravura como lugar de projectos, processos, apresentações e disseminações de conhecimentos e discursos artísticos.

A ideia do conceito de base, da estrutura e da composição inicial, teve origem desde o trabalho colaborativo entre Lisa Penedo e Karen Lacroix.¹⁸⁶

O papel de Lisa consistiu em colecionar os primeiros testemunhos fotográficos de vários eventos, e artigos de vários orientadores convidados que contribuísem à composição da narrativa da primeira parte da publicação, dedicada à *livro-arte*; com o apoio de Karen Lacroix, criou o *layout* e a narrativa visual, estabelecendo as características gráficas que actuaram como guia para a subsequente elaboração e composição gráfica e editorial dos elementos, imagens e textos, adicionados posteriormente. Foi realizada, então, uma primeira maquete, impressa e montada por Lisa e encadernada por mim, de modo que desse uma ideia da composição geral, e que ajudasse a perceber se a relação entre os elementos estava a funcionar.



¹⁸⁵ LUPTON, Ellen. *Publishing*. Em “Mixing Messages: Graphic Design in Contemporary Culture”, Princeton Architectural Press, Nova Iorque 1996, p.115.

¹⁸⁶ Ilustradora, designer e editora, com sede em Londres, ensina narrativas visuais na Universidade de Richmond e trabalha para uma variedade de clientes, tais como a English Touring Opera, Signum Records e o Bishopsgate Institute, Canadá.
http://pureprint.fba.up.pt/2014/?page_id=330

Estrutura e Características

O conteúdo da publicação é constituído por *cadernos* e cada um conta e contém o seu elemento, que pode ser um artigo, ou uma recolha de fotografias, um testemunho de um *workshop* ou uma apresentação fotográfica de materiais e

ferramentas usadas. Não há um índice nem a numeração das páginas; a ordem é definida apenas por a divisão em três secções temáticas: os primeiros cadernos, azuis, pertencem à secção *Livro-Arte*, os segundos, vermelhos, pertencem à secção *Printmaking*, e os terceiros, pretos, pertencem à secção *Extra*, que trata de vários temas como, por exemplo, vidro-cerâmica, *statements* e testemunhos das oficinas.

Apesar de ter uma divisão temática interna, o livro não tem realmente um começo ou um fim. O leitor pode começar a ler de um ponto aleatório, com a liberdade de criar uma narrativa pessoal; é o ritmo da montagem das relações entre os cadernos que põe o leitor numa experiência de leitura linear e não-linear ao mesmo tempo, e permite-lhe um envolvimento ativo na definição dum sentido da leitura.



Na página anterior
Fig. 250/251/252 - Fotografias da primeira maquete de *Pure Print Publication*, realizada por Lisa Penedo e encadernada por mim.

Nesta página
Fig. 253/254/255 - Fotografias da primeira maquete de *Pure Print Publication*, realizada por Lisa Penedo e encadernada por mim.

*“Enfatizar um sistema de relações entre conteúdos de natureza distinta implica, por contraponto, considerar o valor de intervalo. [...] a montagem tem por função revelar as relações (por vezes insuspeitas) entre elementos, admitindo, simultaneamente, o valor do omissivo como aquilo que permite que o sistema permanentemente se reconstitua”*¹⁸⁷

Por questões de conceito, mas também de orçamento, na produção manual da publicação optou-se por tirar vantagem quase exclusivamente do material existente e disponível nas oficinas a utilizar na edição, inserindo ao longo da narrativa elementos tácteis a surpresa. Estes elementos criam uma experiência multissensorial na manipulação do objecto, uma ideia que nos deu inspiração para realizar investigações e experimentos de produção, e que dá ao leitor a possibilidade de aproximar-se à materialidade do trabalho manual desenvolvido nas Oficinas de Técnicas de Impressão.

Por cadernos são organizados os artigos de vários autores e de vários conteúdos. O formato de todos os artigos é standard (12,5x21cm), enquanto o *layout* varia em pormenores (alinhamento do texto ou disposição de fotografias), de acordo com a temática do conteúdo, mantendo, no entanto, uma uniformidade no design editorial geral. Para enfatizar a divisão em três temas principais, foi atribuída também uma cor diferente para cada secção.

Quanto aos outros elementos visuais, (testemunhos de *workshops*, encartes ou apresentações fotográficas de materiais e ferramentas), o tamanho varia constantemente, sem uma regra fixa, criando um aspecto menos uniforme e menos homogéneo. O uso quase exclusivo da impressão em RisoGraph, uma técnica que tem uma estética particular e que incute às imagens um aspecto analógico e imperfeito, cria uma uniformidade maior entre todos os elementos visuais/figurativos, e ajuda a visão geral de composição a não parecer caótica e desorganizada.

¹⁸⁷ GONÇALVES, Sofia. “Página enquanto heterotopia ou espaço de convergência do design com a edição”. Tese de Doutoramento em Design e Comunicação, Faculdade de Belas Artes, Lisboa, 2014. p.43.

A produção do conteúdo e do objecto foi colaborativa.

Os artigos foram escritos por muitos autores de diferentes nacionalidades, quase todos convidados durante os encontros *Pure Print*.¹⁸⁸

O conteúdo dos cadernos fotográficos foram criados por Lisa Penedo e por mim, enquanto os encartes foram realizados por diferentes artistas: um encarte, ou seja uma ilustração e um texto breve sobre “*Sistemi di Comunicazione*”, foi realizado por Davide Antolini,¹⁸⁹ e um elemento solto e dobrável, *the Artists’ Insert*, foi elaborado e projetado graficamente por Graciela Machado e Marcia Regina De Sousa, com a participação de Mário Bismarck,¹⁹⁰ Diogo Tudela,¹⁹¹ Francisco Laranjo,¹⁹² Marcia Regina De Sousa, Catarina Marques Da Cruz, Graciela Machado, Cláudia Amandi¹⁹³ e Marta Aguilar Moreno.¹⁹⁴

Por esta razão, a publicação pode ser definida sim como *Livro de Artista*, mas acho que a definição que melhor lhe convier é *Livro de Artistas*, porque não existe um só artista/designer/autor, nem só um artista/designer/produtor, mas originou-se espontaneamente da colaboração do trabalho de todos.

A produção de cada caderno, realizado em 200 cópias cada um, é o resultado de um trabalho manual quase exclusivamente meu, com a ajuda de Mirjam Siim e Kasia Harciarek,¹⁹⁵ na produção de alguns cadernos e elementos visuais, e a ajuda de Catarina Marques Da Cruz na investigação oficial de produção;¹⁹⁶ é importante enfatizar este tipo de trabalhos de sistematização em contexto FBAUP, que torna possível a realização de projectos habitualmente desenvolvidos noutros contextos oficiais, encurtando custos na produção e determinando um leque de opções mais alargado.

Relevante foi a realização das folhas de guarda, feita por a equipa de investigação sobre papel marmoreado, constituída por Ana Margarida Rocha, Cláudia Queirós, David Lopes e por mim.¹⁹⁷ Em dois meses, Fevereiro e Março de 2016, produzimos 400 folhas em papel Munken 240 gr, com o uso de diferentes padrões e cores e em formato A3 ou A3+. A conceção da montagem dos vários elementos foi iniciada por Lisa Penedo, com a ajuda de Karen Lacroix,¹⁹⁸ e foi terminada por mim, com o acompanhamento, orientação e aprovação de Graciela Machado. Além disso, colaborei com Cláudia Queirós para a criação do design da capa e a escolha do método de encadernação. Todos os processos de produção foram realizados sob a coordenação da professora Graciela Machado.

¹⁸⁸ Entre todos, Márcia Regina De Sousa, doutoranda e estagiária nas oficinas, Catarina Marques Da Cruz, assistente técnica da oficina, e Professora Graciela Machado.

¹⁸⁹ Artista e pintor, professor de Técnicas de Pintura da Academia de Belas Artes de Verona, Itália. http://pureprint.fba.up.pt/2014/?page_id=1827

¹⁹⁰ Professor Associado de Desenho da Faculdade de Belas Artes, Porto. <http://mariobismarck.com/por/home-p.html>

¹⁹¹ Artista plástico da Faculdade de Belas Artes, Porto. http://pureprint.fba.up.pt/2014/?page_id=355

¹⁹² Professor Catedrático da Faculdade de Belas Artes, Porto. <http://franciscolaranjo.com/about/>

¹⁹³ Artista plástico e Docente da Faculdade de Belas Artes, Porto. <http://www.estudium.org/cartoes/claudiaamandi.htm>

¹⁹⁴ Professora do Departamento de Desenho I da Faculdade de Belas Artes da Universidade Complutense de Madrid, Espanha, de técnicas de desenho, gravura e de impressão em cursos de licenciatura, mestrado e pós-graduação. http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=373

¹⁹⁵ Estagiárias.

¹⁹⁶ Catarina realizou a pesquisa sobre a cola e método de colagem/ideia para as capas, do primeiro photobook do livro, em tela de cor.

¹⁹⁷ Capítulo 04.02.01 deste relatório de estágio.

¹⁹⁸ Ilustradora, designer e editora. http://pureprint.fba.up.pt/2014/?page_id=330

Definições

As palavras-chave desta publicação são: dinamismo, interação, colaboração, evolução, experimentação e coleção e produção oficial. É uma publicação independente e será realizada em 200 cópias.

Nenhuma cópia será perfeitamente igual à uma outra; cada objecto impresso é único e os livros encadernados vão se caracterizar por alguns pormenores como uma cor particular da tela, que é a capa do primeiro caderno, ou uma folha de guarda em cópia única.

As definições que podem ser usadas para descrever esta publicação são múltiplas: *Livro de Artista*, *Livro de Artistas*, *Manifesto da Oficina*, *Livro-Arte Correio*, *Bookwork* e *Livro-Arquivo*. Uma multiplicidade de elementos artísticos e semânticos, um ritmo sempre diferente entre os cadernos, de vários tamanhos e vinculados a diferentes alturas, criam a estética de um arquivo de documentos, de uma recolha de memórias, enviadas por email de todo o mundo, ou elaborada em colaboração com colegas das oficinas; uma publicação que quebra as regras do tradicional *codex* do livro.

Cada artigo, enviado de um país diferente, dá uma contribuição silenciosa para a formação do que será a identidade e poesia visuais do livro final, que podemos definir como um *Livro de Artistas* nascido de uma reinterpretação contemporânea da *Arte-Correio*; um livro que tornou-se real graças à colaboração de artistas, designers, professores, estudantes, ilustradores, gravadores, e encadernadores, todos seus autores em igual parte; uma produção independente que apresenta e utiliza estratégias de reutilização de materiais e ferramentas disponíveis; um *Livro-Manifesto* numa paixão para a arte e a gravura, e de uma vontade comum de partilhar, divulgar e celebrar a singularidade e a preciosidade de palco artístico incrivelmente especial como as Oficinas de Técnicas de Impressão.

"[Esta publicação] relata um exercício de gestão, essa a desenvolver-se entre o digital e o analógico, entre sistemas impressos – Serigrafia, Riso, Gravura. É esta a condição inevitável para os objectos impressos, fabricados, pensados a partir de uma oficinas de gravura, numa competição salutar entre sistemas reprográficos, manuais e mecânicos, com critérios atentos à acessibilidade, aos custos mas também à diferença e originalidade aberta por projectos em curso." (Graciela Machado, 2016)

Processo de produção

“Corte, edição, montagem são técnicas de manipulação consciente, sem as quais o uso dos novos media é inconcebível.”¹⁹⁹

Em Outubro de 2015 foi organizada uma reunião com a colega Lisa Penedo e a professora Graciela Machado, que marcou a passagem de direção artística da publicação das mãos de Lisa às minhas, e marcou o início da minha colaboração ao projecto. Durante a reunião foi-me explicado o conceito, as características e o mecanismo de produção da publicação, e foram decididas e atribuídas as minhas tarefas como *designer as producer, author, photographer, book-binder, art director and engraver*, sob a supervisão de Graciela Machado.



As tarefas atribuídas durante a primeira reunião e executadas durante o desenvolvimento do estágio foram:

- Direção e organização da metodologia de produção;
- Cognição e organização das prioridades de produção;
- Preparação (escolha e corte) de papel pela produção, ou seja Munken 90/120 gr para os artigos e papel misto (disponível em oficina) para os outros cadernos;
- Aprendizagem do uso da impressora RISOGraph RZ 370 EP;
- Aprendizagem do uso da guilhotina;
- Organização dos vários momentos de produção, ou seja preparação de papel pela impressão, preparação dos ficheiros digitais, impressão, corte, dobragem, contagem e controle das cópias de cada caderno produzido, e armazenamento das cópias finalizadas;
- Recolha de todos os artigos a ser impresso;
- Organização dos artigos e comunicação direta com os autores, quando necessário;
- Controle e, onde possível, correção dos textos destinados a ser impressos como artigos da publicação;
- Elaboração de uma solução para o design gráfico dos artigos da secção *Printmaking* e da secção *Extra*, que devia ser parecido no geral com o design dos artigos da secção *Livro-Arte*;
- Paginação de todos os componentes digitais, desde o artigos até os cadernos fotográficos, e preparação dos ficheiros pela impressão em RISOGraph;
- Elaboração de uma solução gráfica para a inserção do *Curriculum Vitae* de cada autor;
- Recolha de todos os *Curriculum Vitae* a serem impressos;
- Organização dos tempos de impressão em RISOGraph, dependendo do material pronto para impressão e dos tempos de secagem da tinta RISO;
- Paginação de cada Cv;²⁰⁰
- Impressão em RISOGraph de 200 cópias de cada caderno e de cada Cv;
- Corte e dobragem das 200 cópias de cada caderno, quer artigo quer booklet fotográfico, e dos Cvs;
- Em caso de colaboração, divisão das tarefas, organização das

¹⁹⁹ ENZERSBERGER, Hans Magnus. "Constituents of a theory of the media", 1970.

²⁰⁰ Curriculum Vitae.

prioridades de produção e controle do resultado do trabalho executado por colaborador;

- Tratamento digital das imagens onde necessário;
- Conversão para *greyscale* de todas as imagens;
- Elaboração gráfica do artigo de Graciela Machado, em formato A4 e diferente dos outros artigos;
- Elaboração gráfica de dois cadernos/testemunhos, um relativo aos *workshops Print Preview V²⁰¹ e VII²⁰²* e um relativo ao encontro internacional de gravura *In Pure Print²⁰³*;
- Elaboração gráfica dos cadernos que, em princípio, iam ser impressos em digital, mas que posteriormente foram impressos em RISOGraph, por razões estilísticas e de orçamento;
- Produção de 400 folhas de guarda com técnica de papel marmorizado, em colaboração com a equipa de investigação;
- Conclusão da produção de todos os cadernos.

Problemas surgidos durante a produção

- O tempo de recolha de todos os artigos a ser impressos e da correção ortográfica – onde foi necessário – não foi breve. O trabalho teve *slowdowns* porque, de vez em quando, foi preciso esperar um artigo em falta; às vezes foi preciso esperar uma revisão ou a tradução de um texto; às vezes as fotografias em JPEG individuais com o nome correspondente em vez que fotografias incorporadas no *file word* do texto; às vezes uma melhor definição ou as legendas das fotografias.
- Aprender como imprimir em RISOGraph foi muito interessante e útil, mas não foi fácil lidar com a lenta secagem da tinta, também devido a um tempo particularmente húmido; manchas deixadas da máquina, ou papel de jornal que ficava preso quando tentava-se imprimir mais que uma folha à vez, também desaceleraram muito o tempo de produção.
- Embora que tive alguma ajuda de colaboradores esporádicos, o trabalho manual, por mim executado, de corte e dobragem de todas as 200+ cópias de cada caderno ocupou enorme quantidade de tempo, limitando assim o tempo disponível para executar outras tarefas de produção e elaboração gráfica.

Na página anterior e nesta página, de cima para baixo

Fig. 256 - Exemplo de 200 cópias de um artigo impresso em RISOGraph.

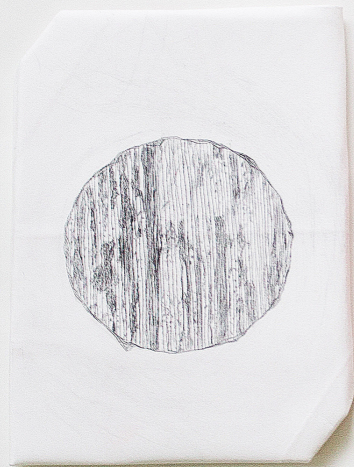
Fig. 257 - Duas resmas de artigos.

Fig. 258 - Panorâmica de artigos finalizados e aguardados.

²⁰¹ Capítulo 04.01.02 deste relatório de estágio. http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=570

²⁰² Capítulo 04.02.01 deste relatório de estágio. http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=819

²⁰³ Capítulo 04.01.03 deste relatório de estágio. http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=103



Nesta página e na página seguinte

Fig. 259/260/261/262/263/264/
265/266/267/268/269 - Maquetes
em escala, feitas por mim e propostas
como possíveis soluções do design da
capa final de Pure Print Publication.



Conteúdo da publicação: Artigos

Cada artigo é entendido como uma unidade de leitura que, posteriormente, compõe a unidade da publicação para além que não há só um conteúdo central e principal; os textos e as imagens são ligados por meio do assunto comum, que é *Pure Print*. Os artigos são independentes na criação de um discurso sobre um conteúdo específico, mas são, ao mesmo tempo, complementares no fim comum de transmitir o que foram as temáticas principais tocadas durante os três anos de *workshops*, *masterclasses*, encontros e exposições, realizados em contexto *Pure Print*. Os artigos foram escritos em momentos diferentes e por autores de nacionalidades diversas. Optou-se para manter o idioma original de cada texto, para tornar clara a multinacionalidade do livro e da internacionalidade da esfera de colocação deste objecto particular.

Os artigos são divididos em três tópicos principais, todos do mesmo tamanho (12,5x21 cm); cada tópico foi impresso em RisoGraph, caracteriza-se com uma cor diferente e é impresso em papel 120 gr Munken.

- Secção **AZUL**, dedicada ao *Livro-Arte* layout com texto centrado, fotografias dentro as margens, fonte tipográfica *Gandhi Sans*, exceto para o artigo de Ana João Romana, para o qual foi usada a fonte tipográfica *Adobe Garamond Pro*.

