



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN (PPGD)
DOUTORADO EM DESIGN

JULIANA MARTINS GODIN

CAMINHOS INDEPENDENTES:
RETRATOS DA PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA EM EDITORAS MINEIRAS

BELO HORIZONTE
2024

JULIANA MARTINS GODIN

CAMINHOS INDEPENDENTES:

RETRATOS DA PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA EM EDITORAS MINEIRAS

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design – PPGD / Escola de Design – ED / Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG como requisito final para obtenção de título de Doutora em Design, na linha de pesquisa: Cultura, Gestão e Processos em Design.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Antônio Silva

BELO HORIZONTE

2024

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

G585c Godin, Juliana Martins.

Caminhos independentes: Retratos da produção contemporânea em editoras Mineiras [manuscrito] / Juliana Martins Godin. — Belo Horizonte 2024.

183f. enc.: il., color.; 31 cm.

Tese (doutorado) – Universidade do Estado de Minas Gerais. Programa de pós-graduação em Design, 2024.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Antônio Silva.

Bibliografia: f. 163 - 178.

1. Editoras independentes. 2. Editoras mineiras. 3. Design editorial. 4. Livro artesanal. 5. Livro independente. I. Silva, Sérgio Antônio. II. Universidade do Estado de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Design. III. Título.

CDD: 686.22

CDU: 371.67

Bibliotecária Responsável: Adriana Maria Alves Da Silva. CRB6- 003739/0

CAMINHOS INDEPENDENTES: RETRATOS DA PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA EM EDITORAS MINEIRAS

Autora: Juliana Martins Godin

Esta tese foi julgada e aprovada em sua forma final para a obtenção do título de Doutora em Design no Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais.

Belo Horizonte, 27 de setembro de 2024.

Documento assinado digitalmente
 **SERGIO ANTONIO SILVA**
Data: 25/10/2024 14:34:07-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Sérgio Antônio Silva
Coordenador do PPGD

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **SERGIO ANTONIO SILVA**
Data: 25/10/2024 14:34:07-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Sérgio Antônio Silva, Dr.
Orientador
Universidade do Estado de Minas Gerais

Documento assinado digitalmente
 **GUILHERME TRIELLI RIBEIRO**
Data: 01/10/2024 21:43:54-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Guilherme Trielli Ribeiro, Dr.

Documento assinado digitalmente
 **EMERSON NUNES ELLER**
Data: 01/10/2024 14:44:58-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Emerson Nunes Eller, Dr.
Universidade Federal de Minas Gerais

Documento assinado digitalmente
 **ROGERIO BARBOSA DA SILVA**
Data: 30/09/2024 18:08:40-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Rogério Barbosa da Silva, Dr.
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Documento assinado digitalmente
 **JULIANA DE OLIVEIRA ROCHA FRANCO**
Data: 22/10/2024 12:43:53-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Profa. Juliana de Oliveira Rocha Franco, Dra.
Universidade do Estado de Minas Gerais

Documento assinado digitalmente
 **EDSON JOSE CARPINTERO REZENDE**
Data: 04/10/2024 09:13:42-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Edson José Carpintero Rezende, Dr.
Universidade do Estado de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

A Deus, fonte de força e sabedoria.

Aos meus pais, Ismar e Zélia, e às minhas irmãs, Mari e Dri: obrigada pelo suporte durante toda a vida.

A Marcos Fernando dos Santos, pelo constante incentivo e por caminhar comigo nesta etapa.

A Maria Cristina Lacerda Mayer, minha gratidão pelo suporte emocional, pela escuta acolhedora e pelas reflexões que tanto contribuíram neste processo.

Ao professor José Martins dos Santos, que durante minha adolescência, com sua dedicação e paixão pelo ensino da Língua Portuguesa, plantou as sementes do rigor acadêmico e da apreciação pela escrita. Suas aulas e seu exemplo foram fundamentais para a construção do meu caminho acadêmico, e sua influência ecoa nas páginas desta tese.

Ao meu orientador, Professor Sérgio Antônio Silva, por ter acolhido este projeto e por ser um guia não só intelectual, mas também humano, em todas as fases dessa trajetória.

A Beatriz Mom, Fernando Siqueira, Flávio Vignoli, Guilherme Bergamini, Mariana Lage, Thyana Hacla e Wallison Gontijo: meu sincero agradecimento pela participação na pesquisa. A generosidade com que compartilharam suas vivências, reflexões e desafios foi essencial para enriquecer as análises e aprofundar o estudo.

À Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais e ao Programa de Pós-Graduação em Design, pelo ambiente de aprendizado proporcionado durante o curso.

Aos professores Edson Carpintero, Emerson Eller, Guilherme Trielli, Juliana Franco e Rogério Silva, que compuseram a banca de defesa: agradeço pelas leituras atentas, críticas construtivas e sugestões que enriqueceram este trabalho.

Aos colegas e alunos do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), especialmente André Pedico e Luciana Cezário, do Departamento de Arte, Design e Tecnologia. Com vocês, compartilho a alegria desta conquista!

Se eu morrer novo,
Sem poder publicar livro nenhum,
Sem ver a cara que têm
os meus versos em letra impressa [...]
Mesmo que os meus versos nunca sejam impressos,
Eles lá terão a sua beleza, se forem belos.
Mas eles não podem ser belos e ficar por imprimir.

Fernando Pessoa
Poemas Inconjuntos, 1925.

RESUMO

Esta tese apresenta resultados de um estudo de casos múltiplos realizado com editores mineiros que se autodeclararam independentes. A pesquisa teve como objetivo compreender as bases históricas e socioculturais que orientaram o movimento editorial independente ao longo da história da edição e investigar em que medida esses princípios se entrelaçam com dinâmicas de poder e estratégias de resistência na atuação dessas editoras na contemporaneidade. Os resultados corroboram que as bases do movimento editorial independente remontam à produção clandestina e marginalizada e que essas práticas se consolidaram como alternativas de democratização do espaço literário, apesar de estarem inseridas em um contexto de desigualdades estruturais. No entanto, foi identificado que as editoras participantes, embora mantenham um discurso de resistência, enfrentam dificuldades para equilibrar a inclusão com a sustentabilidade econômica. Apesar disso, as editoras se destacam pela qualidade estética e material das suas produções, embora as limitações econômicas e culturais no Brasil ainda representem desafios significativos para a democratização do acesso ao livro.

Palavras-chave: editoras independentes; editoras mineiras; design editorial.

ABSTRACT

This thesis presents the findings of a multiple case study conducted with independent publishers from Minas Gerais, Brazil. The research aimed to understand the historical and sociocultural foundations that have shaped the independent publishing movement throughout publishing history and to investigate to what extent these principles intertwine with power dynamics and resistance strategies in the contemporary practices of these publishers. The findings corroborate that the roots of the independent publishing movement trace back to clandestine and marginalized production, and that these practices have become established as alternatives for democratizing literary spaces, despite existing within a context of structural inequalities. However, the study identified that while the participating publishers maintain a discourse of resistance, they face challenges in balancing inclusivity with economic sustainability. Nonetheless, these publishers stand out for the aesthetic and material quality of their productions, though economic and cultural limitations in Brazil continue to pose significant challenges to the democratization of book access.