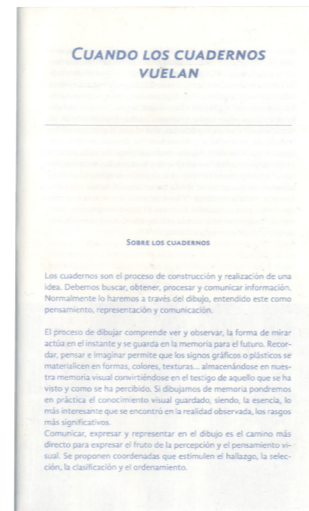
- Ana João Romana, “From Book as artwork to a Manifesto for the book: some possible definitions of Artists’ Book”;
- Silvia Ramírez Monroy, “Arte Correo y Libro de Artista: puntos de interceccion”;
- Eva Figueras Ferrer, “Breve recorrido histórico del Libro Arte: del libro ilustrado al libro electrónico”;
- Karen Lacroix, “Notes on publication as process”;
- Nedda Bonini, “Attraversando il libro”;
- Ángela Cabrera Molina, “El Libro-Arte táctil: prohibido no tocar. [Estos libros] son más bellos que los nuestros”;
- Marta Aguilar Moreno, “Quando los cuadernos vuelan”;
- Javier Pérez Iglesias, “Hacer de las tripas tripis, Varias derivas por el fotolibro español a partir de la colección del a Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la UCM (Madrid)”.



Nesta página, de cima para baixo

Fig. 270 - Exemplo de artigo impresso em tinta azul, secção *Livro-Artista*.

Fig. 271 - Dupla página do exemplo de artigo impresso em tinta azul, secção *Livro-Artista*.



- Secção **VERMELHA**, dedicada ao *Printmaking* layout com texto alinhado à esquerda, fotografias dentro e fora das margens, fonte tipográfica *Gandhi Sans*.

- Guntars Sietins, “The prospects of emerging artists in graphic art”;
- Jo Stockham, “The Expanded Field, five years on”;
- Joana Maria Pereira, “Anywhere in-between: whenever uncertainty takes place”;
- Marcos Rizolli, “Gravura expandida: do inciso ao print”;
- Mare Saare, “Afterimage”.

- Secção **PRETA**, dedicada ao *Extras* layout com texto alinhado à esquerda, fotografias dentro das margens, fonte tipográfica *Gandhi Sans*.

- Teresa Almeida, “Printing and engraving in alternative surfaces: Glass and Ceramic”;
- Pedro Matos Fortuna, “Pure (Primal Ceramic) Print”;
- Fernando Quintas, “An imprint in the garden of power”;
- Sean Caulfield, *Printmaking in a Global Context*, in “Statements”;
- Jajek Szewczyk, *Thoughts on the Pure Print – in Porto 2015*, in “Statements”;
- Márcia Sousa, *Um estar aqui: entre uma oficina-laboratório e antigas oficinas portuenses*, in “Testemunhos da Oficina de Técnicas de Impressão”;
- Catarina Figueiredo Marques, *Gravura Assistida: Pure Print 2013-2016*, in “Testemunhos da Oficina de Técnicas de Impressão”;
- Graciela Machado, “A partir de, quando o cartaz é projecto sem nome”.

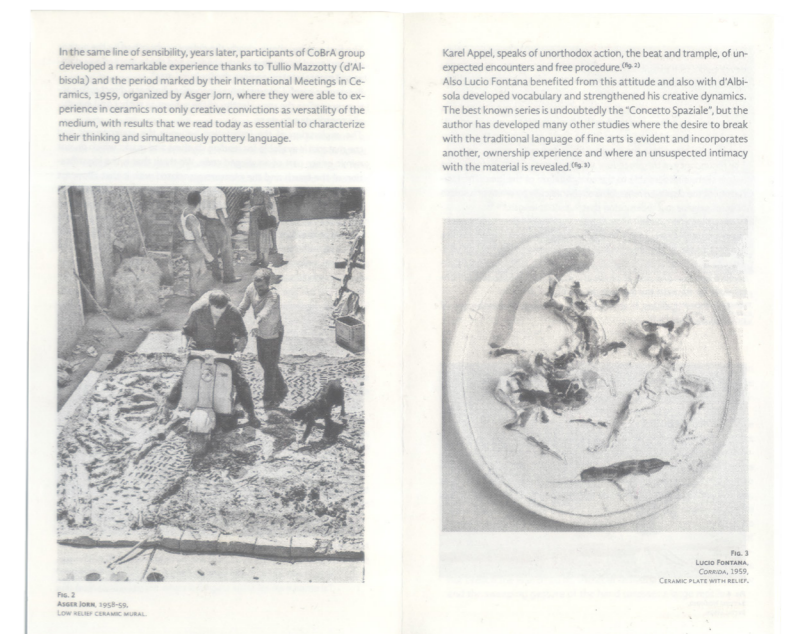
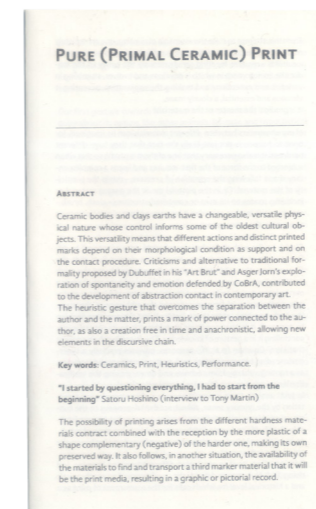
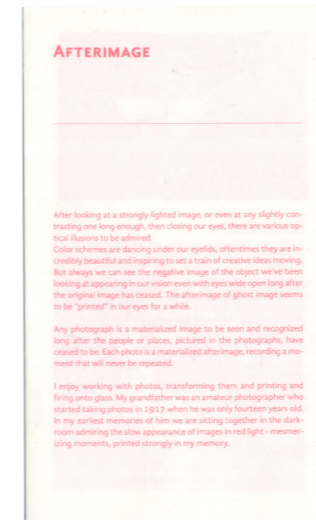
Nesta página, de cima para baixo

Fig. 272 - Exemplo de artigo impresso em tinta vermelha, secção *Printmaking*.

Fig. 273 - Dupla página do exemplo de artigo impresso em tinta vermelha, secção *Printmaking*.

Fig. 274 - Exemplo de artigo impresso em tinta preta, secção *Extra*.

Fig. 275 - Dupla página do exemplo de artigo impresso em tinta preta, secção *Extra*.



Conteúdo da publicação: Curriculum Vitae

Para além da produção editorial e manual de todos os artigos, tratei da elaboração de uma solução gráfica para a inserção do *Curriculum Vitae* de cada autor. A minha proposta foi uma inserção vertical: uma folha, de tamanho 6x15 cm, que pode se encontrar fora ou dentro do artigo, e que apresenta o nome do autor e a sua biografia. A professora Graciela Machado aprovou esta opção e, sob a sua direção, comecei com a recolha de todos os currículos; escolhi um papel diferente para cada secção de pertença; realizei a paginação e criação dos ficheiros prontos para a impressão. Pus quatro cópias de cada artigo em um A3, para poupar papel e tinta, e para acelerar o processo de impressão. A fase de corte e dobragem foi executada por Mirjam Siim.²⁰⁴

Papéis escolhidos:

- CV SECÇÃO AZUL, ^{fig. XX} papel Fabriano Palatina 120 gr, impressão texto em azul;
- CV SECÇÃO VERMELHA, ^{fig. XX} papel Cartolina Rusticus 95 gr “Areia”, impressão texto em vermelho;
- CV SECÇÃO PRETA, ^{fig. XX} papel Cartolina Rusticus 95 gr “Cinza”, impressão texto em preto.

Uma vez terminada a impressão, o corte e a dobragem, os artigos correspondentes serão colocados fora ou dentro os Cvs.

O tamanho de cada Cv pode variar, devido à dificuldades de corte de papéis em tamanho pequeno por a guilhotina, mas o importante é que mantenha-se a forma vertical e que não seja mais alto nem mais amplo do artigo. Esta solução resultou ser uma maneira dinâmica para dar informações sem interromper a leitura. O design é minimalista, sem sinais gráficos especiais, de modo que cada Cv se insira na narrativa sem distrair ou criar desordem.

Nesta página, de cima para baixo

- Fig. 276 - Cvs secção Azul.
- Fig. 277 - Cvs secção Vermelha.
- Fig. 278 - Cvs secção Preta.
- Fig. 279 - Panorâmica dos Cvs das três secções.



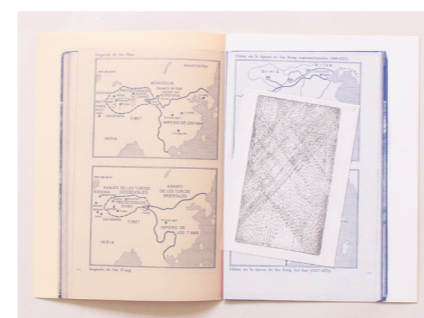
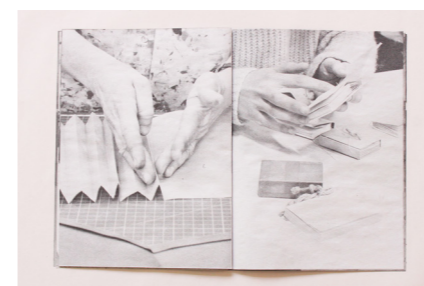
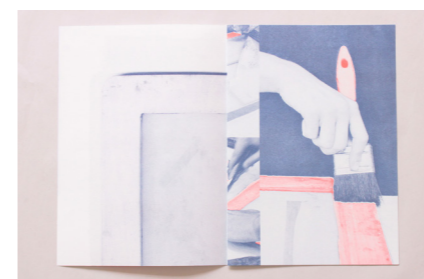
Conteúdo da publicação: Cadernos fotográficos

Os cadernos fotográficos são elementos puramente visuais, sem texto ou explicações do conteúdo. A criação do sentido da experiência do leitor é novamente nas suas mãos. As imagens são principalmente monocromáticas, excepto para algumas exceções. As cores usadas para as impressões são azul, vermelho e preto, e a escolha da cor de cada caderno não é ligada à uma secção de pertença. A maioria dos *booklets* inseridos na publicação foram criados como parte da primeira versão da publicação, por Lisa Penedo. São de minha própria criação os últimos dois testemunhos visuais, desde que participei pessoalmente nos *workshops* e foi-me possível documentar as experiências com fotografias; elaborei graficamente os cadernos que, em princípio, iam ser impressos em digital, mas que posteriormente foram impressos em RISOGraph, por razões estilísticas e de orçamento; finalizei a escolha, começada por Lisa Penedo, do tipo de papel para cada caderno.

Por além disso, em só trinta cópias da publicação vai ser inserido o “*Jornal Casa Soleiro*”,²⁰⁵ realizado por Carmen Chofre, Guillermo Bermudo e Paqui Salguero, professores convidados por Graciela Machado a participar ao *workshop* “*Print Preview V*”.²⁰⁶

Photobooks:

- Testemunho fotográfico do *workshop* “*Creative bookbinding and blind-tooling (blind-printing) on leather*”,²⁰⁷ com Lennart Mänd. Tamanho A5, papel Munken 120 gr;
- “*Assembling: publishing in the Expanded Field*”. Tamanho A4, papel misto;
- “*Sistemi di comunicazione*”, ilustração realizada por Davide Antolini. Tamanho A5, papel misto;
- “*Os cartazes*”. Tamanho A4, papel misto;
- Testemunho fotográfico de “*Plein Air week*”.²⁰⁸ Tamanho A5, papel Pop Set Alfice 90gr;
- “*Serigrafia*”. Tamanho 17,5x25 cm, papel Munken 9/120 gr;
- “*Oficinas de Técnicas de Impressão*”. Tamanho 17,5x25 cm, papel de jornal;
- “*Jornal Casa Soleiro*”. Suplemento especial – só 30 cópias, papel de jornal;
- Testemunho fotográfico de “*Print Preview V e VII*”. Tamanho A5, papel de jornal;
- Testemunho fotográfico de “*In Pure Print*”. Tamanho 17,5x25 cm, papel de jornal.



Nesta página, de cima para baixo

- Fig. 280 - Photobook “Os Cartazes”.
- Fig. 281 - Testemunho fotográfico de “Plein Air week”.
- Fig. 282 - Photobook “Serigrafia”.
- Fig. 283 - Photobook “Oficinas de Técnicas de Impressão”.
- Fig. 284 - Photobook “Assembling”.
- Fig. 285 - Algumas variantes da capa do primeiro photobook testemunho fotográfico do workshop “Creative bookbinding and blind-tooling (blind-printing) on leather”.

²⁰⁵ Descrição no capítulo 04.03.02 deste relatório de estágio.

²⁰⁶ http://pureprint.fba.up.pt/2015/?page_id=570

²⁰⁷ Workshop inserido no *Pure Print Elements*, http://pureprint.fba.up.pt/2014/?page_id=587

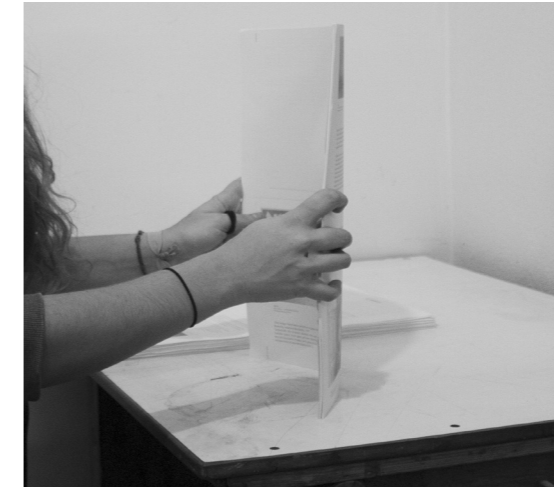
²⁰⁸ <http://pureprint.fba.up.pt/2014/?p=1131>

Metodologia de produção

Explicação da metodologia usada para a produção de cada artigo. Esta metodologia foi parecida, requerendo menos etapas, para o processo produção dos Cvs e Photobooks.

Artigos:

- Controle e impaginação dos textos e tratamentos das imagens em *grayscale*;
- Tratamento dos textos, de modo que cabem em um numero de páginas múltiplo de quatro para permitir a impressão de *booklet* sem páginas brancas;
- Controle dos encaixes dos textos, do espaço entre palavras e hifenização, para permitir uma leitura optimal;
- Criação de ficheiro com marca de corte em A3 com duas folhas, frente e verso, de cada artigo, economizando assim tempo e papel;
- Impressão da frente 200-220 cópias cada ficheiro, para ter uma margem de erro;
- Aguardar a secagem da tinta antes de imprimir o verso de cada folha, porque a impressora tem um defeito: se a tinta não é seca, a roda que empurra as páginas mancha todas as folhas que empurra a impressão (este problema retarda a produção e muitas vezes fui forçada a parar para permitir a tinta de secar);
- Colocar as folhas em um ambiente limpo, e, possivelmente, num local seco;
- Cortar no meio as resmas A3 com a guilhotina, criando A4 das páginas de cada artigo;
- Dobrar cada página com o osso limpo (ferramenta específica para a dobragem), sobre uma base de corta limpa;
- Controlar que todos os elementos, texto e imagens, sejam alinhados;
- Cortar com a guilhotina, novamente, seguindo as marcas de corte e não mais de 10 cópias de cada vez, para ter a certeza de obter um trabalho preciso e limpo;
- Controlar as cópias, a trabalho terminado, verificando que não sejam sujas ou mal cortadas. No caso, é necessário cortar novamente, ou em casos extremos, é necessário repetir a impressão;
- Dividir os artigos em resmas de 50, ou 100, e enrolar com papel de jornal;
- Por as cópias terminadas em uma caixa, especificando o número de cópias e o nome do artigo.



Nesta página, de cima para baixo
Fig. 286/287/288/289/290/291/292/293 -
Processo de produção, corte, dobragem dos artigos
de Pure Print Publication.

Elaboração da Capa e do Sistema de Encadernação

A reunião sobre o processamento da capa e a decisão do tipo de técnica a ser utilizada para a encadernação decorreu em Janeiro de 2016: teve a participação de Catarina Marques Da Cruz, Lisa Penedo, Cláudia Queirós, Graciela Machado e a minha. A reunião dividiu-se em dois momentos principais:

1. Apresentação de maquetes de uma possível solução final de capa/contentor;
2. Proposta de modelos de encadernação para posterior pedido de orçamento.

Durante a reunião, foi feita por mim e por Cláudia a apresentação de algumas maquetes, em escala, como possíveis opções para o design da capa.

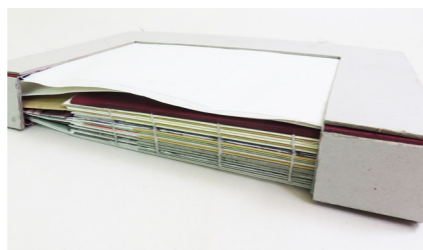
Uma das minhas foi escolhida como solução final possível; este modelo jogava com a transparência, com o uso de diferentes técnicas de impressão, e o uso dum quadrado vermelho que queria lembrar a matriz da impressora RisoGraph, método de impressão principal da publicação; a contra-capas e a capa da frente eram feitas com cartões e a lombada feita só por o material semitransparente, que forrava a capa.

Após uma pesquisa, que contou com a colaboração de Cláudia Queirós, na análise da robustez dos papéis aplicados à lombada, esta ideia foi rejeitada. A acrescentar, à fragilidade, o custo excessivo dos materiais que podiam ser utilizados. Posteriormente, realizei outras duas maquetes, em tamanho real, seguindo o *briefing* da lombada a vista e do conceito de caixa; as duas maquetes apresentavam, contudo, um defeito estético: os cartões da capa tinham uma tendência a dobrar para o interior, por causa da medida particular do corpo interno do livro. Após uma breve reunião com a Professora Graciela Machado, onde apresentei as duas maquetes, surgiu a ideia de uma solução que apresentasse uma maior resistência; realizei uma outra maquete com as novas propostas e, em seguida, esta foi escolhida como possível solução final, graças à uma maior resistência das suas partes, ao seu aspecto de caixa e à ausência do *folding-problem* das capas.

As tarefas atribuídas depois da reunião, e posteriormente executadas foram:

- Montagem, encadernação e criação de uma maquete final, com todos os cadernos definitivo, para ter uma ideia da medida final do corpo interior do livro e da altura da lombada;
- Elaboração de maquetes com solução final para a capa;
- Pesquisa, onde necessário, sobre material a usar;
- Pesquisa de empresas onde poder realizar a produção da publicação;
- Finalização e montagem de todos os cadernos em três cópias definitivas da publicação;
- Entregar as três cópias à três empresas diferentes, que realizarão três provas do objecto final;
- Escolha da empresa para a produção final do livro;
- Compilação da ficha técnica com todos os dados definitivos e impressão de 200 cópias em RisoGraph;
- Elaboração tipográfica do título na capa;
- Preparação do corpo interno de uma cópia, com a ordem correta dos cadernos e a fixação da posição de cada caderno;
- Impressão de uma capa em oficina;
- Finalização de uma cópia definitiva.

Nesta página, de cima para baixo
Fig. 294 - Lombada da maquete feita por mim, como proposta pela capa de *Pure Print Publication*.
Fig. 295 - Dupla página da maquete feita por mim, como proposta pela capa de *Pure Print Publication*.
Fig. 296 - Lombada da maquete feita por mim, como proposta pela capa de *Pure Print Publication*.
Fig. 297 - Maquete feita por mim, como proposta pela capa de *Pure Print Publication*.



As tarefas atribuídas depois da reunião, e ainda em execução, foram:

- Montagem de 200 cópias finais, com a ordem correta dos cadernos e a fixação da posição de cada caderno;
- Impressão em serigrafia de 200 cópias da capa;
- Entrega de 50 livros a encadernar e das telas impressas à empresa, para finalizar a montagem. (NOTA: o número inicial de cópias a produzir é 50 cópias em vez de 200 devido à um orçamento inicial limitado).



Nesta página, de cima para baixo
Fig. 298 - Maquete feita por mim, escolhida como possível solução final da capa de *Pure Print Publication*.
Fig. 299 - Maquete feita por mim, escolhida como possível solução final da capa de *Pure Print Publication*.
Fig. 300 - Abertura da maquete.
Fig. 301 - Abertura da maquete.



Solução final da costura e da capa: pesquisa e escolha da empresa

Foi organizada uma sessão de pesquisa, com a participação de Cláudia Queirós, de Graciela Machado e da minha, em diferentes empresas, que consistiu ir falar diretamente como os funcionários e os técnico de cada empresa. O fim desta pesquisa foi descobrir se a solução proposta podia ser produzida ou se apresentava alguns problemas técnicos que impedisse a sua realização, e se o problema da flexão do cartão podia ser resolvido. Para além disso, os objetivos da pesquisa foram, também, de verificar a qualidade do trabalho de cada empresa, realizar provas finais em cada uma, e experimentar diferentes opções de cor e tela para a capa, chegando, nesta maneira, à escolha da empresa melhor, em termos qualidade-preço-tempo.

A professora Machado escolheu quatro empresas onde poder realizar a nossa pesquisa: **Peninsular**, papelaria - artes gráficas; **Senhor Carvalho Encadernações**; **Papelaria Progresso** e **Encadernações Simples e de Luxo, António de Sousa Oliveira**.

Durante o primeiro encontro, que correu na Papelaria Peninsular, apresentamos a maquete da possível solução final e, após um *brainstorming* decorrido entre Graciela Machado, o técnico da empresa, Cláudia e mim, o design da proposta final evoluiu e simplificou-se; a nova solução abandonou uma parte física da proposta anterior, tornando-se, basicamente, uma capa tradicional ao contrário, ou seja colada só na contra-capas e o encerramento oposto ao miolo.

Solução final proposta à cada empresa foi:

- Miolo a vista, técnica de encadernação tradicional e cadernos em princípio desalinhasdo;
- Capa tradicional, forrada com tela e colada ao contrário, ou seja, a contra-capas vai ser colada ao corpo interno do livro, a lombada vai ficar na parte oposta ao miolo e a capa da frente vai fechar o livro sem ser colada.

Problemas de produção apresentados as empresas:

1. Costura feita à mão ou com máquina para coser;
2. Se a costura desalinhasda dos cadernos for possível;
3. Se a solução para a capa final pode tecnicamente funcionar, ou se é preciso mudar algumas partes e encontrar uma solução parecida, que não deixe de respeitar o conceito de caixa, fulcral para a publicação;
4. Que tipo de tela, e cor, usar para forrar o cartão da capa;
5. Se é possível colar e usar os papéis marmorizados (produzidos nas Oficinas das Técnicas de Impressão pela equipa de investigação composta por Cláudia Queirós, David Lopes, Ana Margarida Rocha e Giulia Ferrigato) como folhas de guardas da capa;
6. Se há a possibilidade de criar uma prova para experimentar se, e como, a solução final pode funcionar, e qual vai ser o custo para esta maquete;
7. Se é possível para nós imprimir sobre a tela as informações tipográficas da capa (em Oficina) antes de colar a mesma tela ao cartão;
8. Encontrar a melhor relação entre a qualidade e o preço de produção;
9. Perceber quantos dias vai demorar a produção e a finalização de todas as 200 cópias em diferentes empresas do Porto.

Soluções apresentadas por as empresas:

- **Peninsular**, papelaria - artes gráficas, Rua Mouzinho da Silveira, 67 a 71, Porto.
 1. Costura vai ser feita a mão;
 2. É preciso trazer o corpo interno final do livro não cozido, com todos os cadernos do tamanho definitivo, no sitio certo e decidido pela versão final, quer alinhado para baixo quer alinhado mais no medio, fixados em qualquer maneira (pode ser feito com fita cola ou com cola) para verificar se é possível realizar uma encadernação desalinhasda dos cadernos;
 3. A solução proposta da capa final pode ser realizada;
 4. A tela pode ser cinzenta ou bege com mais textura;
 5. É possível colar e usar os papéis marmorizados como folhas de guarda;
 6. É possível criar uma prova com um custo de 17,5 euros;
 7. É possível imprimir a tela nas Oficinas, antes de leva-lá à empresa pela finalização da capa do livro;
 8. Cada cópia (costura + capa) vai ter um preço de 17,5 euros;
 9. A produção das 200 cópias pode ser terminada em 200 horas pela costura e tempo não definitivo pelas capas.
- **Papelaria Progresso**, artes gráficas - Silvares & Aragão, Lda. Rua António Pedro, 16, 4000-092, Porto.
 1. A costura vai ser feita a máquina;
 2. É preciso trazer o corpo interno final do livro não cozido, com todos os cadernos do tamanho definitivo, no sitio certo e decidido pela versão final, quer alinhado para baixo quer alinhado no meio, para ver se é possível realizar uma encadernação desalinhasda dos cadernos com a máquina, um problema que não se encontra numa publicação onde todos os cadernos são do mesmo tamanho;
 3. A solução final proposta por nos pode ser realizada; A tela vai ser cinzenta escura;
 4. É possível colar e usar os papéis marmorizados como folhas de guarda na encadernação do livro;
 5. É possível criar uma prova com um custo de 10 euros;
 6. É possível imprimir a tela na Oficina, antes de levá-la à empresa pela finalização da capa do livro;
 7. Cada cópia (costura + capa) vai ter um preço de 7,5 euros;
 8. A produção das 200 cópias pode ser terminada numa semana.

- **Senhor Carvalho Encadernações.**

1. A costura vai ser feita a mão;
2. É preciso trazer o corpo interno final do livro não cozido, com todos os cadernos do tamanho definitivo, no sitio certo e decidido pela versão final, quer alinhado para baixo quer alinhado no meio, para verificar se é possível realizar uma encadernação desalinhada dos cadernos, um problema que não se encontra numa publicação onde todos os cadernos são do mesmo tamanho;
3. A solução final proposta por nos pode ser realizada;
4. A tela vai ser bege;
5. É possível colar e usar os papéis marmorizados como folhas de guarda na encadernação do livro;
6. É possível criar uma prova com um custo de 5 euros;
7. É possível imprimir a tela na Oficina, antes de levá-la à empresa pela finalização da capa do livro;
8. Cada cópia (costura + capa) vai ter um preço de 5 euros;
9. Em agosto a empresa vai fechar, por isso não é possível saber precisamente quando a produção vai finaliza-se.

- **Encadernações Simples e de Luxo**, António de Sousa Oliveira, Rua do Pinheiro, 40, 4050-483, Porto.

1. A costura vai ser feita a mão;
2. É preciso trazer o corpo interno final do livro não cozido, com todos os cadernos do tamanho definitivo, no sitio certo e decidido pela versão final, quer alinhado para baixo quer alinhado no meio, para ver se é possível realizar uma encadernação desalinhada dos cadernos, um problema que não se encontra numa publicação onde todos os cadernos são do mesmo tamanho;
3. A solução final proposta por nos pode ser realizada;
4. Há uma escolha maior sobre as cores e as texturas da tela;
5. É possível colar e usar os papéis marmorizados como folhas de guarda na encadernação do livro;
6. É possível criar uma prova com um custo de 6,15 euros;
7. É possível imprimir a tela na Oficina, antes de levá-la à empresa pela finalização da capa do livro;
8. Cada cópia (costura + capa) vai ter um preço de 6,5 euros;
9. A produção das 200 cópias pode ser terminada em 3-4 dias.



Na página seguinte, de cima para baixo
 1ª linha vertical: Fig. 302/304/306/308 -
 Pormenores e panorâmica da maquete realizada por
 Senhor Carvalho Encadernações.
 2ª linha vertical: Fig. 303/305/307/309 -
 Pormenores e panorâmica da maquete realizada por
 Empresa Oliveira.

A Papelaria Peninsular foi rejeitada, desde o princípio, por causa do preço demasiado elevado para a produção de cada cópia e da maquete, sobretudo em comparação com as outras empresas.

As maquetes, preparadas e montadas por mim, foram entregues, então, no início de Julho, ao Senhor Carvalho, à Papelaria Progresso e à Empresa Oliveira. A Empresa Oliveira comunicou em três dias que a encadernação estava pronta; o Senhor Carvalho terminou a encadernação em cinco dias e a Papelaria Progresso comunicou-me, depois de uma semana, que a encadernação podia ser terminada só no início de Setembro.

A maquete do Senhor Carvalho não satisfaz a exigência de um trabalho feito rapidamente e com qualidade profissional, enquanto a Empresa Oliveira entregou em menos tempo que as outras e com uma qualidade excepcional; Papelaria Progresso nunca chegou a entregar a maquete, devido à um contínuo adiamento da data de entrega.

A empresa escolhida para a execução do trabalho foi a Empresa Oliveira.

O problema do *folding* dos cartões da capa persistiu em todas as provas. Por esta razão foi encomendada uma nova prova, neste caso só da capa, à Empresa Oliveira; esta nova solução, que tornou-se a final, apresenta um corte diagonal na capa de frente, que resolveu o *folding-problem* e deu uma aparência de *caixa-arquivo*, perfeita para o conceito da publicação.

Elaboração gráfica e realização, em serigrafia, da capa.

Uma vez escolhida a versão final do aspecto da capa, elaborei, com a ajuda de Cláudia Queirós, algumas provas da tipografia, a realizar em serigrafia, com o título da publicação e o logo *Pure Print* (PP); a fonte tipográfica usada é *STIX-General Bold*. A professora Graciela Machado optou por uma das soluções mais simples, desde que o interno do livro apresenta-se, já, muito elaborado. Posteriormente preparei o quadro serigráfico (fotolito + mesa de luz uv) e escolhi a tinta preta para tecidos. A emulsão do quadro serigráfico não sai completamente em correspondência com as letras, depois a sensibilização à luz uv.

Experimentei algumas vezes sobre restos de tecidos e papel, e quando me senti pronta, avancei com a impressão da capa final. A transferência de tinta através do quadro serigráfico apresentava alguns erros, e algumas das linhas mais finas da fonte tipográfica não conseguiam ser impressas; mas os imprevistos fazem parte da produção e impressão manual e podem gerar erros que se tornam parte do resultado final e acabam para doar-lhe uma identidade própria e um efeito final especial, como aconteceu com a tipografia da capa, simples, elegante e única nos seus pormenores.



Nesta página

Fig. 310/311 - Duas propostas do design final pela capa de Pure Print Publication.

Na página seguinte, de esquerda para direita, de cima para baixo

Fig. 312 - Design final da capa de Pure Print Publication.

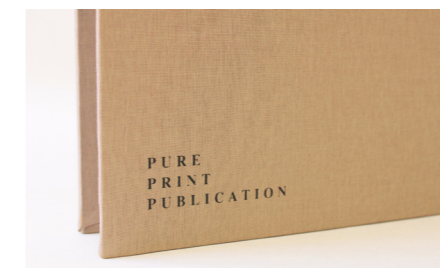
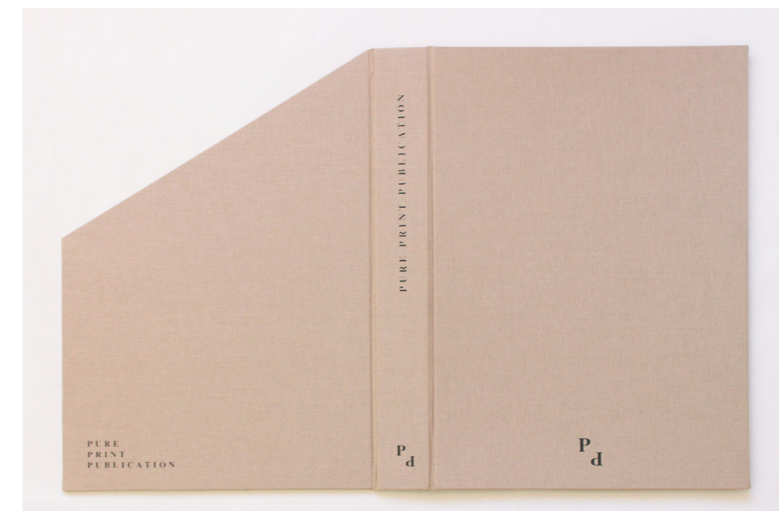
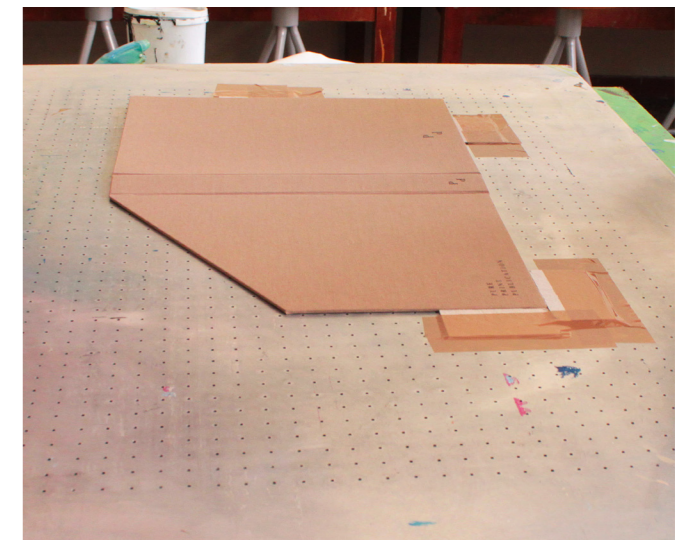
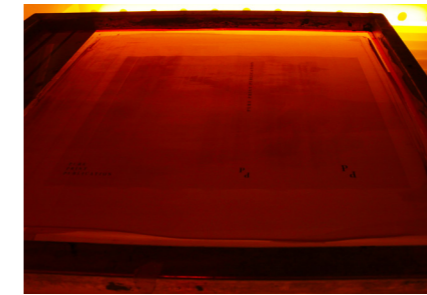
Fig. 313 - Transferência da imagem do fotolito sobre quadro serigráfico.

Fig. 314 - Quadro serigráfico.

Fig. 315 - Processo de impressão da capa em serigrafia.

Fig. 316 - Capa sobre máquina de serigrafia.

Fig. 317/318/319 - Capa finalizada.



Conclusão

O objecto final que vou apresentar no presente relatório de tese está encadernado por mim. Escolhi a cor do primeiro caderno e, em relação a este, escolhi as cores dos outros cadernos e elaborei a melhor relação visual entre as suas partes. Realizei a montagem, a escolha do ritmo e o desalinhamento dos cadernos e, uma vez pronto, encadernei o bloco com um fio vermelho igual à capa do primeiro caderno. Pronto e colado o livro interno, escolhi a folha de guarda em papel marmorizado e o coleí à última folha do livro. Só depois a cola secar, e ter serigrafado a capa, finalizei a colagem do livro interno com a capa final.

Em seguida, vou mostrar fotografias do resultado final da elaboração e produção de *Pure Print Publication*, que reflete o conceito de arquivo e de caixa em maneira elegante e minimalista exteriormente, e complexo mas harmonioso e refinado no seu interior.



Nesta página

Fig. 320/321 - Pormenores e panorâmicas do livro final de *Pure Print Publication*.

Na página seguinte

Fig. 322/323/324/325 - Pormenores e panorâmicas do livro final de *Pure Print Publication*.



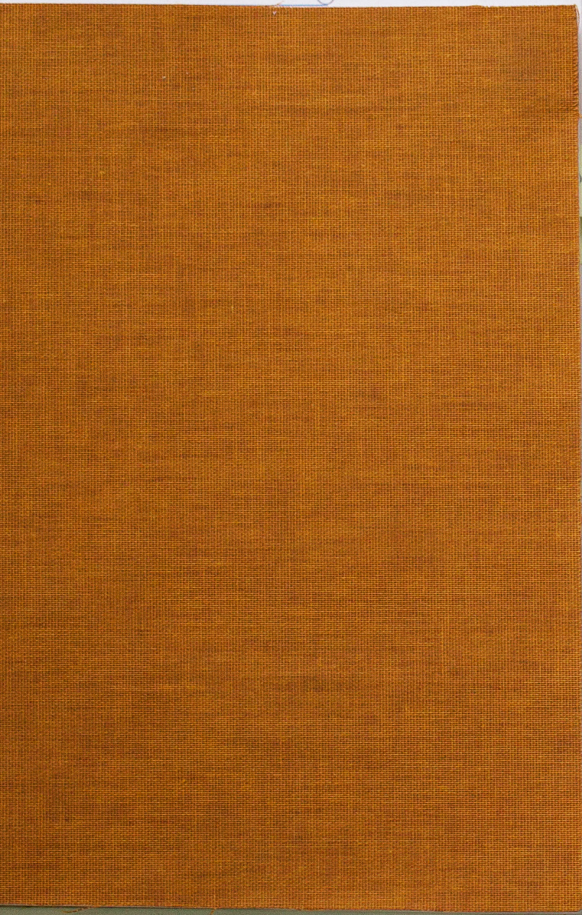
**PURE
PRINT
PUBLICATION**

AMPARÉ PROVA

jobo & colore

From Book as Artwork to a Manifesto for the Book

SOME POSSIBLE DEFINITIONS OF ARTISTS' BOOKS¹



BIBLIOGRAPHY

041 AARONS, Philip. 1971a. *Artists: do members' control publications by private issue?* 1971, 1977 Edition. *Graphic 2000*.

ALTE, John. "Interview with Gary P. Lippard on Printed Matter". December 2006. <http://www.illustration.com/06/12/06>

BOUMAN, Sarah & WOODS, Tom. *A History for the Book: Inquiries from the Centre for the Book Project*. University of the West of England, Bristol, 2010.

BEW, Stephen. *Artist's books: the book as artwork* 1961, 1962, 1975, Sackel Press, London, 1975.

CARSON, John. *The way out of modernism: being the way out of the modernist tradition (manifesto)*. <http://www.illustration.com/06/12/06>

CHERRY, Germaine. *Book as an event* 1960/1972, Nigel Greenwood, London, 1972.

DUCKER, Johannes. *The meaning of artist's books*. *Graphic Books*, New York, 1984.

DUCKER, Johannes. "The artist's book: 'Written, Booked and the Public/Private Reader' in: *The Book as an Event*, *Book as an Event: Museum of Modern Art and the Museum of Contemporary Art, New York*, 2007.

FISKE, Anne. *Graphic as paper*. *London*, 1981.