Keywords: independent publishers; publishers from Minas Gerais; editorial design.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|-----|
| FIGURA 1 – Interconexões entre tipologia de livros e formas de publicação | 29 |
| FIGURA 2 – <i>The Nature of Gothic</i> , publicado em 1890 (à esquerda), e <i>The Alphabet</i> , publicado em 1918 (no centro e à direita) | 43 |
| FIGURA 3 – Decreto de 13 de maio de 1808 e capa do folheto | 49 |
| FIGURA 4 – Principais casas tipográficas, editoras e livrarias brasileiras fundadas entre os séculos XIX e início do século XX (continua)..... | 51 |
| FIGURA 5 – Elegia. Ovídio. O Gráfico Amador, 1961 | 62 |
| FIGURA 6 – Parábolas e Fragmentos – Edição de Philobiblion, 1956 | 64 |
| FIGURA 7 – Poema de João Cabral de Melo Neto, em primeira edição, pela editora Dinamene | 66 |
| FIGURA 8 – Emily Dickinson – Editora Noa Noa, 1983..... | 67 |
| FIGURA 9 – Coleção dos Novíssimos (vol. 8) – Editora M. Ohno, 1960..... | 69 |
| FIGURA 10 – Principais movimentos artísticos e literários – Século XX | 71 |
| FIGURA 11 – Poesia Concreta <i>Stèle Pour Vivre</i> , Décio Pignatari (1962)..... | 72 |
| FIGURA 12 – Livro-objeto Enterro simbólico da classe média (1998) | 78 |
| FIGURA 13 – Guilherme Mansur – <i>Poesia Livre</i> | 80 |
| FIGURA 14 – Livros escolhidos como parâmetro para as análises | 88 |
| FIGURA 15 – Variações entre diferentes publicações..... | 89 |
| FIGURA 16 – Comparação de altura e peso entre diferentes publicações..... | 90 |
| FIGURA 17 – Beatriz Mom – Detalhamento da Editora..... | 92 |
| FIGURA 18 – Poesia é um saco – Características..... | 93 |
| FIGURA 19 – Poesia é um saco – Disposição dos elementos e | 94 |
| FIGURA 20 – O belisco – Características | 95 |
| FIGURA 21 – <i>Ser tão gerais</i> – Características..... | 96 |
| FIGURA 22 – <i>Ser tão gerais</i> – Capa, contracapa e paleta de cores..... | 97 |
| FIGURA 23 – Fernando Siqueira – Detalhamento da Editora | 99 |
| FIGURA 24 – Pequeno livro de malcriações para crianças bem criadas..... | 100 |
| FIGURA 25 – Estruturas dos pop-ups e dobras interativas | 101 |
| FIGURA 26 – Detalhes do livro <i>Um Manoel para a vida</i> | 102 |
| FIGURA 27 – Detalhes do livro <i>A velha, a menina e o pergaminho</i> | 104 |
| FIGURA 28 – Dados – Guilherme Bergamini | 106 |
| FIGURA 29 – Detalhes do livro <i>Quatro gerações</i> (2015)..... | 108 |
| FIGURA 30 – Detalhes do livro <i>Educação para todos</i> (2018)..... | 109 |
| FIGURA 31 – Detalhes do livro <i>Carta Branca</i> (2020) | 111 |
| FIGURA 32 – Wallison Gontijo e Elza Silveira – Detalhes da Editora..... | 113 |
| FIGURA 33 – Extraquadro, de Ricardo Aleixo (2021) – Detalhes | 115 |
| FIGURA 34 – <i>Terralegria</i> (2021) – Detalhes | 116 |

| | |
|---|-----|
| FIGURA 35 – Espelhos, de Felipe S. (2021) – Detalhes | 118 |
| FIGURA 36 – Mariana Lage – Detalhamento da Editora | 120 |
| FIGURA 37 – Truques, Catástrofes e Tropeços (2017) – Detalhes..... | 121 |
| FIGURA 38 – Detalhes de 108+ motivos para praticar Kundalini Yoga (2018)... | 123 |
| FIGURA 39 – Detalhes de Enquanto as folhas tremem soltas no ar (2020) | 125 |
| FIGURA 40 – Thyana Hacla e Circe Clingert – Detalhamento do Ateliê..... | 127 |
| FIGURA 41 – Verborragia, Thyana Hacla (Detalhes) | 128 |
| FIGURA 42 – Teatro de sombras (Detalhes)..... | 130 |
| FIGURA 43 – O que fica (Detalhes) | 131 |
| FIGURA 44 – Flávio Vignoli – Detalhamento da Editora | 133 |
| FIGURA 45 – Arquivo Impresso: poesia inédita – Detalhes | 134 |
| FIGURA 46 – Esquecimento (Detalhes)..... | 136 |
| FIGURA 47 – A Ave Wlademir Dias Pino (Detalhes)..... | 137 |

LISTA DE QUADROS

| | |
|---|----|
| QUADRO 1 – Expressões relacionadas ao tema “Editoras Independentes” mais frequentes em publicações acadêmicas | 17 |
| QUADRO 2 – Quantitativo de editores independentes – Minas Gerais | 23 |
| QUADRO 3 – Pré-seleção dos participantes da pesquisa..... | 24 |
| QUADRO 4 – Termos utilizados ao longo da tese e síntese das definições..... | 26 |
| QUADRO 5 – Trabalhos que contém a palavra “Livro Experimental” | 27 |
| QUADRO 6 – Definições relacionadas ao vocábulo “independente” | 30 |
| QUADRO 7 – Livros publicados por Sebastião Nunes | 77 |
| QUADRO 8 – Critérios-chave analisados..... | 87 |

LISTA DE SIGLAS

ABNT – Associação Brasileira de Normas Técnicas

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

LIBRE – Liga Brasileira de Editores

MG – Minas Gerais

NBR – Norma Brasileira

RED-CG – Rede Latino-americana de Cultura Gráfica

SNEL – Sindicato Nacional de Editores de Livros

SP – São Paulo

TCLE – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| 1 INTRODUÇÃO | 15 |
| 1.1 Delimitação e objetivos | 20 |
| 1.2 Do Método | 21 |
| 1.3 Alguns termos e suas (in)definições | 25 |
| 1.4 Do vocábulo “independente” | 30 |
| 1.5 Do título e da estrutura do texto | 31 |
| 1.6 Percursos prévios e alguns esclarecimentos de caráter formal..... | 33 |
| | |
| 2 A INDEPENDÊNCIA DA PALAVRA ESCRITA: DO SURGIMENTO DO LIVRO ÀS PRIMEIRAS CASAS TIPOGRÁFICAS NO BRASIL | 36 |
| 2.1 O livro físico, dinâmicas de poder e estratégias de resistência | 36 |
| 2.2 A Revolução Industrial e a vulgarização do objeto | 39 |
| 2.3 O Movimento <i>Arts and Crafts</i> | 41 |
| 2.4 A constituição do campo editorial no Brasil: primórdios da produção tipográfica e circulação de impressos no país | 44 |
| 2.5 Vinda da Família Real para o Brasil: a Imprensa Régia | 48 |
| 2.6 Instalação de prensas particulares e fundação das primeiras casas tipográficas: do século XIX ao início do século XX | 50 |
| 2.7 Inserção no espaço literário: laços de amizade, privilégios e o sistema de trocas..... | 53 |
| | |
| 3 INDEPENDÊNCIA EDITORIAL: PUBLICAÇÕES ARTESANAIS NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX | 58 |
| 3.1 Entre vanguardas e subversão: editores mineiros também no campo de batalha..... | 70 |
| 3.2 Seu livro impresso: democratizam-se os processos de impressão | 82 |
| | |
| 4 RETRATOS INDEPENDENTES NA ATUALIDADE: A PERSPECTIVA DOS EDITORES MINEIROS | 85 |
| 4.1 Criadores e criações | 91 |
| 4.1.1 <i>A Mascote</i> | 91 |
| 4.1.2 <i>ALMA – Ateliê dos Livros Malcriados</i> | 98 |
| 4.1.3 <i>Guilherme Bergamini</i> | 105 |
| 4.1.4 <i>Impressões de Minas</i> | 112 |
| 4.1.5 <i>Mariana Lage</i> | 119 |
| 4.1.6 <i>Phonte88</i> | 126 |
| 4.1.7 <i>Tipografia do Zé</i> | 132 |
| 4.2 A independência na contemporaneidade: resultados e discussão | 138 |

| | |
|--|------------|
| 4.2.1 História e trajetória profissional..... | 139 |
| 4.2.2 Perfis de autores e leitores | 142 |
| 4.2.3 Processo de produção e concepção gráfica | 144 |
| 4.2.4 Filosofia editorial e valores..... | 146 |
| 4.2.5 Interesse e impacto sociocultural..... | 149 |
| 4.2.6 Cenário atual e futuro das editoras independentes | 151 |
| 4.2.7 Possíveis contradições no mercado editorial independente | 154 |
| 4.2.8 Síntese das perspectivas e tendências observadas..... | 156 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 159 |
| REFERÊNCIAS..... | 163 |
| APÊNDICE A | 179 |
| APÊNDICE B | 181 |
| APÊNDICE C | 183 |

1 INTRODUÇÃO

Livros múltiplos ou únicos se diferenciam não apenas pelo aspecto, mas também pela filosofia de seus criadores.