HUBERT, Brian Ross & HUBERT, John. *The many faces of Bookings: Artist's Books*. *Graphic Books*, New York, 1978. <http://www.graphicbooks.com/links/links02.htm>

LYONS, Ken. 1971. *Books: A Critical History and Survey*. *Book Vinyl Studio*, Wokingham, New York, 1976.

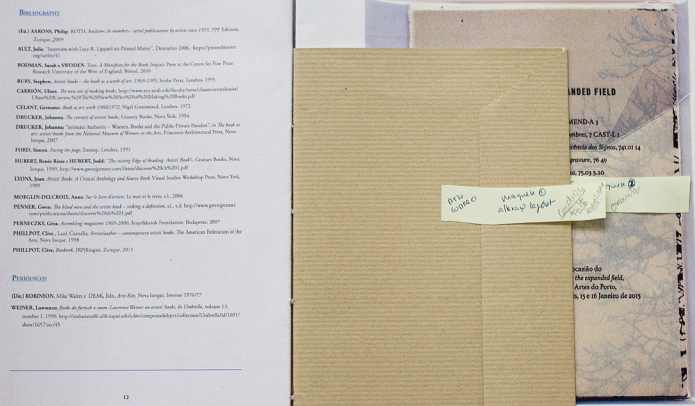
MOGELIN, DEICROT, Anne. *Sur le livre d'artiste: Le livre et le livre*, s.l., 2006.

PENNER, Gert. *The book and the artist: Book - making a definition*, s.l., s.d. <http://www.graphicbooks.com/links/links02.htm>

PERREGIN, Gert. *Assembling responses: 1965-2005*. *Arts and Crafts Foundation*, Belgium, 2007.

PHILLIPS, Glen. *Lost Causes: Artist's books - contemporary artist's books*. *The American Federation of the Arts*, New York, 1998.

PHILLIPS, Glen. *Artist's Book*, 1971. *Graphic 2000*, 2013.

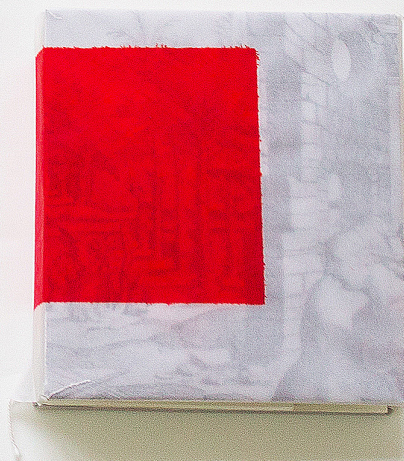
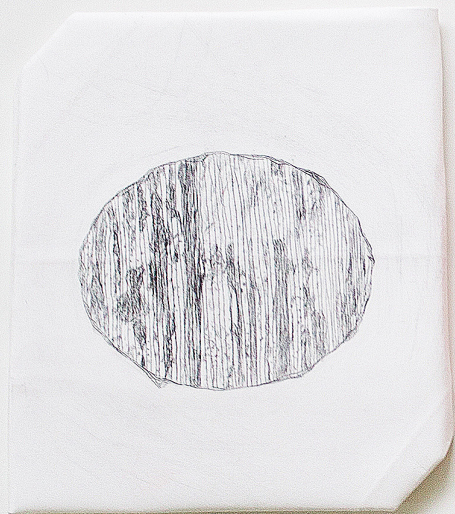


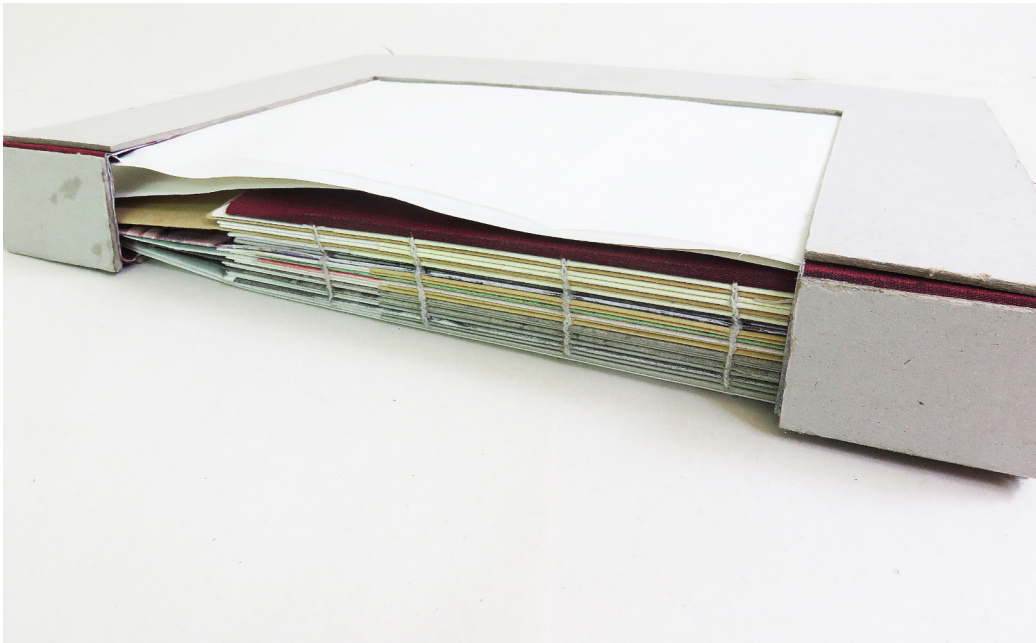
priv. col. 0
Manuel O
alejo lejoz
1971
1975
1977

WROD FIELD
HENRI-DA
MONTY CASTEL
Artista do Livro, pp. 61-14
p. 70-49
in: 25.05.80

posado do
do expediente field
Artes do Livro,
in: 15 e 16 Janeiro de 2005







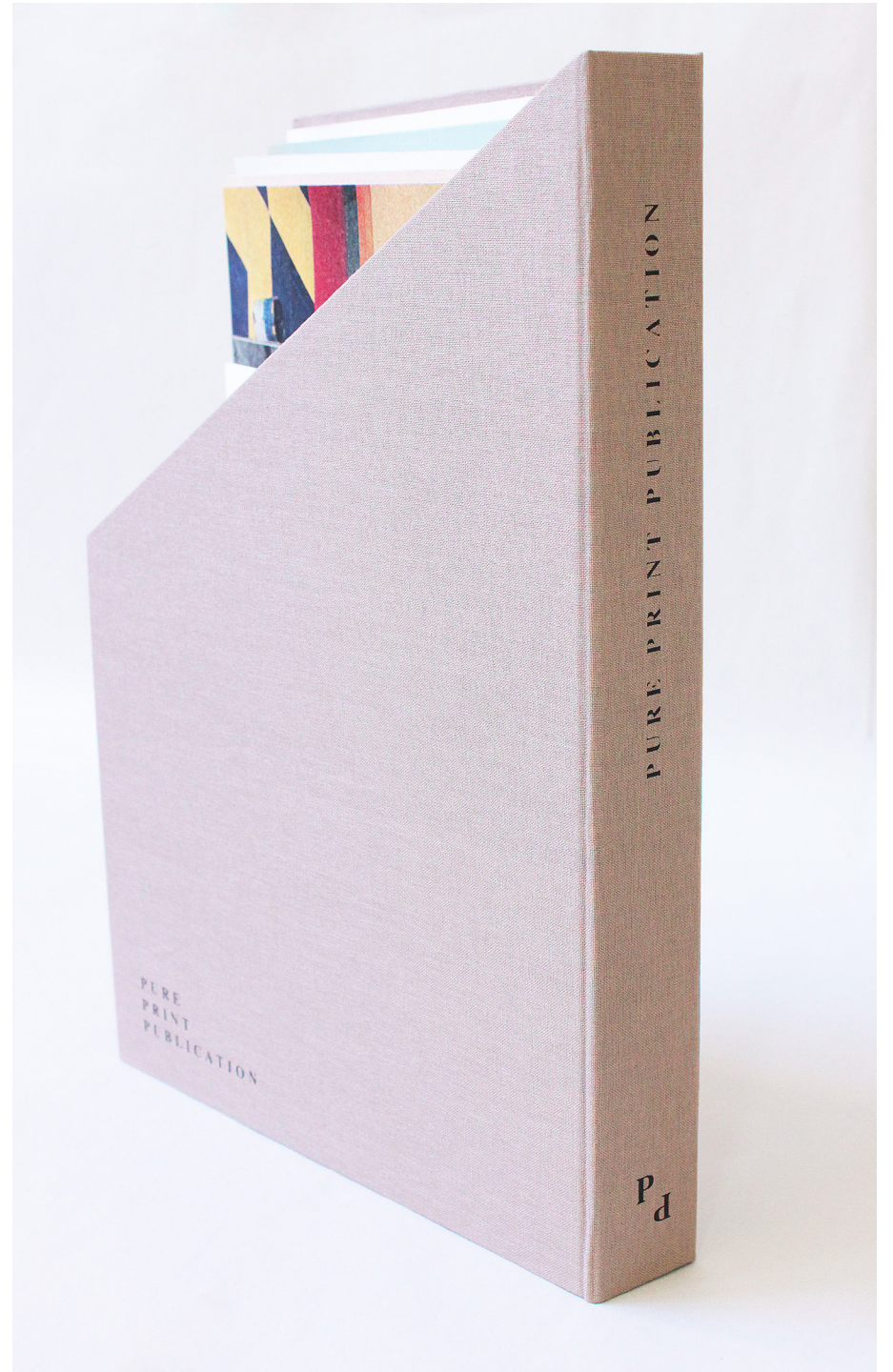








From Book





From Book

P P

les voient
Com
Vignes
Pon

P_d

CONCLUSÃO

A escolha do desenvolvimento do estágio curricular, em vez que desenvolver um projecto ou uma dissertação, teve o seu impulso na minha vontade de entrar no mercado do trabalho e de enfrentar a elaboração e produção de trabalhos profissionais; a vontade de enfrentar um problema e encontrar uma possível solução, talvez em colaboração com outros colegas; a vontade de aprender novas técnicas de produção manual para a realização de vários projectos gráficos e editoriais.

Por isso, a decisão de desenvolver o estágio num ambiente oficial acadêmico, ou seja, as Oficinas de Técnicas de Impressão da FBAUP, em vez que num tradicional estúdio gráfico, foi “arriscada e alternativa” mas a melhor escolha que, afinal, eu podia fazer. Não só atingi os objectivos, mencionados acima, que me tinha imposto antes de começar a minha experiência de trabalho, como, durante o período de estágio, descobri todos os dias novas metas para alcançar, e novos métodos, técnicas, meios de produção que me permitiam ajudar a realizá-las.

A imersão num espaço oficial, de perfil colaborativo e de carácter experimental, ajudou-me a entrar em contacto com a recuperação e activação, em contexto académico, de várias técnicas de gravura e das suas aplicações na edição independente de Cartazes, Publicações, Livros da Oficina, Manuais Explicativos e Divulgação Interactiva; ensinou-me a compreender como continuar a desafiar a minha capacidade a elaborar soluções e reprocessar os resultados obtidos ao longo das várias passagens da realização de um projecto a partir dos meios de produção das oficinas de gravura, sendo eu preparada a enfrentar a possibilidade de um resultado final diferente em comparação com a ideia inicial do projecto; aprendi como ampliar a definição de “tarefa” à novas interpretações, no sentido de não considerar a execução de uma tarefa como fim em si própria, mas como meios de conexão para a aprendizagem de novas técnicas e novos métodos de produção, como meios de conexão para a colaboração ou criação de novos projectos editoriais e projecto de aplicação de várias técnicas de impressão, e como meios de conexão para a reinterpretação dos processos de produção e dos materiais envolvidos; aprendi como lidar com a série de plataformas de divulgação que as oficinas criaram em torno de si mesmas e que estão sempre a ser usadas; ajudou-me a perder um bocado daquela rigidez processual do design gráfico, e aprender elasticidade e ecletismo na escolha dos métodos de realização de um projecto.

Aprofundei e apliquei os conhecimentos técnicos na produção manual de um artefacto editorial, aprendendo como combinar a Gravura e a Edição na realização de um projecto; relacionei-me com a realização de uma publicação de 200 exemplares, definindo a metodologia de trabalho e enfrentando racionalmente, logicamente e intuitivamente as dificuldades e os imprevistos surgidos ao longo da produção; participei na organização e assistência de *workshops* e de investigações oficiais.

O meu papel de designer nas Oficinas ajudou-me a perceber as potencialidades e os limites do design nas práticas oficinais: na realização de uma publicação das Oficinas, como a *Pure Print Publication*, a impressão digital não é suficiente para transmitir o seu processo de produção e a materialidade dos seus elementos, que é uma das principais características dum projecto editorial no contexto ofi-cinal académico, características que incluiu tirar partido do uso da casualidade, da tentativa erro e da inclusão de materiais “crus” realmente palpáveis; estes elementos criam uma experiência multissensorial na manipulação do objecto, uma ideia que dá inspiração para realizar investigações e experimentos de produ-ção, e que dá ao leitor a possibilidade de aproximar-se à materialidade do trabalho manual desenvolvido nas Oficinas de Técnicas de Impressão.

Por isso é necessário, na realização de um projecto, aprender a combinar os meios de produção oficinais e os meios de produção típicos do design gráfico, e a de-senvolver a capacidade de reconhecer e aplicar as tecnologias mais adequadas, ao fim de criar novas soluções e novos formatos para a disseminação de projectos, colocando-se como autor, colaborador e investigador.

A minha colaboração e integração na equipa de investigação, dedicada a efecti-var uma arqueologia tecnológica dirigida à recuperação da técnica da realização de papel marmorizado, ensinou-me como enfrentar um trabalho colaborativo, como atuar uma metodologia de um projecto de pesquisa, e como demonstrar de que modo os resultados desta investigação se podem aplicar a um objecto editorial.

A presença constante nas Oficinas é exigida e necessária para uma completa e abrangente aprendizagem do funcionamento deste tipo de ambiente: apenas a presença contínua pode ajudar a compreender que aqui nada nunca para.

Nothing is ever stopping. Nothing is still.

A rede de conexões entre diferentes projectos, várias iniciativas artísticas e áreas de atuação é sempre em crescimento e em movimento. Cada dia geram-se colaborações e cumplicidades artísticas. O peso da tecnicidade, dos segredos, das fórmulas, e as consequências da constante revisitação tecnológica, tornam os seus praticantes numa comunidade à parte. Um ambiente saudável, onde a competitividade não é a principal característica das relações pessoais, artísticas, profissionais, ou de amizade, que aqui se criam. Após um período de impasse, entrar num ambiente tão artisticamente activo e variado tecnicamente me fez perceber que este é o tipo de atmosfera de trabalho que eu queria para o meu futuro profissional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

livros e páginas web

- ADAM, Robert e ROBERTSON, Carol. “*Screenprinting, the complete water-based system*”, Londres, 2003.
- AGUILAR MORENO, Marta. *La enseñanza del libro de artista en la Facultad de Bellas Artes de Madrid*. Em “Da impressão ao Livro de Artista”. Universidade do Porto. Faculdade de Belas Artes. i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. FBAUP, Porto, 2012.
- BÁRTOLO, José Manuel. “*Designer como Produtor*” Arte Capital, 2009. <http://www.artecapital.net/perspetiva-90-jose-manuel-bartolo-o-designer-como-produtor>
- BÁRTOLO, José Manuel. “*Design Relacional: algumas notas*”. Blogue Reactor, 2010. <http://reactor-reactor.blogspot.pt/2010/06/design-relacional-algumas-notas-e.html>
- BODMAN, Sara, & SOWDEN, Tom. “*A Manifesto for the Book*”, Impact Press at the Centre for Fine Print Research University of the West of England. Bristol, 2010.
- BONINI, Nedda. *Attraversando il libro*. Em “Pure Print Publication. Universidade do Porto. Faculdade de Belas Artes. i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. FBAUP, Porto, 2016.
- BUTLER, Frances. “*Artists’ books: a critical anthology and sourcebook*”, Visual Studies Workshop Pr. Nova Iorque, 1985.
- BUTLER, Jim. *The printmaker and the challenge of the editioned book*. Em “Da impressão ao Livro de Artista”. Universidade do Porto. Faculdade de Belas Artes. i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. FBAUP, Porto, 2012.
- CABRERA MOLINA, Ángela. *El Libro-Arte táctil: prohibido no tocar*. Em “Pure Print Publication. Universidade do Porto. Faculdade de Belas Artes. i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. FBAUP, Porto, 2016.
- CARRIÓN, Ulises. “*El arte nuevo de hacer libros*”, Tumbona Ediciones. México, 2012.
- CARVALHAIS, Miguel. *Ofício do Design*. “Tocar na Imagem”. Universidade do Porto. Faculdade de Belas Artes. i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. FBAUP, Porto, 2011.
- CASTRO, Lourdes. “*Todos os Livros, Catálogo Comprovado*”, 2015.

- CAULFIELD, Sean, *Print Making in a Global Context*, Em “Pure Print Publication. Universidade do Porto. Faculdade de Belas Artes. i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. FBAUP, Porto, 2016.
- CELANT, Germano. “*Book as an Artwork 1960/1970*”. Setembro, 1971.
- COLDWELL, Paul. “*Printmaking, a contemporary perspective*”, Black Dog Publishing, Londres, 2010.
- DELCROIX, Anne Moeglin. “*Esthétique du livre d’artiste 1960/1980*”. Jean-Michel Place/ Bibliothèque Nationale de France, Paris 1997.
- DRUCKER, Johanna; “*The century of artists’ books*”, Granary Books, Nova Iorque, 1994.
- FIGUERAS FERRER, Eva. *Breve recorrido histórico del libro arte, del libro ilustrado al libro electrónico*. Em “Pure Print Publication. Universidade do Porto. Faculdade de Belas Artes. i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. FBAUP, Porto, 2016.
- GONÇALVES, Sofia Figueiredo. “*Página enquanto heterotopia ou espaço de convergência do design com a edição*” Tese de Doutoramento em Design e Comunicação, Faculdade de Belas Artes. Lisboa, 2014.
- HOLMES, O. W. Sr. “*The Autocrat of the Breakfast-Table*” Cap. XI. Phillips, Sampson and Company, 1858.
- IKEGAMI, Kojiro. “*Japanese Bookbinding, instructions from a Master Craftsman*”. Tokyo, 1979.
- LARANJO, Francisco. “*Book Art e Book Design: Importações e Exportações*”. Blogue Reactor, 2010. <http://reactor-reactor.blogspot.pt/2010/03/book-art-e-book-design-importacoes-e.html>
- LAUF, Cornelia; PHILLIPOT, Clive. “*Artist/Author: Contemporary Artist Books*”, New York, Distributed Art Publishers, 1998.
- LEWITT, Sol. “*Art-Rite n.14*”, Winter 1976-1977, p.10.
- LUDOVICO, Alessandro. “*Post-Digital Print. The Mutation of Publishing Since 1894*”. Onamotopee 77: Cabinet Project. Califórnia, 2012.
- LUPTON, Ellen. *Designer as Producer*. Em “The Education of a Graphic Designer”. Allworth Press. Nova Iorque, 1998. <http://elupton.com/2010/10/the-designer-as-producer/>
- LUPTON, Ellen. “*Thinking with Type*”. Princeton Architectural Press. Nova Iorque, 2004.
- LUPTON, Ellen. “*Mixing Messages: Contemporary Graphic Design in America*”. Thames & Hudson Ltd. Londres, 1996.

- MACHADO, Graciela. “*Tocar na imagem*”. Universidade do Porto. i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. FBAUP, Porto, 2011.
- MACHADO, Graciela. “*Da impressão ao Livro de Artista*”. Universidade do Porto. Faculdade de Belas Artes. i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. FBAUP, Porto, 2012.
- MACHADO, Graciela. *A partir de: quando o cartaz é projecto sem nome*. Em “Pure Print Publication. Universidade do Porto. Faculdade de Belas Artes. i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. FBAUP, Porto, 2016.
- MACHADO, Graciela. *O cartaz e outros expedientes: expansão do espaço discursivo da gravura*. Em “LAMP: Quaderno sobre Libro. El libro de artista como materialización del pensamiento”. Grupo de Investigación de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid, Fevereiro 2015.
- MAU, Bruce. “*Process is more important than outcome*”. Incomplete Manifesto.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne. “*Esthétique du livre d’artiste*”, Paris, Ed. Jean Michel Place/Bibliothèque Nationale de France, 1997.
- MENDOZA URGAL, Mar. *Interpretaciones: de la literatura a la imagen*. In “Da impressão ao Livro de Artista”. Universidade do Porto. Faculdade de Belas Artes. i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. FBAUP, Porto, 2012.
- NAVARRO GOIG, Gema. *La imagen xilográfica en el Libro de Artist*. Em “Da impressão ao Livro de Artista”. Universidade do Porto. Faculdade de Belas Artes. i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. FBAUP, Porto, 2012.
- PERNECZKY, Géza. “*Assembling magazines 1969-2000*”. Árnýékkotok Foundation. Budapest, 2007.
- PHILLIPOT, Clive; Lauf, Cornélia. “*Artist/Author: contemporary artists’ books*”. Art Publishers Inc. Nova Iorque, 1998.
- RAMIREZ MONROY, Silvia. *Arte correo y libro de artista: puntos de intersección*. Em “Pure Print Publication. Universidade do Porto. Faculdade de Belas Artes. i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. FBAUP, Porto, 2016.
- ROCK, Michael. *Designer As Author*. Blogue 2x4, 1996. <http://2x4.org/ideas/22/designer--as--author/>
- ROMANA, Ana João. *From Book as Artwork to a Manifesto for the Book: some possible definitions of artists’ book*. Em “Pure Print Publication. Universidade do Porto. Faculdade de Belas Artes. i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. FBAUP, Porto, 2016.
- SIENTINS, Guntars. *The prospects of emerging artists in graphic art*. Em “Pure Print Publication. Universidade do Porto. Faculdade de Belas Artes. i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. FBAUP, Porto, 2016.

SMITH, Keith A. “*Non-adhesive binding, books without paste or glue*”. Keith Smith BOOKS. Nova Iorque, 2012.

Universidad Politecnica de Valencia. “*Paginas Singulare, el libro de artista*”, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, 1999. (Joan Llavería, decano de Facultad de Bellas Artes U.P.V; José Manuel Guillén Ramón, Vicedecano de Cultura de la Facultad de Bellas Artes U.P.V; Carlos Pérez; Rocío Santa Cruz)

URBAN, Jason. Stagecraft. “*Designers, Artists and the Theater of Print in a Digital World*”. Magazine Art in Print, vol. 4, núm. 2, Julho-Agosto, 2014.
<https://artinprint.org/article/stagecraft-designers-artists-and-the-theater-of-print-in-a-digital-world/>

VAN DER VELDEN, Daniël. “*Research & Destroy, Graphic Design as Investigation*”. Echo's Thesis Research Website, 2012. <http://metropolism.com/magazine/2006-no2/research-destroy/english>

VILCHIS ESQUIVEL, Luz del Carmen. “*Las lecturas ajenas: el libro de artista*”, Revista Intercontinental de Psicología y Educación, vol. 11, núm. 2, Julho-Dezembro 2009.

WASSERMAN, Krystyna. “*The book as art: Artists' book from the National Museum of Women in the Arts*”. Princeton Architectural Press, 1st Edition. Nova Iorque, 2011.

<http://www.designishistory.com/>

<https://www.artsy.net/article/editorial-nine-types-of-printmaking-you-need-to>

<http://www.paceprints.com/techniques#lithography>

<http://www.masterworksfineart.com/educational-resources/printmaking-techniques/#5>

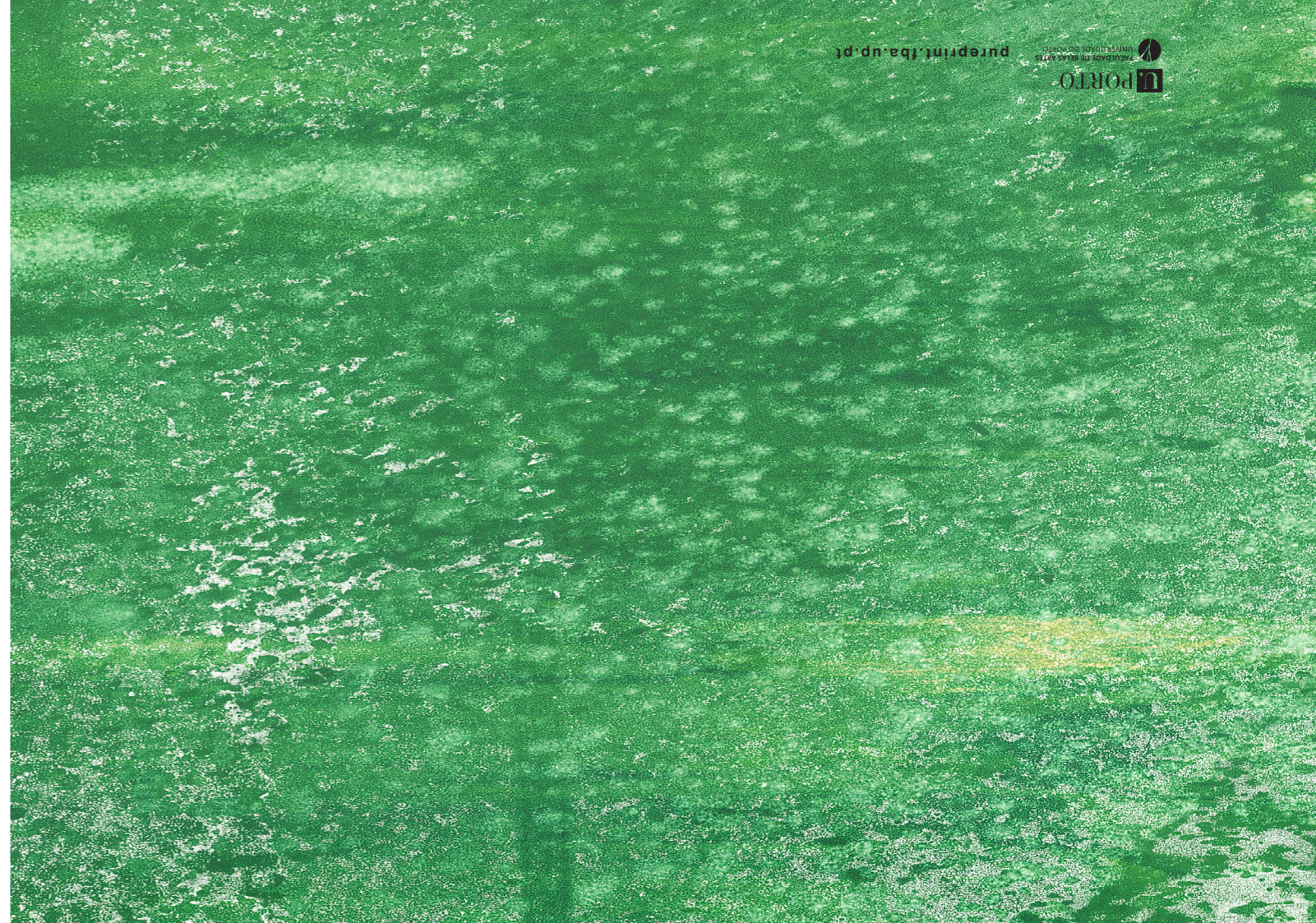
MANUAL

Encadernação de livro
de páginas soltas

PROCESSOS

ПУБЕ ПРИНТ
ПУБЕ ПРИНТ
ПУБЕ ПРИНТ
ПУБЕ ПРИНТ
ПУБЕ ПРИНТ
ПУБЕ ПРИНТ
ПУБЕ ПРИНТ
ПУБЕ ПРИНТ
ПУБЕ ПРИНТ
ПУБЕ ПРИНТ

NUMERO 13



Encadernação páginas soltas

Materiais

Régua
Dobradeira
Faca de sapateiro
X acto ou bisturi
Ponta de metal cega
Lápis
Cola branca à base de dispersão de PVA
Pincel
Algodão ou Tecido limpo
Pele natural
Tinta de anilina para lã
Linha de algodão
Agluha



Caixa de amostras de vários tipos de encadernação de Lennart Mänd

a técnicas tradicionais simplificadas de costura e cartonagem. Para estes, a capa do livro ideal será algo resistente e sobre as regras dos seus antecedentes, como, por exemplo, em pele pintada gravada com repetidos ornamentos dourados. Estes optaram por deixar de fazer encadernações vistosas, diferentes e/ou consideradas luxuosas porque 'já não há clientes para elas'. A encadernação tradicional envolve várias tarefas essenciais e que necessitam de serem realizadas com excelência, sendo necessário dominar técnicas de costura, de manuseamento e tratamento de materiais clássicos de encadernação como o couro para as coberturas ou a folha de ouro para a douração.

Todavia, existe um mundo com uma visão completamente diferente deste, que do primeiro se baseia — o da encadernação criativa. Esta não se limita a simplesmente cumprir todos os passos indispensáveis a uma encadernação clássica com materiais tradicionais, desde a costura com barbante à cobertura de pele de cabra. Confia noutros materiais e técnicas para criar ou usar sistemas de encadernação que pensam no livro como um todo. Aqui, existem ainda todas as preocupações clássicas mas, ainda procura criar um objeto completo, em que o conteúdo e o exterior se compreendem. 'A excelência na encadernação de livros vai além da experiência no ofício. É a integração da encadernação com outros elementos do livro: as páginas, o texto e/ou as imagens''.

O resultado estético final deste tipo de encadernações é único, fruto da visão criativa dos seus autores. Ao não se encontrarem limitados aos materiais clássicos, é possível visualizar e criar produtos especiais, mais específicos para os objetivos que pretendem cumprir.

Para além dos conhecimentos de encadernação, é importante conhecer formas de aglutinação do papel, para projectos de folhas soltas que necessitam de ser compiladas num livro. Esta demonstração segue

A arte de encadernar livros apareceu com a necessidade de proteger e juntar as páginas escritas, para, assim, se poder unir a informação num só objeto. 'Rapidamente as pessoas perceberam que a encadernação podia ter uma função artística, para além da função protectora para que nasceu. Passou a integrar-se, e desde o início, nas correntes estéticas prevaletentes, transcrevendo para o seu meio o mesmo estilo que nós observamos na pintura, na escultura e na arquitetura.'¹ O séc. XIX e o séc. XX viram, contudo, bonitas encadernações saírem das mãos dos artistas portugueses, muitas vezes seguindo as características estilísticas das artes plásticas e dos seus movimentos, e em muitas outras recorrendo ao estilo francês que o séc. XVIII português tão bem adoptou'². Contudo, em Portugal, esta arte manteve-se durante muito tempo 'uma arte de oficina, passada de geração em geração, sem assistir a um programa de ensino ou ver nascer uma escola que se dedicasse à arte de encadernar e dourar (...)'³.

Antes da mecanização do livro, a maioria dos profissionais portugueses desta área foram levados, ainda muito novos, para firmas dedicadas aos ofícios do livro visto que estes realmente exigiam muito trabalho e havia falta de funcionários. Os que ainda continuam a produzir livros com encadernação manual, em oficinas mais pequenas, fazem-no por gosto e ao gosto dos tempos de ouro da produção de livro, recorrendo

¹ *História da Encadernação Ocidental*. In: Invicta Livro; Catálogo de Realizações 1996-2004. 2004, Porto: Invicta Livro, p.2.

² Marques, Ana Luísa — **Estudos portugueses sobre as artes do livro**. In: *Arte teórica*. Lisboa, 2000. N.º8 (2006), p. 271. ISSN 1646-396X

³ Marques, Ana Luísa — **Estudos portugueses sobre as artes do livro**. p.270

as linhas das práticas de encadernação e contrução de um livro, por Lennart Mänd², no qual tivemos a oportunidade de ter um acompanhamento personalizado para a execução da maquete do *Livro dos Negros*.

Folha a folha, se constroi o livro, e neste, as folhas de papel e folhas de papel vegetal compõe os cadernos para encadernação. O uso de materiais naturais, o couro para a capa, a linha de algodão para encadernar, a tinta de anilina para tingimento de lã, necessitam de ser evidenciadas, pois são também, elementos fundamentais para se honrar a tradição da encadernação, valorizando um livro como objecto único. Todo o artista ou designer que trabalhe com papel e ou com o livro, deveria passar pela experiência da encadernação, e pelo exercício da construção de um livro.

² Designer, encadernador, professor e Chefe do Departamento de Arte do Couro da Estonian Art Academy. Dedicá-se ao trabalho de investigação na construção de livros, integralmente manual, tendo como base a produção de livros a partir de métodos de encadernação tradicional, numa reinterpretação adaptada aos tempos contemporâneos. Defende a valorização do livro pela escolha e uso de materiais de qualidade exemplar. A valorização do objeto final passa por todos os campos e conta com todo o conhecimento aplicado não só na construção mas também na criação ou manipulação dos materiais, que é uma preocupação constante: de onde vem, quem e de que forma é produzido, que conhecimento e recursos implica na sua obtenção e o seu tempo de vida. Todos estes factores são extremamente definidores do valor produzido final.

¹ SMITH, Keith A. — **Non-adhesive binding: Books without paste or glue**. 1986. Nova Iorque: Keith Smith BOOKS. p. 9 ISBN 0-9637682-0-4

Unir duas folhas de papel para completar um spread ou caderno

Passo 1

Com a dobradeira e uma régua, marca-se uma margem de 4mm para proceder à colagem.



Passo 2

Marcam-se as duas folhas, que vão ser coladas, com a mesma medida e do mesmo lado.



Passo 3

Dentro da margem definida e com a faca de sapateiro bem afiada, cria-se um desnível no papel para proceder à colagem. Este desnível ou rampa é feito de dentro para fora sendo o corte mais profundo para fora.



Passo 4

Colocam-se as duas folhas já desniveladas, uma sobre a outra, pela margem ficando esta visível.



Passo 5

Coloca-se uma folha, ou cartolina, para proteger e delimitar a zona de cola, com a margem visível.



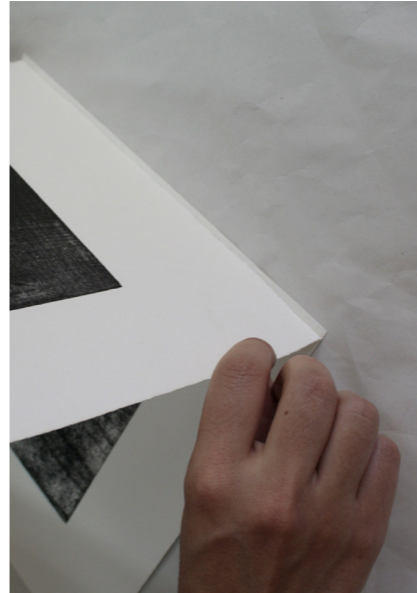
Passo 6

Com o pincel aplica-se a cola do centro para as extremidades nas margens visíveis.



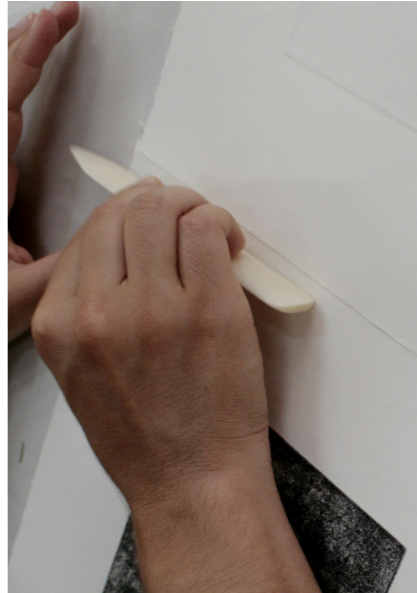
Passo 7

Retira-se a folha ou cartolina de proteção e une-se girando a folha de cima pelo lado das margens com cola.



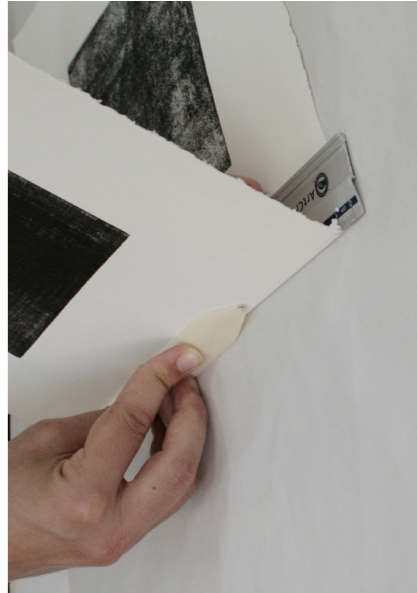
Passo 8

Com ajuda da dobradeira, passa-se de dentro para fora das margens com uma ligeira pressão para garantir a colagem. De seguida deixar secar na prensa.



Passo 9

Depois de seco, com a ajuda da régua e da dobradeira, vinca-se as duas folhas já coladas.



Passo 10



Com ajuda da dobradeira, faz-se pressão para garantir que o vinco fica perfeito. Desta forma o *spread* passa a um caderno.

NOTA: consoante a gramagem do papel, pode-se optar por cada caderno ser composto por um ou mais *spreads* dobrados desta forma.