Paulo Silveira
A página violada

Nos últimos anos, a indústria editorial tem passado por transformações marcantes que podem ser atribuídas a diversos fatores, incluindo mudanças nos hábitos de leitura, migração de conteúdos para plataformas digitais e competição acirrada com grandes *marketplaces*, que conseguem oferecer preços baixos e maior conveniência aos consumidores (Andrade, 2021; Carr, 2010; Mazocoli, 2023; Sardinha, 2023).

No Brasil, o setor editorial enfrentou encerramentos de atividades por grandes empresas. A livraria Fnac e a editora Cosac Naify, por exemplo, encerraram suas operações em 2015. Seguindo essa tendência, a Editora Abril solicitou recuperação judicial em 2018, impulsionada pela redução de suas receitas e pelo crescimento de seu endividamento. A Livraria Saraiva, que estava em recuperação judicial desde novembro de 2018, declarou falência no final de 2023. Adicionalmente, a icônica loja da Livraria Cultura, situada no centro da cidade de São Paulo, cujas dívidas acumuladas se arrastavam desde 2020, também anunciou o fechamento definitivo em abril de 2024¹.

Por outro lado, na contramão da crise econômica, o mercado de editoras independentes tem mostrado um crescimento evidenciado por dados da Liga Brasileira de Editores (LIBRE)² e pelos organizadores de eventos como a Feira

¹ Sobre o encerramento destas empresas, ver: Sousa (2015), Cavallini (2018), Andrade (2021), Mazocoli (2023), Sardinha (2023), Meireles (2023), Bolzani (2023) e Olivo (2024).

² Segundo o Sindicato Nacional de Editores de Livros (SNEL), existem, aproximadamente 740 editoras no Brasil e a LIBRE possui, no seu quadro de associadas, 23% das casas publicadoras brasileiras, em sua maioria, editoras independentes. Disponível em: www.libre.org.br/lista-de-associadas. Acesso em: 06 jun. 2021.

Miolos³, Feira Plana⁴, Feira Urucum⁵ e a campanha *Indiebookday*⁶. Para Brito e Silveira (2015) e Mattar (2020), esse interesse indica uma tendência nas dinâmicas de produção gráfica no Brasil, visto que essas publicações atendem às expectativas e aos desejos de um público específico, que valoriza tanto o processo criativo quanto o produto.

A presente pesquisa teve início em 2019, com foco inicial nas especificidades dos projetos gráficos e nas singularidades metodológicas presentes na produção de livros experimentais em editoras independentes no estado de Minas Gerais. Entretanto, o aprofundamento teórico e metodológico, especialmente a partir das entrevistas com editores, artistas gráficos e demais profissionais que atuam nesse segmento, conduziu-nos à ampliação dos horizontes de estudo, suscitando questões que encapsulam movimentos, estruturas e valores inerentes à produção independente, os quais vão além da materialidade.

A fim de exemplificar as questões associadas ao tema “publicações editoriais independentes”, uma busca no Portal de Periódicos da Capes⁷, Google Acadêmico e Plataforma Scopus, a partir das palavras-chave “editora independente”, “publicação independente” e “livro independente”, nos trouxe 1377 resultados. Excluindo-se os títulos em redundância e aqueles que não se aplicavam diretamente à produção editorial, foram selecionados 278 trabalhos relevantes nas áreas de Ciências Sociais Aplicadas e Linguística, Letras e Artes, incluindo livros, teses, dissertações e artigos.

Em uma análise bibliométrica foram extraídas as expressões mais

³ Evento anual de artes gráficas organizado pela Editora Lote 42 e Biblioteca Mário de Andrade desde 2014, com objetivo de estimular e expor a produção de editoras, coletivos e artistas contemporâneos. Dados referentes às edições estão disponíveis em <https://www.feiramiolos.com.br/historia-2023> Acesso em: 13 jan. 2024.

⁴ Fundada por Bia Bittencourt em 2013, a Feira Plana acontece anualmente na cidade de São Paulo e tem como objetivo a promoção do trabalho de editoras independentes, através da disponibilização de um espaço para exposição e venda de publicações como zines, fotolivros, revistas e livros de artistas (Bittencourt, 2019).

⁵ A Feira de Livros Urucum, organizada por Wallison Gontijo, sócio-fundador da editora Impressões de Minas, é um evento anual em Belo Horizonte que promove editoras e autores independentes. Com foco na diversidade literária, a feira oferece espaço para exposição e venda de livros, zines, fotolivros e outras publicações alternativas, além de uma programação cultural com oficinas, palestras e debates, fortalecendo a comunidade literária independente (Resende, 2023).

⁶ Criada em 2013 pela editora alemã Mairisch, a Indie book day é uma campanha virtual com o objetivo de incentivar leitores a comprarem livros de editoras independentes e compartilharem suas aquisições nas redes sociais, através da hashtag *#indiebookday*. Entre os anos de 2014 e 2023, leitores, editores e livrarias do Reino Unido, Holanda, Itália, Brasil e Portugal se juntaram à iniciativa fortalecendo a divulgação dos livros e outras ações (Sardinha, 2024).

⁷ Busca atualizada em abril de 2024 com acesso institucional via Comunidade Acadêmica Federada (CAFe).

recorrentes considerando o título, resumo, palavras-chave, corpo do texto e metadados, e organizadas em duas categorias temáticas (Quadro 1), conforme proposto por Bardin (1977), Babbie (2001) e Van Dijk (2008).

QUADRO 1 – Expressões relacionadas ao tema “Editoras Independentes” mais frequentes em publicações acadêmicas

| TERMOS EXTRAÍDOS DE PUBLICAÇÕES ACADÊMICAS RELACIONADAS AO TEMA “EDITORAS INDEPENDENTES” | |
|---|--|
| Categoria 1: Características, Práticas e Estruturas Editoriais Independentes | |
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Autenticidade literária 2. Autoedição 3. Autonomia criativa 4. Autopublicação 5. Autores emergentes 6. Autores independentes 7. Circuito independente 8. Criação literária 9. Criatividade editorial 10. Descentralização editorial 11. Design editorial 12. Distribuição alternativa 13. Distribuição independente 14. Edição alternativa 15. Edição artesanal 16. Edição experimental 17. Edição limitada 18. Editora artística 19. Editora de nicho 20. Editoração artesanal 21. Editoração colaborativa 22. Escritores independentes 23. Experimentação artística 24. Experimentação gráfica 25. Experimentação literária 26. Impressão sob demanda | <ol style="list-style-type: none"> 27. Improvisação gráfica 28. Improvisação tipográfica 29. Independência criativa 30. Independência editorial 31. Inovação editorial 32. Literatura alternativa 33. Literatura independente 34. Livro artesanal 35. Livro cartonero 36. Livro de artista 37. Livro de autor 38. Livro de colecionador 39. Livro de tiragem limitada 40. Livro experimental 41. Mercado editorial independente 42. Pequenas editoras 43. Pequenas tiragens 44. Poesia independente 45. Produção gráfica independente 46. Produção limitada 47. Produção literária 48. Publicação artesanal 49. Publicação colaborativa 50. Publicação de autor 51. Publicação experimental 52. Publicações personalizadas |
| Categoria 2: Movimentos, Mecanismos e Ideologias Culturais | |
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Ampliação do acesso 2. <i>Anti-establishment</i> 3. Ativismo literário 4. Autogestão editorial 5. Autossuficiência editorial 6. Coletivo editorial 7. Consciência crítica 8. Consciência social 9. Contracultura 10. Contra-hegemonia cultural 11. <i>Crowdfunding</i> 12. Cultura colaborativa 13. Cultura de rede 14. Desafio às estruturas dominantes 15. Descentralização do poder 16. Diversidade cultural 17. Economia colaborativa 18. Economia criativa 19. Economia da cultura 20. Espaços alternativos | <ol style="list-style-type: none"> 21. Feiras de livro 22. Financiamento coletivo 23. Liberdade de expressão 24. Liberdade editorial 25. Literatura como resistência 26. Pluralidade de vozes 27. Preservação da identidade cultural 28. Publicação marginal 29. Quebra de monopólios 30. Redefinição do cânone literário 31. Regionalismo literário 32. Renda justa para autores 33. Representatividade editorial 34. Resgate de narrativas silenciadas 35. Resiliência editorial 36. Resistência cultural 37. Empreendedorismo cultural 38. Narrativas subversivas 39. Obras transgressoras 40. Redes literárias |

Fonte: Elaborado pela autora, 2023.