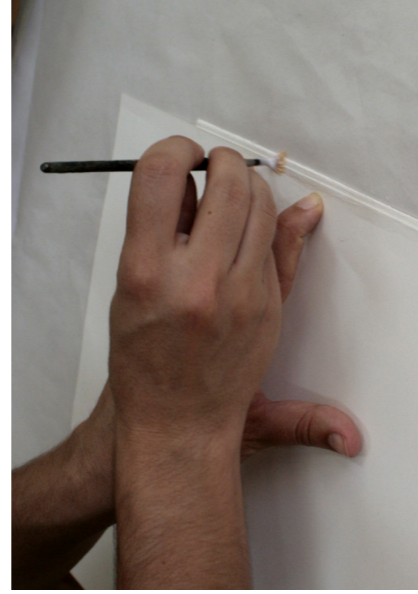
Unir folhas de papel e papel vegetal

Passo 11

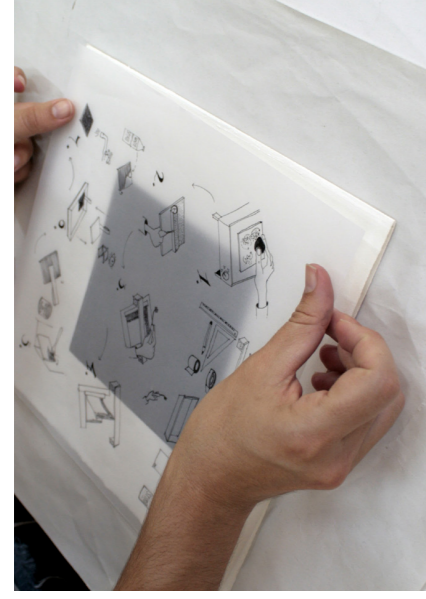


Coloca-se uma folha, ou cartolina, para proteger e delimitar a zona de cola, com a margem visível.

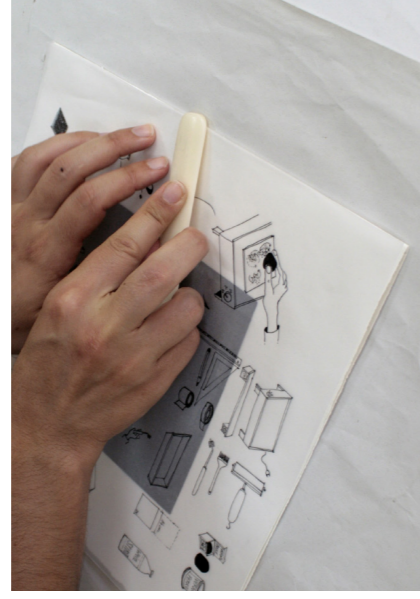
Passo 12



Com o pincel aplica-se a cola do centro para as extremidades nas margens visíveis.



Passo 13
Coloca-se a folha de papel vegetal sobre a folha de papel na magem com cola.



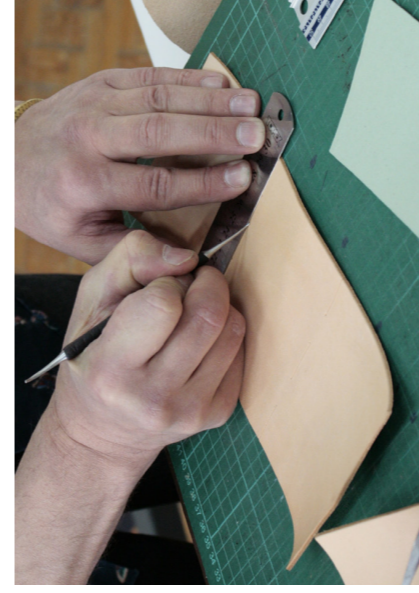
Passo 14

Com a ajuda da dobradeira, aplicar de imediato pressão sobre o papel, do centro para as extremidades.



Passo 15

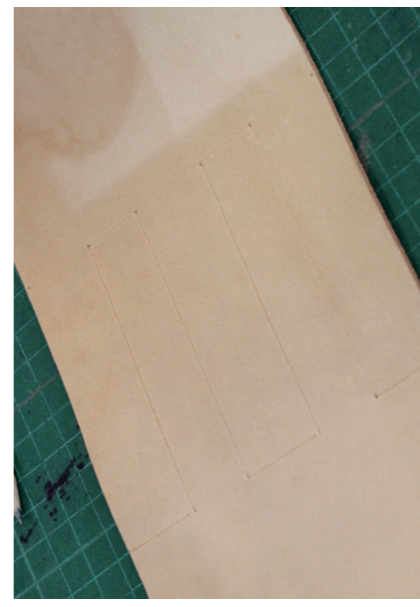
Caso o papel vegetal fique ondulado, com a dobradeira aplicar pressão do centro para as extremidade da margem. Deixar secar na prensa vertical.



Maquete de livro com capa em couro tingido

Passo 1

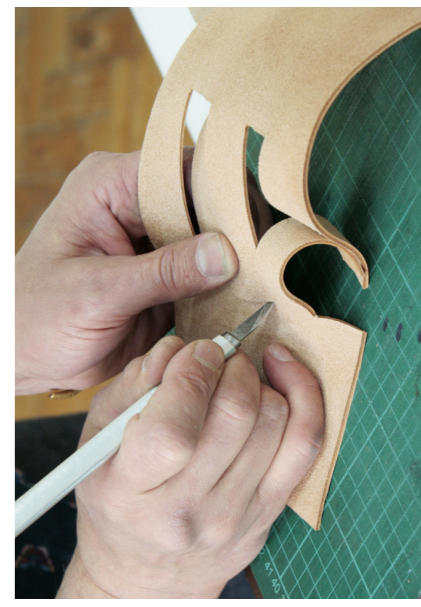
Com a ajuda de uma ponta cega, marca-se os pontos de interceção das linhas para o corte.



Passo 2

Traça-se as linhas de corte a partir do pontos.

NOTA: as tiras mais largas devem ser a da capa frontal, e as tiras mais estreitas para a capa do verso.



Passo 3

Com a ajuda de um bisturi bem afiado e uma régua, fazem-se os cortes no couro previamente marcados, tendo especial cuidado nos cortes a 90°.

Passo 4

Aplicar uniformemente com um algodão a tinta anilina para lá, com movimentos no sentido horizontal e depois no sentido vertical. Deixar secar.



Passo 7

Procede-se à encadernação do último caderno do livro para o primeiro, ou seja, encaderna-se do fim para o princípio e caderno a caderno.



Passo 5

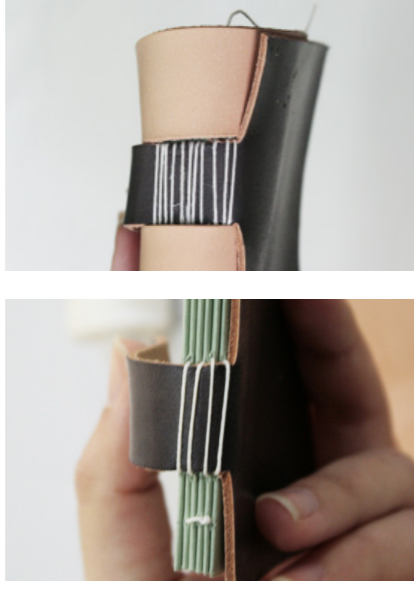
Aplicar várias camadas até ficar com o tingimento uniforme.

NOTA: deixar secar entre camadas.



Passo 8

Coloca-se a capa frontal, entrelaçada na capa do verso.



Passo 6

Depois de definido o tipo de papel e a quantidade de cadernos, marcam-se na lombada à medida das tiras da capa do verso, para se proceder à encadernação.



Encadernação do Livro dos Negros

Passo 1

Aplicar uniformemente com um algodão a tinta anilina para lá, com movimentos no sentido horizontal e depois no sentido vertical. Deixar secar. Aplicar várias camadas até ficar com o tingimento uniforme.

NOTA: deixar secar entre camadas.



Passo 2

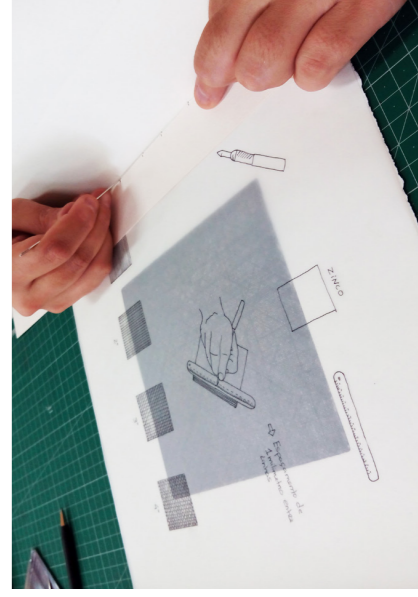
Colocação dos cadernos alinhados sobre a capa do verso, que serão cosidos às tiras do couro.

No início e no final do livro, coloca-se uma folha de papel negro que serão as folhas de guarda e, também, uma folha de papel negro a separar cada secção. As secções são três: desenho, gravura e som.



Passo 3

No interior de cada caderno ou spread, marca-se os 12 sitios onde se vão realizar os furos para a linha passar. 10 deles têm se ser marcados no alinhamento dos verticies das tiras de couro da capa do verso. Outros 2 vão se encontrar um pouco depois das extremidades do caderno, tanto em cima como em baixo. A distância tem de ser a mesma para todos os cadernos. Depois perfurar todas as marcações.



Passo 4

Depois de furar as folhas, procede-se à costura, utilizando agulha de gancho e fio branco resistente, como por exemplo, linha de polyester. Escolher o comprimento da linha conforme o número de cadernos, ou seja, tirar medida do comprimento do livro multiplicando pelo número de cadernos.



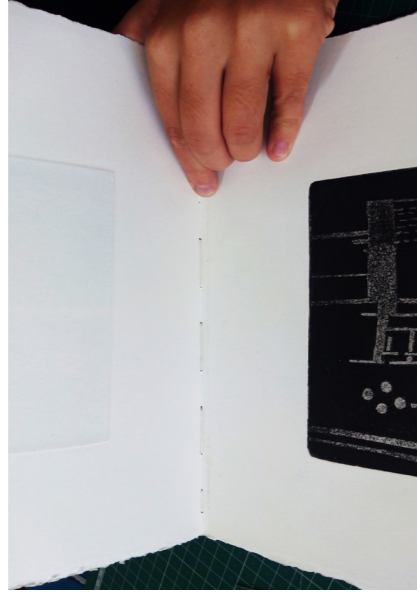
Passo 7

Quando chegamos ao primeiro furo do último caderno e a agulha sairá do interior para o exterior, enfia-se a agulha no primeiro furo do caderno seguinte (que será o penúltimo caderno), e repete-se o processo do caderno anterior. Quando chegamos ao último furo do penúltimo caderno, fazer um nó sobre o primeiro nó feito no último furo do último caderno.



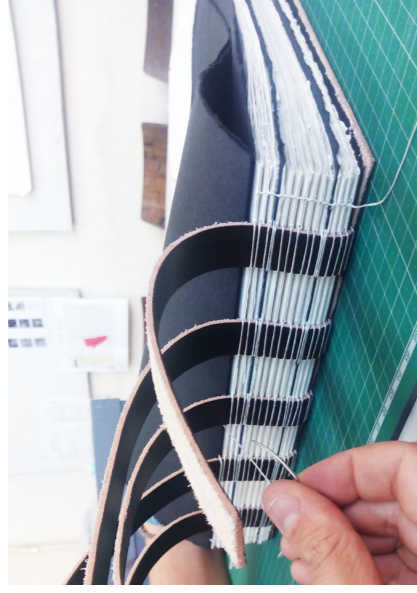
Passo 5

Como na maquete, procede-se à encadernação da última folha do livro para a primeira, ou seja, encaderna-se do fim para o princípio. Começa-se por enfiar a agulha com a linha, pelo último furo do último caderno, que se encontrará um pouco mais abaixo que a linha da última tira de couro, do exterior para o interior. Depois, a agulha sairá pelo furo a seguir, do interior para o exterior.



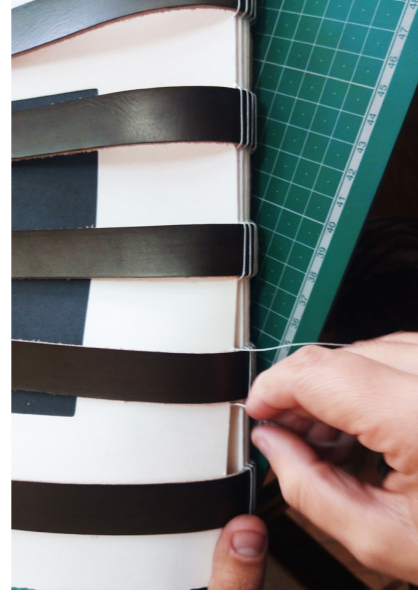
Passo 8

As tiras de couro do verso ficam soltas pois irão interlacar com as tiras da frente.



Passo 6

Nesta encadernação, o miolo é cosido diretamente às tiras de couro da contra-capa por isso, a linha irá passar por cima da tira correspondente, entrando mais uma vez para o interior do caderno. Ao sair para o exterior no furo seguinte, irá passar por cima da tira seguinte, mais uma vez, antes de voltar a entrar para o interior, e assim sucessivamente.



Passo 9

Cortar a capa da frente pintada e finalizada.



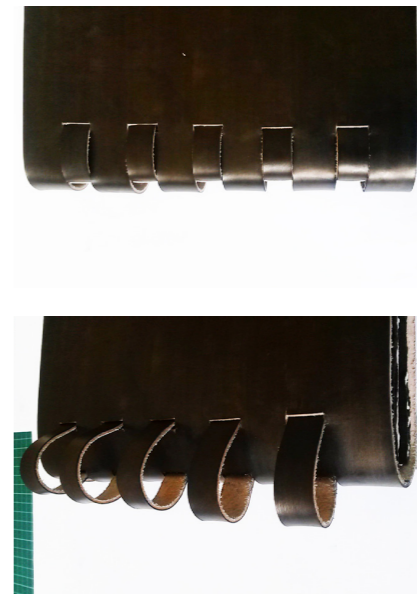
Passo 10

Cortar os furos na capa da frente, com o tamanho suficiente para que seja possível a inserção das tiras da cobertura do verso.



Passo 11

Inserir as tiras da capa do verso nos buracos feitos na capa da frente.



Passo 12

O Livro dos Negros finalizado.



Edição

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
PURE PRINT – Elements

Título

Manual – Encadernação de Livro de Páginas Soltas

Aglutinação/Encadernação

Lennart Mänd

Lisa Penedo

Giulia Ferrigato

Coordenação editorial

Graciela Machado

Textos

Graciela Machado

Lisa Penedo

Claudia Queirós

Giulia Ferrigato

Revisão

Graciela Machado

Design

Márcia Novais / Mariana Marques

Giulia Ferrigato

Catarina Marques e Lisa Penedo (inserção de conteúdos)

Fotografia

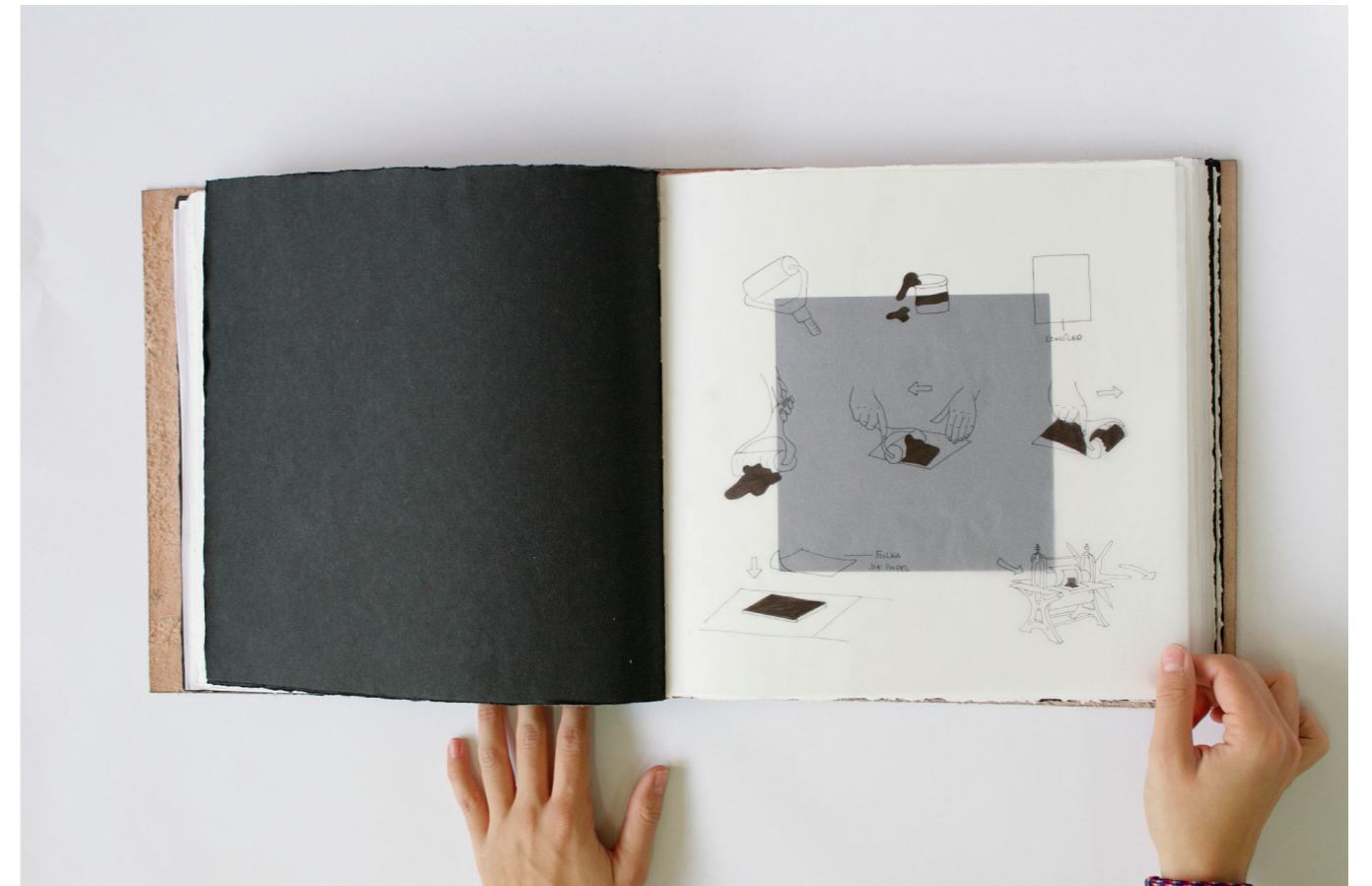
Lisa Penedo, Catarina Marques

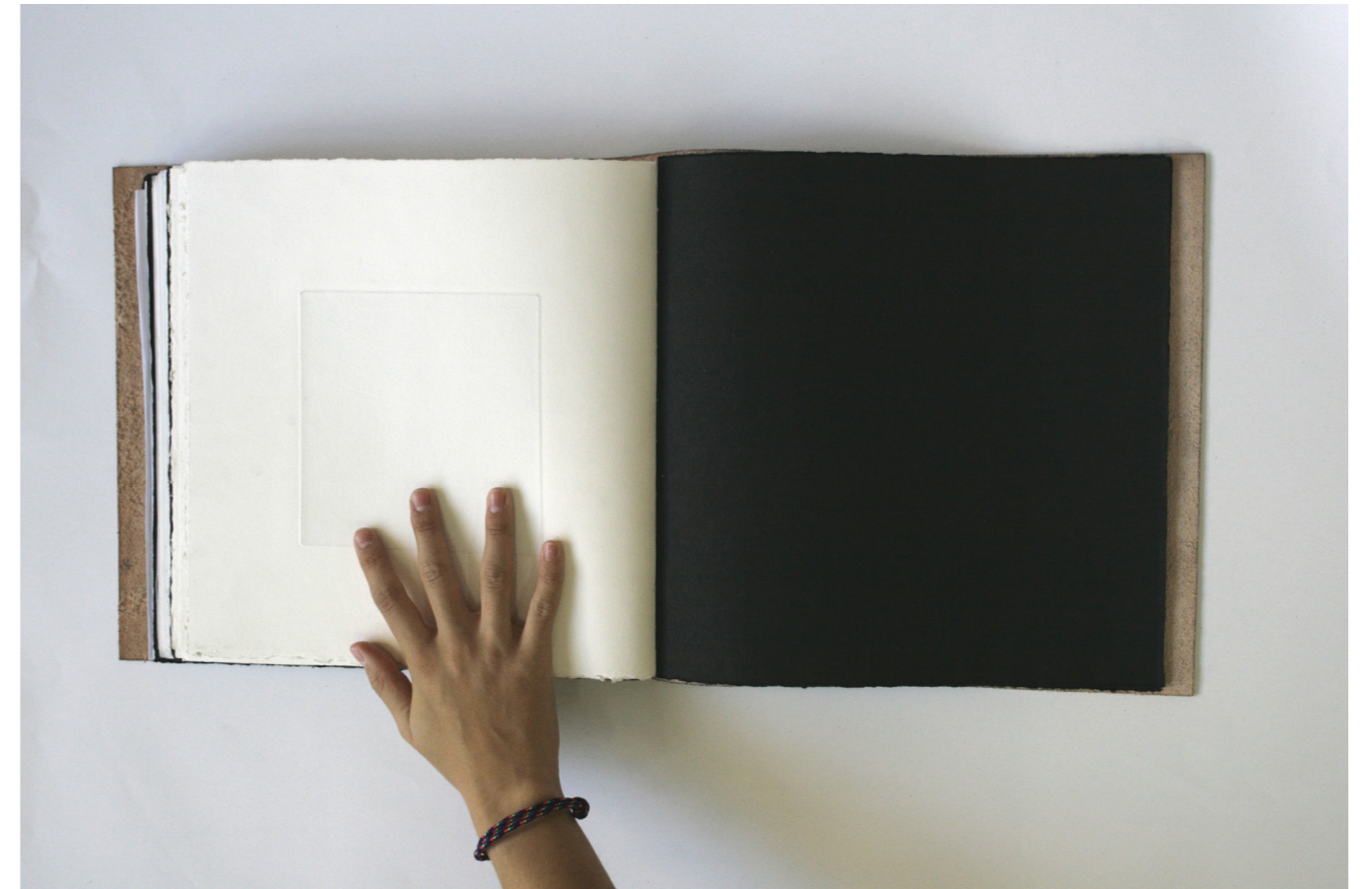
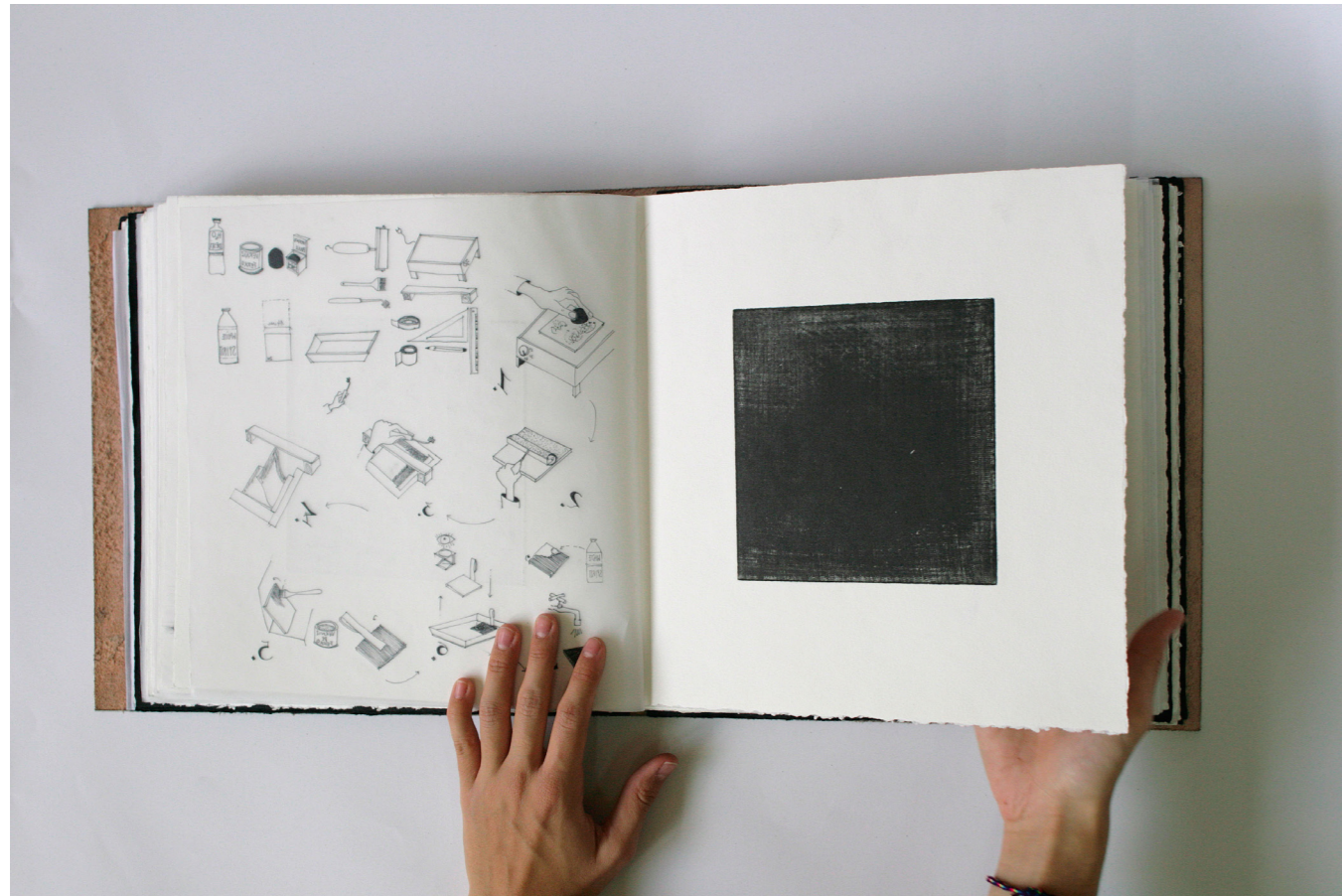
Giulia Ferrigato

ISBN

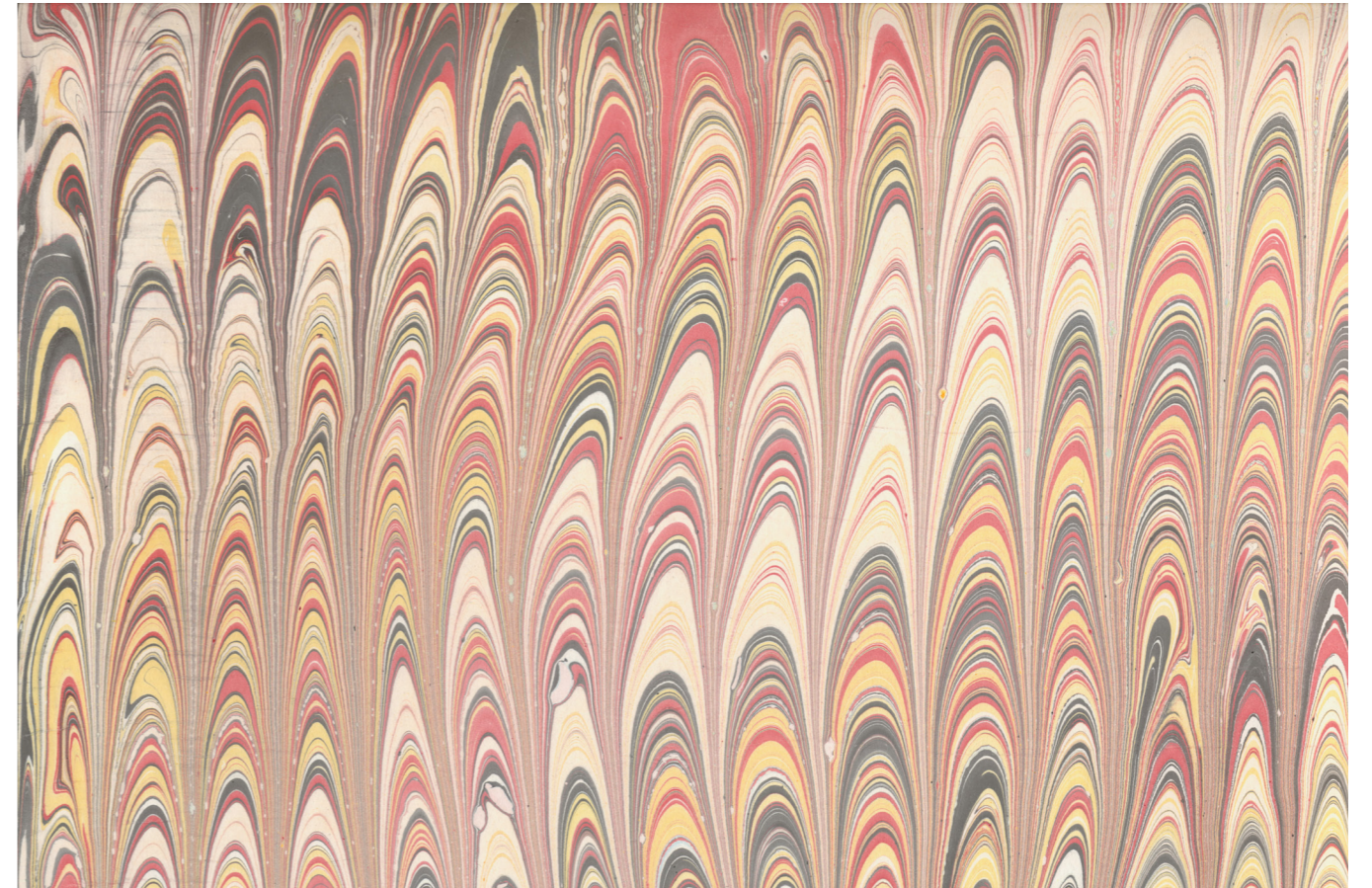
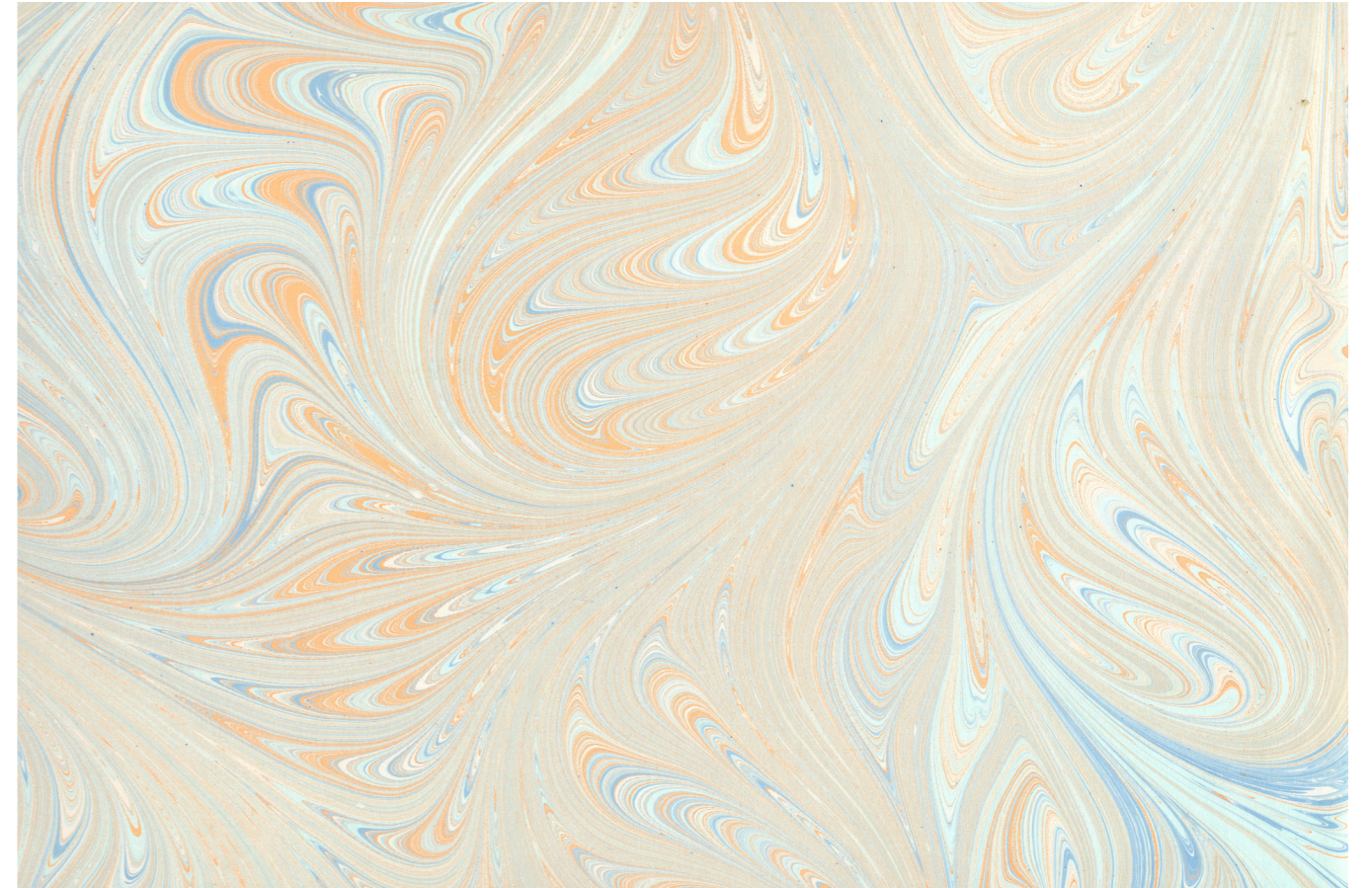
000-000-000-000-0