Na primeira categoria foram agrupados termos que se referem a características, práticas, processos e métodos relacionados à produção e distribuição independente. A segunda categoria agrupa palavras que se referem a atitudes, ideologias e movimentos que desafiam a cultura dominante, se posicionam contra a censura e buscam promover a liberdade de expressão.

Observamos em grande parte dos textos pesquisados, a exemplo de Araújo e Grassano (2022), Contreiras (2019), Magalhães (2018), Mattar (2020) e Zugliani (2020), que, embora o foco se concentre nos aspectos materiais, técnicas projetuais, recursos inventivos e modo de trabalho dos editores (Quadro 1, Categoria 1), é notável a presença de uma postura ideológica, social e política nas entrelinhas dos trabalhos em questão.

Outro exemplo pode ser encontrado nos pronunciamentos de Jurandy Valença, diretor da Biblioteca Municipal Mário de Andrade (SP), e de João Varella, jornalista e fundador da editora Lote 42 e da Banca Tatuí, na abertura da 10ª Feira Mioslos. Na sessão inaugural, ocorrida em novembro de 2023, Valença destacou a quantidade de artistas gráficos e editores independentes advindos de 15 estados brasileiros e de quatro países da América Latina, totalizando 230 editoras, editores, coletivos e artistas gráficos, que apresentaram trabalhos como livros, zines, serigrafia, xilogravura e edições originais.

Dando continuidade, segundo o diretor:

Mais do que uma feira, a Mioslos é uma **mostra coletiva** de artes gráficas e, quando falo artes gráficas, eu acho que ela se estende também quase para as artes visuais. Entre aspas, é uma polifonia de vozes impressas **dialogando** ou **debatendo** em harmonia ou em dissonância, em torno das respostas de cada um para a única pergunta: imprimir para quê? [...] Estamos realizando aqui uma alquimia, mantendo viva a materialidade do livro, do papel, que é a pele que abriga letras, imagens e palavras. Aproveito o ensejo para dizer que, aqui na Mário de Andrade, existe o acervo da Feira Mioslos desde a sua primeira edição. Desejo vida longa à Feira Mioslos. Eu tenho certeza de que, se Mário de Andrade estivesse vivo, estaria brindando conosco esse júbilo. (Feira Miolo(s), 2023, 0:55-2:28. *Transcrição e grifo da autora*)

Na sequência, João Varella, um dos organizadores da feira, iniciou sua fala destacando que o evento seria experimental e arriscado, “como manda a etiqueta da publicação independente”. Dando prosseguimento, Varella leu um texto de própria autoria, transcrito a seguir:

O capitalismo vicia. Quem já tem muito quer ainda mais. O capitalismo é a igreja da nação eterna aos que não cumprem com seus dogmas. O capitalismo é você, aplastado no sofá em dia de folga, culpado por fazer nada de útil, afogado no Instagram.

A natureza do *homo economicus* é do “cada um por si”. O mercado editorial brasileiro se organiza assim: enquanto a Amazon recebe tratamento VIP, a livraria de rua passa pelo escrutínio duro do departamento de análise de crédito. É o produtor de papel que reajusta o preço e pronto, não tem para onde correr. É a **imaginação colonizada** com a lista de mais vendidos de ficção, tomada por estrangeiros.

Cenas do faroeste editorial brasileiro: você é o que tem e o que faz para ter. Uma recusa a essa limitação se dá agindo contra o sistema, em conjunto, dividindo a tristeza, multiplicando a felicidade. A **atuação comunitária** em detrimento do individual é a senha para atenuar as agruras do capitalismo. Atenção ao verbo “atenuar”: pé no chão, meta factível. Quem quiser uma amostra prática, fica o convite à 10ª Mioslos, que está iniciando. Não tem catraca, não tem *dress code*, é só chegar.

Em chave dialética, os **publicadores independentes agem de maneira oposta ao mercado**: nada de *stands* faraônicos cujo preço do metro quadrado é caríssimo, ou saldões com livro por quilo. Independente comercializa à moda antiga, com os próprios produtores em contato com o leitor, em **divisão igualitária** de espaço, felizes em explicar pela enésima vez o que é uma zine, como a publicação explora os limites do impresso etc., etc.

Dos 230 publicadores na Mioslos, 80 são “EUditoras”, ou seja, editoras de apenas uma pessoa. 71%, ou seja, quase três quartos, têm até três pessoas envolvidas no projeto. É uma produção pulverizada, diversa, consonante com a realidade fragmentada que temos à nossa volta. [...]

A mídia tradicional fala do que já é falado, vai no que é certo, pois os **independentes formam uma rede de diálogo marginal**. Isso está refletido em atos prosaicos, como o empréstimo da maquininha de cartão de crédito, uma parceria, um sofá para uma hospedagem de quem vem de fora, atalhos de soluções gráficas que facilitam o processo.

É tudo no código aberto, sem segredos. A Mioslos chegou à sua 10ª edição (e) completa uma década, graças ao **senso colaborativo** da arte gráfica que ajuda a compor o acervo desta instituição.

(Feira Miolo(s), 2023, 4:01-8:03. *Transcrição e grifo da autora*).

É notória, nos discursos acima, a existência de posturas filosóficas, políticas e sociais intrínsecas ao movimento independente, como diversidade, diálogo, experimentação, coexistência de múltiplas perspectivas, diferentes formas de expressão, resistência à massificação, práticas colaborativas e fortalecimento de uma rede de diálogo marginal, assim como os demais termos presentes na Categoria 2 do Quadro 1.

Considerando o fato de que, a partir dos anos 2000, ocorre um adensamento do universo dos editores e publicadores independentes na América Latina (Muniz Júnior, 2017; Sousa, 2019), cujos discursos também incluem “ações de resistência”, “alcance de vozes marginalizadas”, “rompimento com a hegemonia epistemológica”, este trabalho busca entender os princípios que regem o

movimento editorial independente ao longo da história da edição, especialmente no Brasil, e em que medida esses princípios se manifestam, de fato, na filosofia e nas produções das editoras independentes mineiras na contemporaneidade.

As questões que se colocam são: **(i)** Quais são as dinâmicas presentes no processo histórico de legitimação do movimento editorial independente? **(ii)** Considerando que as editoras independentes mantêm um comportamento de resistência na atualidade, estariam elas trilhando caminhos a favor do *mainstream* ao atingirem essencialmente um público de nicho, composto por pessoas com médio a alto poder aquisitivo⁸ e com alguma formação acadêmica?

Com base nessas questões, consideramos as seguintes hipóteses: **(i)** as bases do movimento editorial independente remontam à produção clandestina de escritos utilizada como estratégia de contracontrole; **(ii)** as editoras independentes no Brasil se fortaleceram nas primeiras décadas do século XX como alternativa de democratização do espaço literário; **(iii)** atualmente, as editoras independentes podem estar atraindo um público de nicho composto predominantemente por pessoas interessadas no universo das artes, do design, do teatro, da literatura e da música alternativa, geralmente com formação acadêmica e bom poder aquisitivo, o que parece contradizer as bases históricas do movimento, pautadas na promoção da diversidade e da inclusão.

A estrutura da investigação foi delineada de modo a proporcionar uma perspectiva geral para, gradualmente, adentrar em aspectos mais específicos do tema. Entretanto, em respeito aos limites da pesquisa, o escopo foi delimitado conforme detalhamento a seguir.

1.1 Delimitação e objetivos

O **objetivo geral** é compreender as bases históricas e socioculturais que orientam o movimento editorial independente ao longo da história da edição, especialmente no Brasil, e investigar em que medida esses princípios se

⁸ Um mapeamento dos fluxos de renda realizado pela Fundação Getúlio Vargas (NERI, 2023) indicou as seguintes rendas médias mensais por classe social no Brasil: (i) Classe C: entre R\$ 2.005 e R\$ 8.640; (ii) Classe B: entre R\$ 8.641 e R\$ 11.261; (iii) Classe A: acima de R\$ 11.262 mensais.

entrelaçam com dinâmicas de poder e estratégias de resistência na filosofia de atuação das editoras independentes mineiras contemporâneas.

Inicialmente, será apresentada uma breve história do livro e da edição, sob o ponto de vista das publicações independentes e dos processos de resistência frente aos mecanismos de controle. No que diz respeito à contemporaneidade, o recorte se concentra no estado de Minas Gerais, considerando a rica tradição literária e cultural da região, bem como a presença significativa de editoras independentes que desempenham um papel crucial na promoção de práticas editoriais inovadoras e inclusivas.

A partir do objetivo geral, foram traçados os seguintes **objetivos específicos**:

- a) Investigar as origens históricas do movimento editorial independente, de modo a identificar os principais marcos, influências e transformações ao longo do tempo.
- b) Mapear as bases do movimento editorial independente no Brasil e, especialmente, no estado de Minas Gerais, com foco nas influências históricas, sociais e culturais que moldaram seu desenvolvimento.
- c) Analisar o *modus operandi* das editoras independentes mineiras na atualidade, visando compreender seus princípios, objetivos e valores bem como as características de suas produções.

1.2 Do Método

Este trabalho foi desenvolvido a partir do método de estudo de casos múltiplos (Yin, 2001), realizado junto a editores mineiros que se autodeclararam independentes. A coleta e análise de dados foi dividida em três fases:

Fase I: Revisão Bibliográfica e Análise Documental

Consistiu na consulta a teses, dissertações, livros, entrevistas, jornais, reportagens de mídia e conteúdos audiovisuais. Esta fase teve como objetivo mapear as bases históricas e os movimentos que precederam o surgimento da produção editorial independente.

Fase II: Pesquisa de Campo e Coleta de Dados

Envolveu observações diretas em eventos como feiras de livros e lançamentos, buscando entender as dinâmicas e interações entre editores e público. Além disso, foram realizados mapeamentos de editoras e ateliês, entrevistas com participantes selecionados, e a coleta de materiais de divulgação (folders, catálogos, cartazes), bem como a análise de livros adquiridos ou emprestados.

Fase III: Organização e Análise dos Dados

Abrangeu a organização e análise dos dados obtidos nas etapas anteriores, com foco na interpretação dos questionários e entrevistas. A análise seguiu princípios qualitativos, considerando as práticas culturais, valores e significados atribuídos pelos editores à produção editorial independente.

A coleta de dados junto aos participantes buscou atender aos fundamentos éticos e científicos descritos na Resolução CNS Nº 510/2016 e suas complementares. O projeto de pesquisa foi aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade do Estado de Minas Gerais – Escola de Design (Parecer de aprovação nº 5.247.849, emitido em 17/02/2022), como instituição proponente (CAAE: 52988921.6.0000.5525).

A seleção dos participantes foi realizada por amostragem não probabilística intencional⁹, a partir do cruzamento de dados contidos nos registros disponibilizados pelo *Censo de grupos e espaços de Cultura Gráfica na América Latina (2021) – RED CG* (Landi; Xóchitl, 2022), *Liga Brasileira de Editores (LIBRE)*¹⁰, *Feira Mioslos*¹¹, *Feira Plana* (Durval, 2018) e *Feira Textura*¹² (Quadro 2). Foram excluídas duas outras fontes que são a *Liga dos Autores Mineiros* e a *Bienal Mineira do Livro*¹³ pela indisponibilidade de seus sites no período de setembro de 2021 a dezembro de 2022.

⁹ Amostragem Intencional (Discricionária ou Experimental) é um método de amostragem não probabilístico que consiste na escolha dos participantes a partir concentração desses em um subgrupo específico, no qual todos os membros apresentam características semelhantes. Ver: Barbeta, 2006; Castanheira, 2013.

¹⁰ Disponível em: www.libre.org.br/lista-de-associadas. Acesso em: 04 abr. 2022.

¹¹ Disponível em: www.feiramiolos.com.br/2022-expositores. Acesso em: 06 set. 2022.

¹² “Feira Textura – pequena feira de impressões e literatura”. Disponível em: www.instagram.com/feiratextura. Acesso em: 06 jun. 2022.

¹³ Sites www.ligadeautoresmineiros.com.br e www.bienalmineiradolivro.com.br indisponíveis. Tentativas de acesso entre os meses de abril de 2021 a dezembro de 2022.

QUADRO 2 – Quantitativo de editores independentes – Minas Gerais

| Fonte Consultada | CENSO RED CG LATINO-AMERICANA | LIGA BRASILEIRA DE EDITORES | FEIRA MIOLOS | FEIRA PLANA | FEIRA TEXTURA |
|--|-------------------------------|-----------------------------|--------------|-------------|---------------|
| Editores registrados | 97 | 178 | 225 | 200 | 42 |
| Editores independentes de Minas Gerais | 13 | 17 | 17 | 14 | 15 |

Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

A partir dos registros extraídos das fontes pesquisadas (Quadro 2) verificamos nos sites e redes sociais das próprias editoras, a descrição da linha editorial e portfólio. Com base nessas informações, foram aplicados critérios de inclusão e exclusão dos participantes, definidos da seguinte forma:

a) Critérios de inclusão: Foram incluídos editores, designers, artesãos, artistas visuais e artistas gráficos mineiros que se autodeclararam independentes, cujo portfólio reúne livros físicos que apresentam soluções projetuais inventivas, variações materiais, presença de manualidade (ou simulação desta) e quebra de alguns paradigmas projetuais geralmente presentes em livros produzidos de forma industrial.

b) Critérios de exclusão: Foram excluídos editores cujas publicações não apresentam variações materiais ou estruturais significativas, quando comparadas àquelas produzidas industrialmente.

Entende-se por livro produzido industrialmente aquele confeccionado em larga escala por meio de processos automatizados e padronizados, típicos da fabricação em massa. Esse tipo de processo utiliza tecnologias de impressão avançadas, capazes de gerar grandes tiragens de maneira eficiente e econômica. As características principais incluem uniformidade, padronização, velocidade e redução de custos proporcionadas pela própria escala de produção¹⁴.

A partir dos parâmetros elencados nos critérios de inclusão, foram enviados convites para todos os editores/artesãos que atendiam às especificidades da

¹⁴ Definição elaborada pela autora com base em conceitos de produção gráfica e editorial descritos em fontes acadêmicas e técnicas. Sobre esse assunto, ver: Gomes (2010); Kipphan (2001); Landa (2013).

população¹⁵ a ser estudada (Quadro 3).