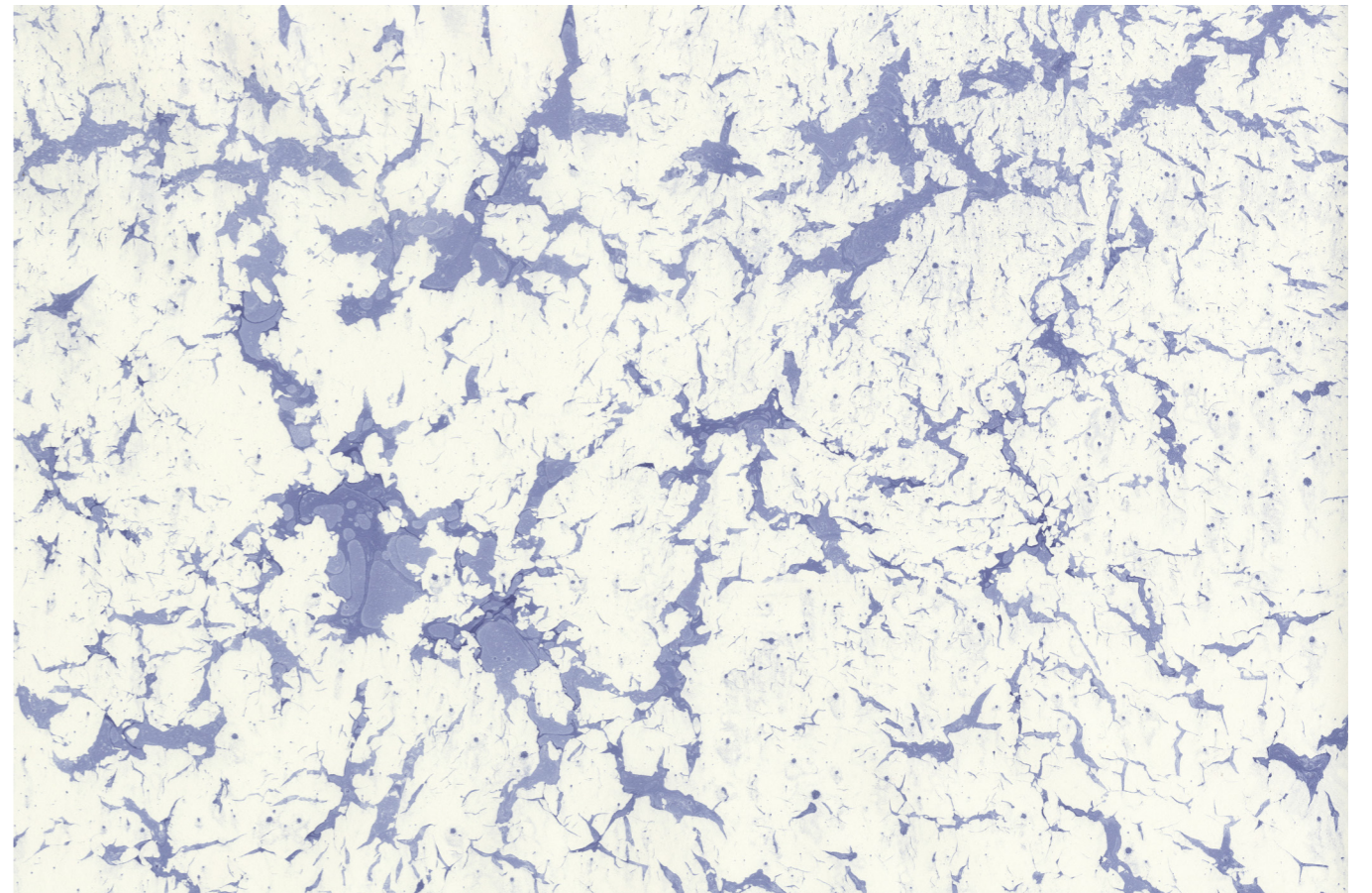
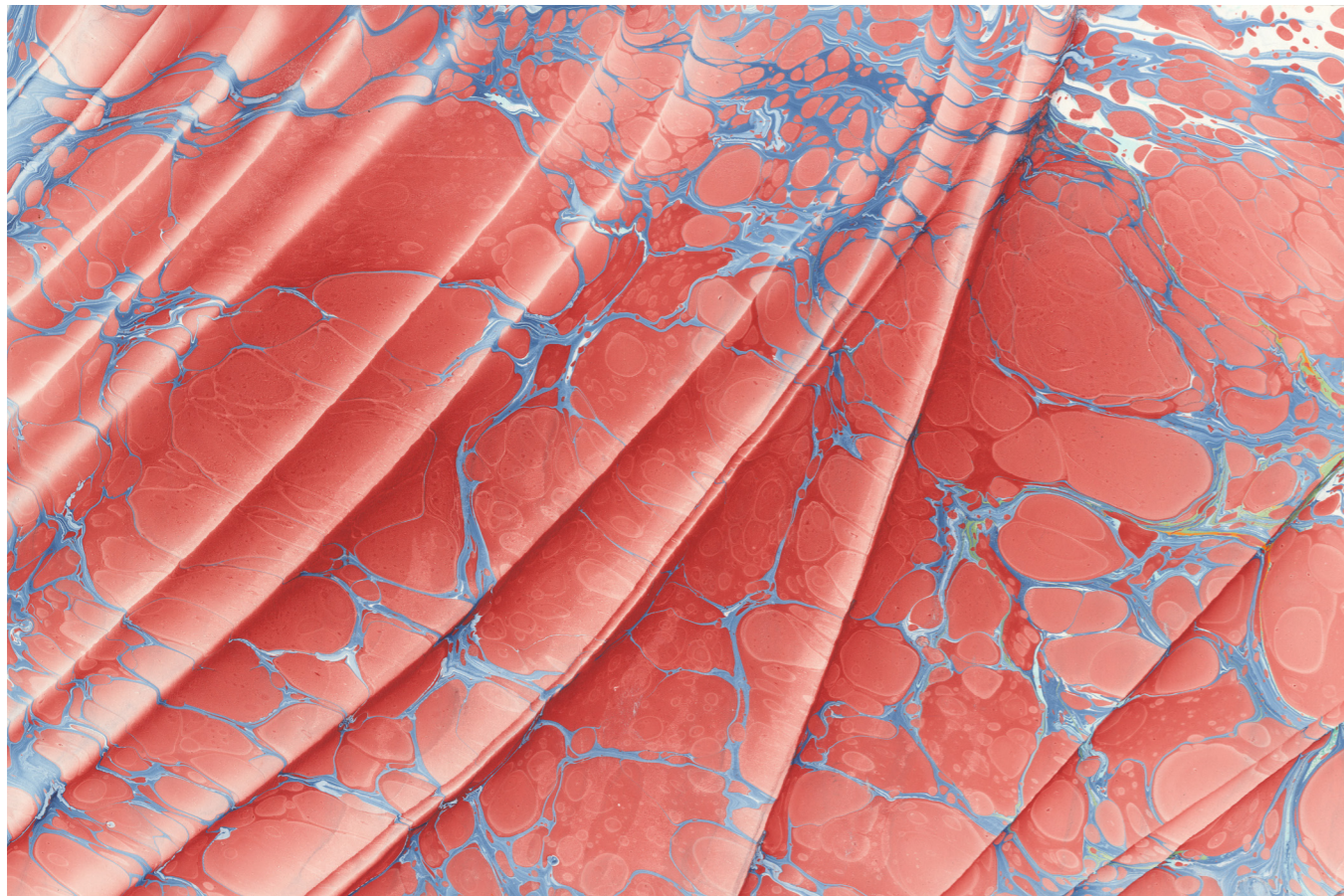
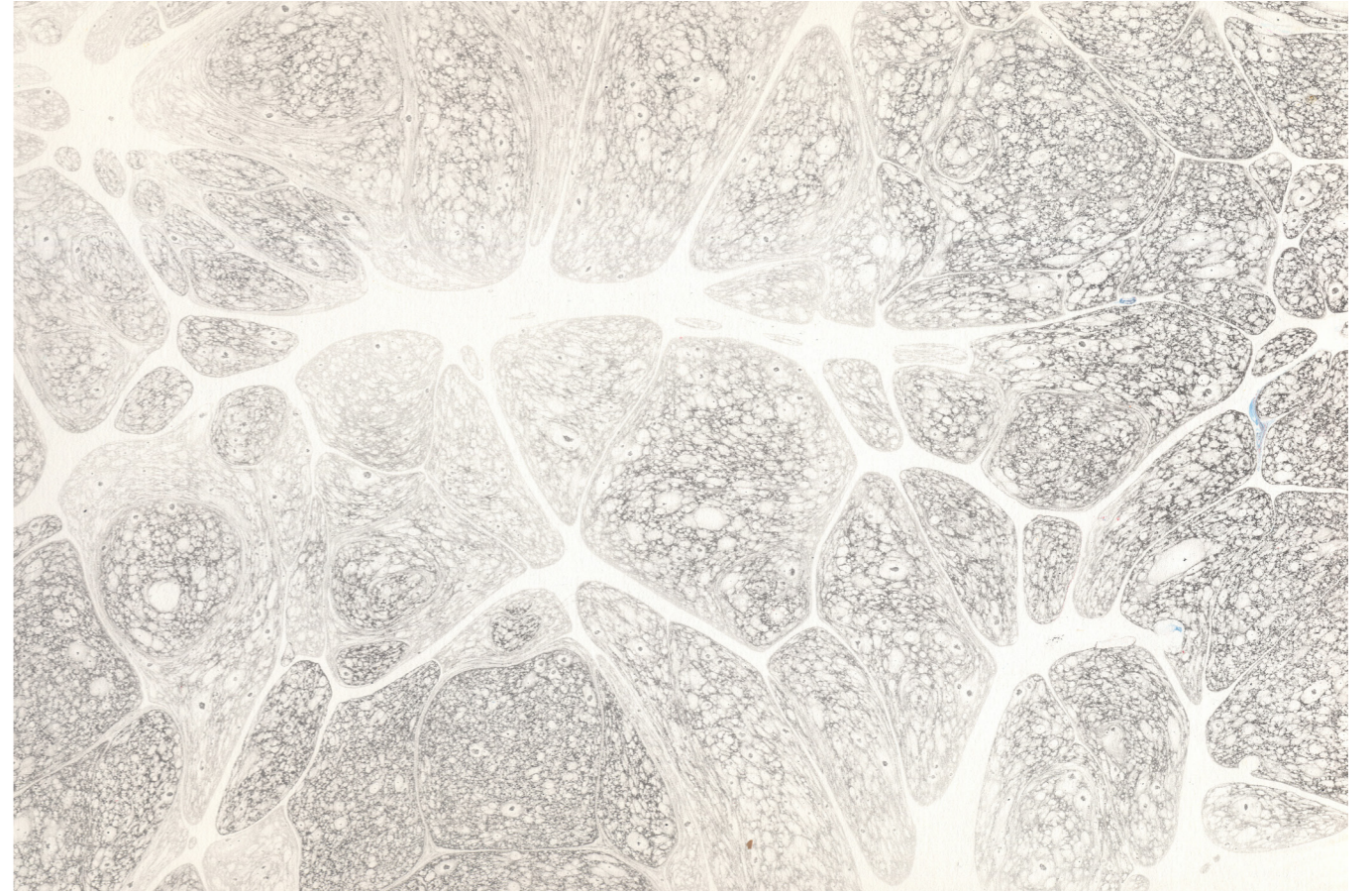
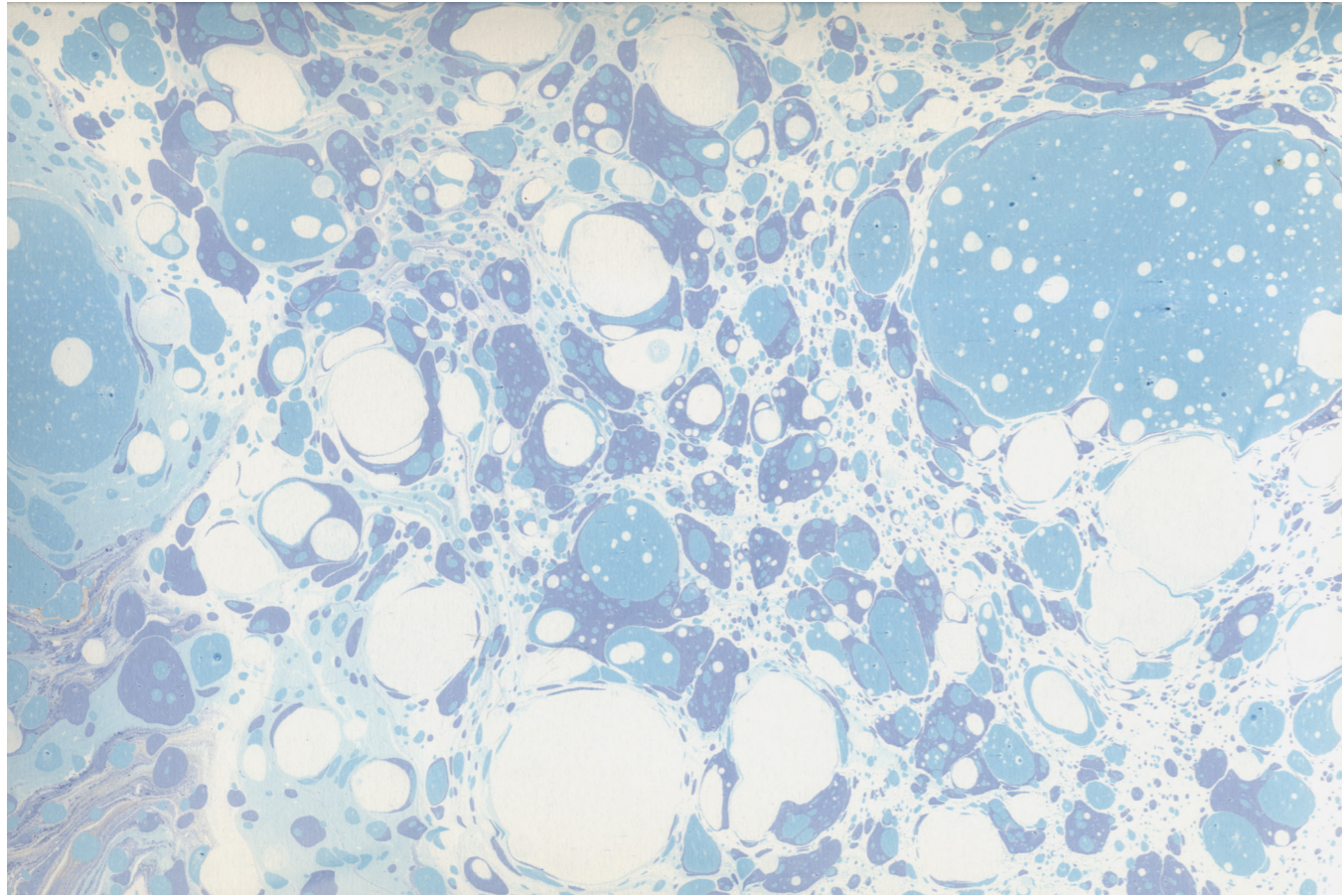
LIVRO DOS NEGROS

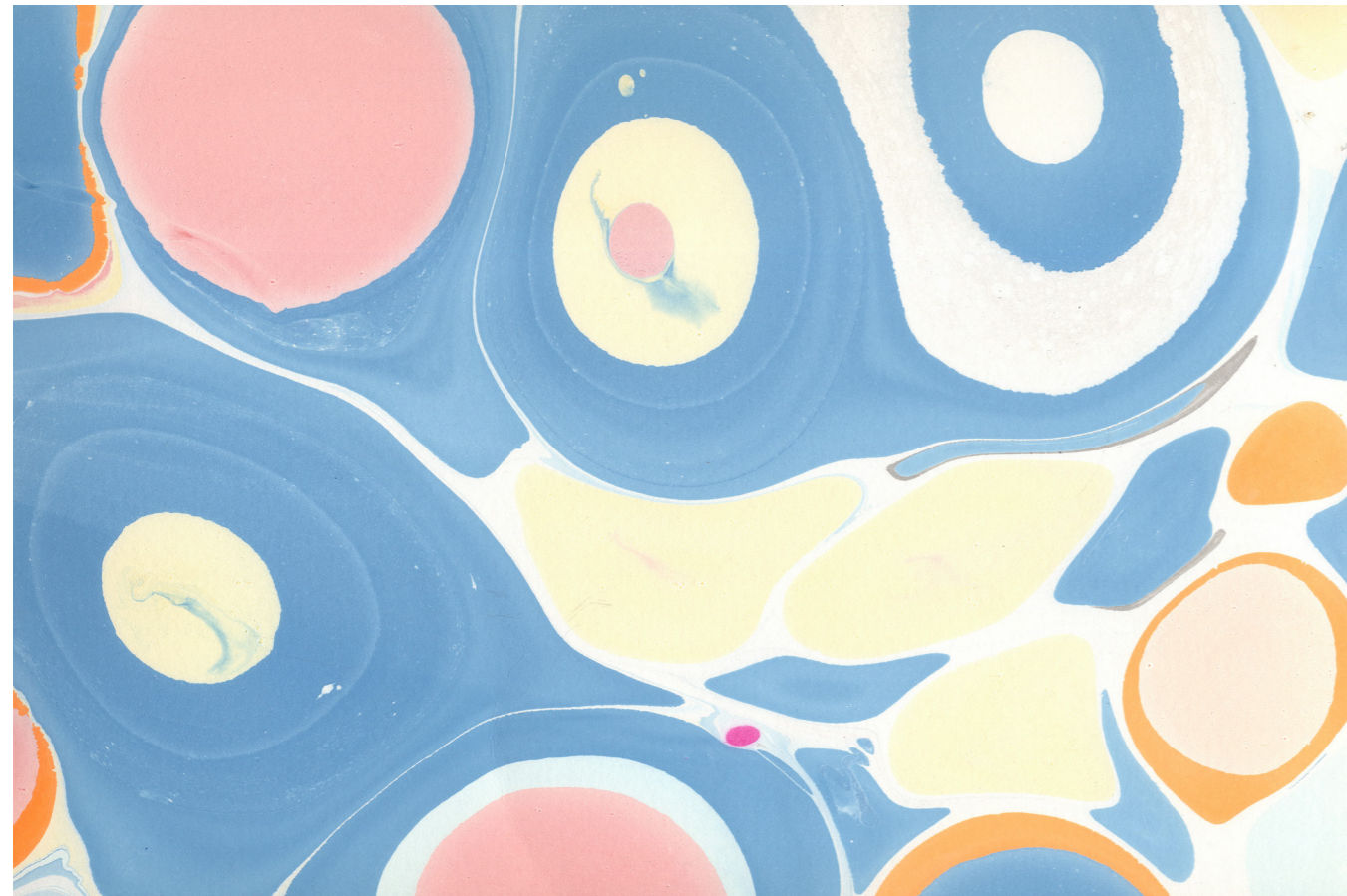
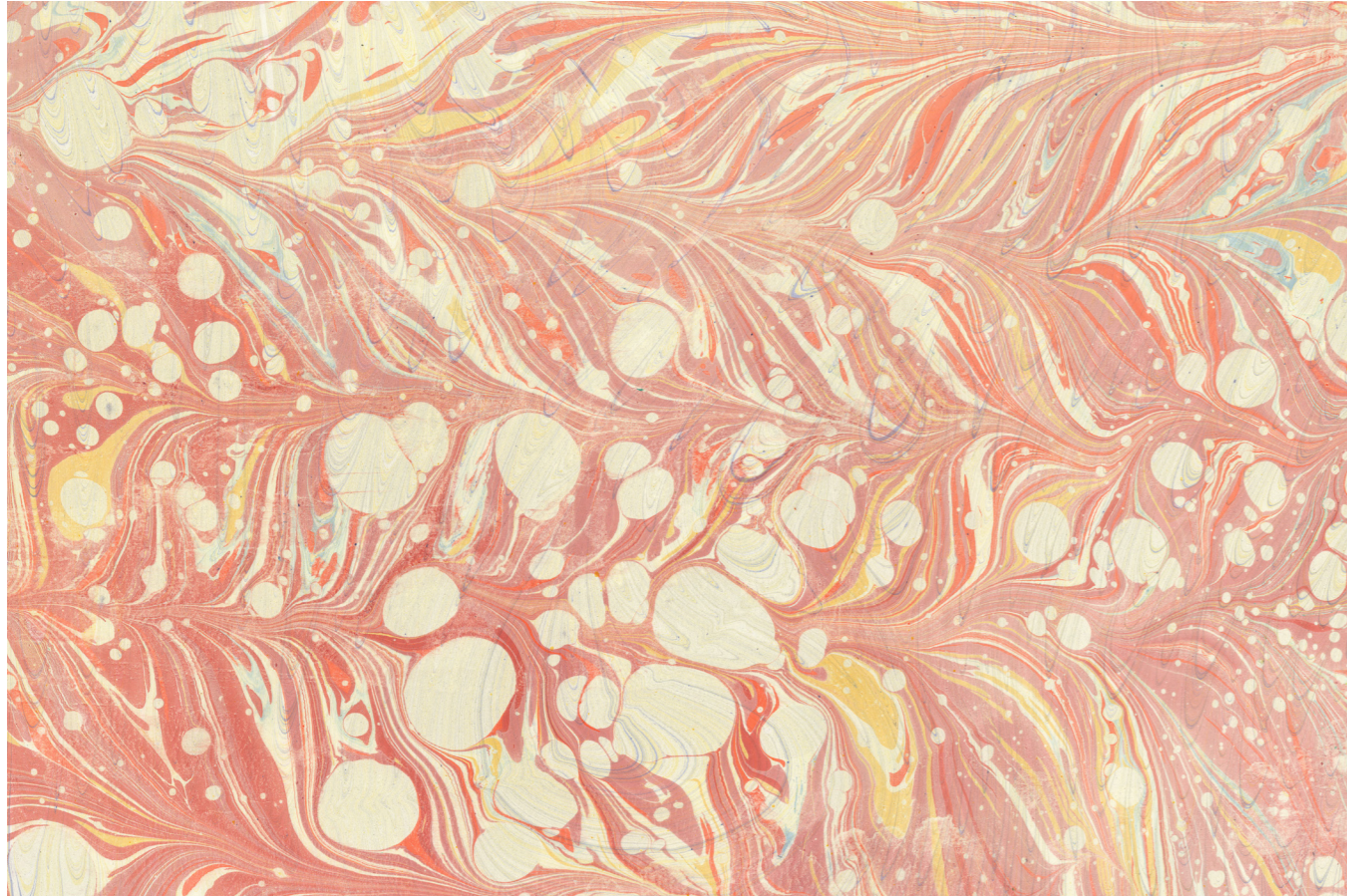




PADRÕES DE PAPEL MARMORIZADO







PURE PRINT PUBLICATION