QUADRO 3 – Pré-seleção dos participantes da pesquisa

| EDITORAS MINEIRAS NOS REGISTROS CONSULTADOS | | | PRÉ-SELECIONADAS |
|---|----------------------------|--------------------|------------------------|
| A Mascote | Editora Entrecampo | Nandyala Livros | A Mascote |
| A Zica Zine | Eis Editora | Negráfrica | A Zica Zine |
| Aaatchim! Editorial | Entrecampo | O Quiabo | Alecrim |
| Alecrim Edições | Francesinha | Pexafema | ALMA: Ateliê De Livros |
| Alis Editora | Guilherme Bergamini | Phonte88 | Malcriados |
| Alma (Ateliê de | Mascarenhas | Polvilho Edições | Andante |
| Livros Malcriados) | Impressões de Minas | Portal | Entrecampo |
| Andante | Instituto Cultural Aletria | Quintal Edições | Guilherme Bergamini |
| Arthur Moura | Letramento Editorial | Relicário Edições | Impressões de Minas |
| Campos | Line Lemos | Rolimã | Mariana Lage |
| Autêntica Editora | Luas | Editora Siano | Phonte88 |
| Cora Editora | Mariana Lage | Syl Triginelli | Tipografia Do Zé |
| De Merda | Mazza Edições | Tipografia do Zé | |
| Dudu Azevedo | Miguilim | Tipografia Musical | |
| Editora Dubolsinho | Moinhos | | |

Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

Um primeiro contato foi efetuado via e-mail, redes sociais e/ou através do preenchimento de formulários disponibilizados nos sites das próprias editoras, cujos registros estão detalhados no Apêndice A.

Dos doze selecionados¹⁶, obtivemos dez respostas favoráveis ao convite, entretanto três editoras (*Entrecampo*, *Andante* e *A Zica Zine*) não conseguiram dar prosseguimento à participação.

Em atendimento ao terceiro objetivo específico da pesquisa, foi elaborado um questionário semiestruturado, organizado em três partes: (i) Parte I, reservada aos dados de identificação; (ii) Parte II, contemplando questões sobre a editora/ateliê em que o participante atua; (iii) Parte III, com perguntas a respeito da atuação do participante na edição de livros (Apêndice B).

Inicialmente estavam previstas visitas técnicas aos espaços de produção (editoras, gráficas, tipografias, ateliês) para observação, entretanto devido ao

¹⁵ O conceito de população, neste caso, refere-se ao “conjunto de elementos passíveis de serem mensurados, com respeito às variáveis que se pretende levantar” (Barbetta, 2006, p. 41).

¹⁶ Ver detalhamento no Apêndice A.

cenário de incertezas¹⁷ causado pela pandemia de COVID-19 e suas variantes¹⁸, optou-se pela aplicação de questionários e manutenção do contato com os participantes, durante os anos de 2021 e 2022, por meio de plataformas digitais e aplicativos¹⁹, de modo a prevenir possível contaminação e salvaguardar os envolvidos. Essa fase das entrevistas foi denominada **Entrevistas – Fase I**.

Nos anos de 2023 e 2024, foram retomados os contatos com os participantes e aplicado um questionário complementar. Este momento, denominado **Entrevistas – Fase II**, compreendeu um roteiro composto por dez perguntas, que puderam ser respondidas de acordo com as possibilidades dos entrevistados (e-mail, envio de áudios via aplicativos de celular, videoconferência, ligação telefônica e/ou presencialmente). Além das questões aplicadas, foi realizada uma análise conjunta dos livros que haviam sido indicados pelos próprios editores durante a Fase I. Foram retomadas também, a partir do ano de 2023, visitas a feiras de livros, lançamentos, palestras e exposições relacionadas ao tema do estudo.

Participaram da pesquisa um total de sete editoras, apresentadas a seguir, em ordem alfabética: (i) *A Mascote* (Beatriz Mom); (ii) *ALMA – Ateliê dos Livros Malcriados* (Fernando Siqueira); (iii) Guilherme Bergamini; (iv) *Impressões de Minas* (Wallison Gontijo); (v) Mariana Lage; (vi) *Phonte88* (Thyana Hacla e Circe Clingert); (vii) *Tipografia do Zé* (Flávio Vignoli). Os resultados das entrevistas e análise dos dados serão apresentados no Capítulo 4.

1.3 Alguns termos e suas (in)definições

No decorrer deste trabalho, serão encontrados certos termos comuns ao universo da criação artística e do design editorial. A fim de atender ao escopo desta pesquisa, e considerando que diversas áreas dialógicas moldam o pensamento no campo do design na contemporaneidade (Couto, 1997; Bomeny, 2012; Moura,

¹⁷ Secretaria de Saúde do Estado de Minas Gerais – Boletim Epidemiológico Coronavírus. Fonte: <https://coronavirus.saude.mg.gov.br/boletim>. Acesso em: 02 dez. 2022.

Ministério da Saúde - Painel de casos de doença pelo coronavírus (COVID-19) no Brasil. Fonte: <https://covid.saude.gov.br>. Acesso em: 02 dez. 2022.

¹⁸ Organização Mundial da Saúde - Variantes Alfa, Beta, Gama, Delta e Ômicron. Fonte: www.paho.org/pt/covid19. Acesso em: 02 dez. 2022.

¹⁹ Zoom, Google Meet, Microsoft teams, Whatsapp, Telegram, e-mail, Google Forms.

2015; Silva, 2019), sintetizamos algumas definições com base em autores dos campos das artes visuais, design gráfico, design de produto, cultura do impresso e história da arte, as quais estão apresentadas a seguir (Quadro 4).

QUADRO 4 – Termos utilizados ao longo da tese e síntese das definições

| | | |
|--|---|---|
| <p>EDITORA INDEPENDENTE</p> <p>Editora independente é aquela que opera fora dos grandes conglomerados editoriais, geralmente com produção em pequena escala. Caracteriza-se pela diversidade de projetos gráficos, materiais e soluções projetuais inovadoras. São marcadas pela autonomia e inventividade, privilegiando critérios como qualidade e durabilidade, em vez de quantidade e rapidez. O editor independente concebe sua política editorial de modo autônomo e soberano, sem se limitar a uma abordagem comercial²⁰.</p> | <p>AUTOPUBLICAÇÃO</p> <p>Modalidade que permite que autores publiquem seus livros sem a intermediação de editores, assumindo a responsabilidade por todas as etapas do processo, como criação, edição, design, impressão, distribuição, marketing e divulgação. A acessibilidade a plataformas de publicação como o <i>Kindle Direct Publishing</i> da Amazon, aumentou a quantidade de autopublicações de livros digitais em relação aos físicos, devido à facilidade de lançamento e venda direta.</p> | <p>EDITORA ARTESANAL</p> <p>Editora que se dedica à fabricação de livros a partir de métodos manuais e/ou utilização de equipamentos de pequeno porte (como impressoras caseiras). As tiragens são limitadas e há uma atenção para a qualidade dos materiais e da execução. São editoras que “priorizam o valor estético e a experiência tátil dos livros, muitas vezes envolvendo processos como a tipografia manual e a encadernação artesanal” (Clay, 2013, p. 98).</p> |
| <p>LIVRO ARTESANAL</p> <p>Livro produzido manualmente, sem a utilização de grandes maquinários automatizados. Esses livros se caracterizam pela ênfase na habilidade manual do criador, pequenas tiragens e edições limitadas, podendo alcançar alto valor artístico. Projetar o livro artesanalmente pode ser um processo de improvisação na medida em que a manipulação dos materiais disponíveis aponta para novas descobertas e adaptações ao longo do processo criativo. (Sennett, 2012)</p> | <p>LIVRO INDUSTRIAL</p> <p>Livro produzido em larga escala a partir de processos industriais automatizados. Esses livros são geralmente feitos em grandes tiragens, com foco na eficiência de produção e na redução de custos. São utilizados métodos de impressão como offset e máquinas de encadernação rápida para criar produtos padronizados e acessíveis a um público amplo. (Mello, 2012)</p> | <p>LIVRO DE ARTISTA</p> <p>É uma forma de arte em que o livro inteiro (páginas, encadernação, textos e imagens) “é concebido como uma unidade artística integral” (DRUCKER, 1995, P. 22). Esses livros frequentemente combinam diversas mídias, incluindo texto, imagem, materiais tridimensionais, fotografias ou recursos audiovisuais, e podem utilizar uma variedade de técnicas de impressão e encadernação. O livro de artista pode ser concebido como um espaço expositivo, onde o conteúdo e o design são tão importantes quanto seu formato físico, e podem ser produzidos em tiragens limitadas ou como obras únicas, oferecendo uma alternativa às formas tradicionais de criação artística. (SILVEIRA, 2008)</p> |
| <p>LIVRO HÍBRIDO</p> <p>É uma obra que pode integrar métodos industriais e artesanais em sua produção. Edições especiais ou de colecionador frequentemente utilizam abordagens híbridas, combinando, por exemplo, impressão de texto em <i>offset</i> e encadernação manual.</p> | <p>EXPERIMENTAÇÃO GRÁFICA OU ARTÍSTICA</p> <p>Processo criativo caracterizado por testes de técnicas não convencionais, frequentemente sem um planejamento prévio rigoroso, com o intuito de explorar novas formas, materiais e procedimentos. Esse processo desafia as normas técnicas estabelecidas, envolvendo uma dinâmica de improvisação em tempo real, podendo resultar em obras únicas e imprevisíveis.</p> | |

Fonte: Elaborado pela autora, 2023²¹.

²⁰ Definição a partir da Declaração Internacional de Editores e Editoras Independentes (2014). Outras visões referentes ao termo “Editora Independente” serão retomadas ao longo deste trabalho.

²¹ A partir de Bomeny (2012), Brito e Silveira (2015), Danto (2006), Drucker (2009), Faria e Pericão (2008), Haslam (2007), Lupton (2006; 2008), Magalhães (2018), Mattar (2020), McLean (2017), Muniz Junior (2016), Ostrower (2013; 2016), Paiva (2010), Plaza (1982), Silveira (2008) e Zugliani (2020).

No que tange à produção editorial independente, há expressões cuja definição é objeto de divergência entre os autores ou que surgem em textos acadêmicos sem uma explicitação clara, como é o caso da terminologia “livro experimental”. Esse termo foi identificado em mais de 80 trabalhos acadêmicos, sendo que a maioria faz referência ao livro *A Aventura do Livro Experimental*, publicado pela Editora Autêntica em 2010, de autoria de Ana Paula Mathias de Paiva. Contudo, ao se examinar tanto o título quanto o corpo dos textos, observa-se que a expressão completa “livro experimental” aparece no corpo de apenas oito desses trabalhos, conforme detalhado no Quadro 5.

QUADRO 5 – Trabalhos que contém a palavra “Livro Experimental”

| FONTE | LOCAL |
|---|---|
| ARAUJO, G.; GRASSANO, F. Design do livro experimental: ensaios provocativos. São Cristóvão, SE: Editora UFS, 2022. | Título da obra e páginas 48, 49, 60. |
| CONTREIRAS, J. Experimentação gráfica em projetos de livros artesanais. São Paulo, 2019. | Páginas 30, 38, 78. |
| DIAS, H. J. Design Editorial: livro experimental da narrativa poética autoral “Pegadas não calçadas”. São Paulo, 2021. | Título e páginas 7, 21, 28, 30, 53, 58. |
| DUARTE, J.; RESENDE, A. Projeto editorial do livro experimental Os Sonacirema. Curitiba, 2017. | Título do trabalho. |
| LIMA, I. A. Vivências: a construção poética de um livro experimental. Rio de Janeiro, 2020. | Título e páginas 5, 8, 9, 10, 11, 23, 29, 31, 32, 33, 39, 41, 42, 46, 60, 61. |
| MATTAR, L. L. O design de livro de editoras independentes paulistanas. São Paulo, 2020. | Página 72. |
| PAIVA, A. P. M. de. A aventura do livro experimental. São Paulo: EDUSP, 2010. | Título da obra. |
| PIRES, R. S. O livro experimental narrado por escritos urbanos: técnica <i>pop-up</i> como modificadora da mensagem. Fortaleza, 2020. | Título do trabalho e nas páginas 5, 16, 18. |

Fonte: Elaborado pela autora, 2023.

Nos trabalhos presentes no Quadro 5, foi observada a ausência de um consenso entre os autores quanto à existência, de fato, de uma classificação de livros cuja nomenclatura seria “Livro Experimental”, ou mesmo uma definição fechada sobre o termo nos campos de Design Gráfico ou Artes Visuais. Contreiras (2019, p. 30), sugere o termo “livro de designer”:

Verifica-se, do ponto de vista simbólico, que algumas definições são passíveis de sobreposição, como, por exemplo, o livro de artista, **livro experimental** e livro convencional. Como apontado, essa é uma questão de campo e não uma questão técnica de produção. Ou seja, é possível produzir livros de artista industrialmente, assim como é possível produzir artesanalmente livros convencionais. [...]

Podemos considerar o livro de artista como fruto da obra de um artista propriamente dito (Silveira, 2008). Logo, se o autor não se identifica como tal, sua obra não se adequa a esta categoria. Dessa forma, o livro

experimental produzido por um designer poderia ser entendido como **“livro de designer”, ainda que o termo não seja adotado pelos teóricos do campo do livro.** (*Grifo nosso*)

No mesmo documento, Julia Contreiras (2019, p. 38) cita os livros de artista de Lygia Pape, desenvolvidos na década de 1950, e a criação da identidade visual de uma marca, também pela artista, em 1960, e observa que:

[...] o livro experimental pode ser um espaço de desenvolvimento do interesse pelas técnicas gráficas, um reconhecimento das linguagens próprias de cada autor, assim como, um posicionamento social e político. O fazer experimental de um livro também pode se dar como um suporte para o pensamento de projeto, em que os desdobramentos da prática repercutem na atividade do designer.

Quanto aos outros autores presentes no Quadro 4, embora o termo “livro experimental” seja citado, é necessário que o leitor faça inferências quanto ao significado, durante a leitura do texto.

Por outro lado, o termo “experimentação” está presente em publicações de referência nos campos de Arte e Design, a exemplo de Brito (1985), Brito e Silveira (2015), Bomeny (2012), Faria; Pericão (2008), Fawcett-Tang (2004; 2007), Haslan (2010), Muniz Junior (2016), Ostrower (2013; 2016), Plaza (1982), relacionando a palavra a processos criativos que se fortaleceram nos movimentos de vanguarda, no início do século XX.

Steffen (2011) e Bomeny (2012) também apontam o processo de experimentação como parte do método de ensino praticado pela Bauhaus, uma vez que a escola era vista por seus idealizadores como um laboratório de experimentos, com novos métodos e materiais.

Já no Brasil, a partir da década de 1970, no auge da Geração Mimeógrafo (da qual falaremos adiante), referir-se a algum impresso como “experimental” poderia significar que o trabalho seria efêmero, executado com materiais alternativos e cujo resultado apresentava qualidade técnica rudimentar (Mourão, 1991; Moraes, 2012).

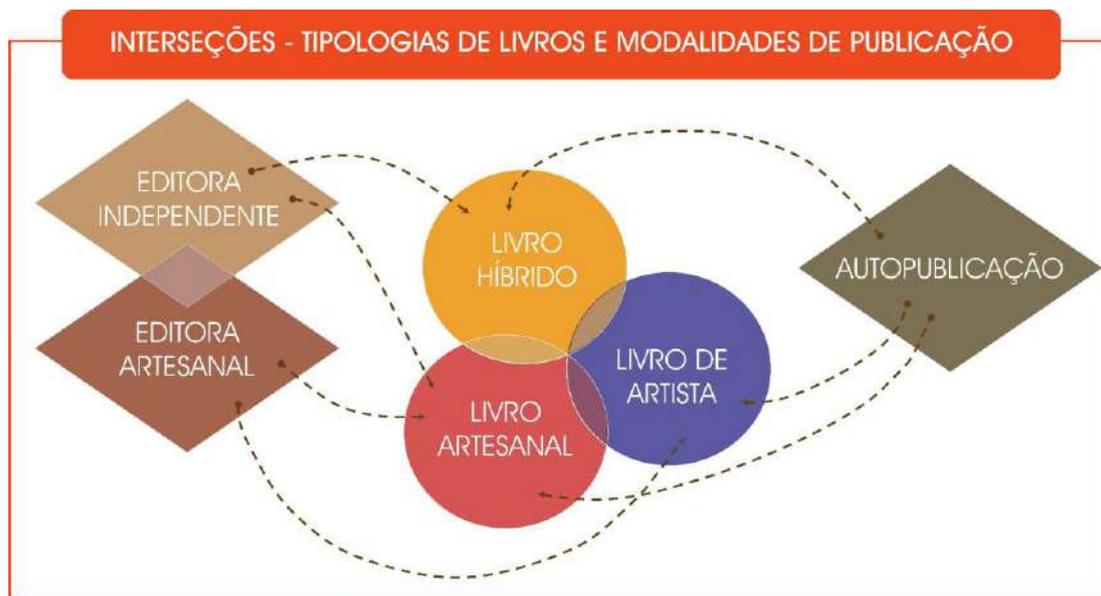
De volta à terminologia “Livro Experimental”, uma vez que a busca por uma definição não faz parte do escopo deste trabalho, utilizaremos expressões relacionadas à experimentação no sentido de “processo criativo”, e não como tipologia de livros.

No que diz respeito às demais classificações de livros, concordamos com

Drucker (1995), Hollis (2001) e Lupton (2010) quanto à impossibilidade de encaixar certas decisões criativas em categorias rígidas, tornando-se necessário o rompimento com algumas categorizações tradicionais.

A fim de exemplificar a fluidez entre as tipologias de livros e modalidades de publicação, o diagrama a seguir (Figura 1) ilustra a maneira como alguns termos e conceitos presentes no Quadro 4 podem se interconectar, ou mesmo se sobrepor.

FIGURA 1 – Interconexões entre tipologia de livros e formas de publicação



Fonte: Elaborado pela autora, 2023.

A figura acima propõe algumas conexões possíveis entre três tipos de livros e formas de publicação. No centro, encontramos as tipologias Livro Híbrido, Livro de Artista e Livro Artesanal. Essas categorias estão interconectadas, indicando que um livro pode pertencer a mais de uma tipologia, o que reflete a natureza híbrida do design editorial contemporâneo. Nas laterais, são apresentadas três modalidades de publicação: via editora independente, via editora artesanal e via autopublicação. As setas pontilhadas sugerem que as três modalidades de publicação presentes na figura podem produzir/publicar/editar as tipologias de livros as quais estão conectadas, corroborando a flexibilidade e a dinâmica dessas práticas editoriais.

Conforme mencionado anteriormente, tanto as definições presentes no Quadro 4, quanto as conexões representadas na Figura 2, constituem apenas uma

proposta, dentre inúmeras outras possíveis, especialmente no que se refere às classificações inerentes à tipologia e materialidade do livro. Ao longo do texto haverá o aprofundamento de alguns termos, quando necessário.

1.4 Do vocábulo “independente”

Considerando que as editoras independentes constituem nosso objeto de estudo, cabem alguns esclarecimentos sobre o significado do termo. Do ponto de vista etimológico, Cunha (2010) aponta que a palavra “independente” tem origem no latim *independens*, *independentis*, formada pelo prefixo de negação *in-* (não) e pelo verbo *dependere* (depender), que por sua vez deriva de *de-* (de) e *pendere* (pendurar). Dessa maneira, “independente” significaria “não pendurado de”, ou “não dependente de algo ou alguém”.

Com base nos dicionários Aurélio (Ferreira, 2010), Aulete (2011), Duarte; Castilho (2004), Houaiss (2009), Michaelis (2002), Sacconi (2010) e nas versões *online* do Dicionário Priberam e Oxford Languages²², agrupamos diferentes acepções da palavra “independente”, conforme seus contextos de uso (Quadro 6).

QUADRO 6 – Definições relacionadas ao vocábulo “independente”

| ÊNFASE | DEFINIÇÃO | FONTE |
|---|--|-----------------|
| Autonomia intelectual e Liberdade Pessoal | 1 Que ou quem não é dependente, age com autonomia, mantém-se livre de qualquer influência. | Oxford (2023) |
| | 2 Livre de controle ou influência externa; capaz de agir e tomar decisões por si mesmo. | |
| | 3 Que não se submete a nenhum poder ou autoridade; que age de maneira autônoma. | Ferreira (2010) |
| | 4 Que tem liberdade de ação ou de escolha; que não está sujeito a uma autoridade superior. | Priberam (2023) |
| Autonomia Moral e Social | 1 Que não se submete a injunções de ordem econômica, afetiva, moral ou social. | Oxford (2023) |
| | 2 Que não tem compromisso com qualquer doutrina, escola ou ideia preestabelecida. | |

²² Dicionário da língua portuguesa disponibilizado pelo buscador Google a partir das bases de dados lexicais da Oxford Languages. Fonte: <https://languages.oup.com/datasets-pt>. Acesso em: 12 nov. 2003.

| | | | |
|------------------------------------|---|---|-------------------------|
| Autonomia Profissional e Econômica | 1 | Que exerce a profissão ou ofício sem vínculo empregatício; autônomo. | Oxford (2023) |
| | 2 | Em condições de suprir comodamente as necessidades materiais próprias ou de outrem (diz-se de indivíduo). | |
| | 3 | Que não depende economicamente de ninguém. | Aulete (2011) |
| | 4 | Não dependente de outros, seja em termos de decisão, ação ou economia. | Duarte; Castilho (2004) |
| | 5 | Que tem autonomia; que não depende de algo ou de alguém para existir ou funcionar. | Michaelis (2002) |
| | 6 | Que age de forma autônoma, sem depender de outros para sua existência ou funcionamento. | Sacconi (2010) |
| Autonomia Política | 1 | Que goza de autonomia política. | Oxford (2023) |
| | 2 | Que se governa por leis próprias; que não está subordinado a outrem. | Houaiss (2009) |
| Autonomia Institucional | 1 | Que não se acha submetido a qualquer autoridade exterior. | Oxford (2023) |
| Independência Relacional | 1 | Que não está relacionado com ou subordinado a outra coisa. | Oxford (2023) |

Fonte: Elaborado pela autora, 2023.

A partir das definições dispostas no Quadro 6, entendemos que a palavra “independente”, quando associada aos substantivos “editora”, “edições”, “publicações”, “livros” e demais substantivos relacionados ao campo editorial, pode assumir conotações diversas. Serão apontadas, no decorrer da pesquisa, as dimensões e aspectos em que a busca por independência se fez presente ao longo da história. Serão apresentadas também, a partir das entrevistas com os editores que se autodeclaram independentes, as formas e sentidos em que o termo é empregado, na visão dos entrevistados.

1.5 Do título e da estrutura do texto

O título escolhido para este trabalho é composto por duas partes: *Caminhos independentes: retratos da produção contemporânea em editoras mineiras*. A primeira parte reflete a análise das trajetórias históricas que culminaram na configuração atual das editoras independentes em Minas Gerais. A palavra

“caminhos” enfatiza que a produção contemporânea dessas editoras é parte de um processo contínuo.

Na segunda parte do título, a palavra “retratos” é utilizada no sentido metafórico, sugerindo a captura da identidade, da história, dos cenários e das diferentes dimensões que compõem a produção editorial independente, especialmente, no estado de Minas Gerais.

O texto está estruturado em cinco capítulos, organizados da seguinte maneira:

Capítulo 1: De caráter introdutório, este capítulo apresentou o tema, a delimitação, os objetivos, as hipóteses, as questões norteadoras e a metodologia utilizada para a condução da pesquisa.

Capítulo 2: São examinados os impactos da ordem impressa na constituição do campo editorial, a busca por independência intelectual no Brasil e as publicações produzidas à margem dos circuitos editoriais da época. São destacados a evolução da imprensa, a censura e os desafios na criação de uma cultura editorial local, marcada pelo elitismo e pela dificuldade de democratizar o acesso à produção literária.

Capítulo 3: É abordada a centralização da distribuição de livros em São Paulo e no Rio de Janeiro, e o trabalho de tipógrafos e autores que, em busca de autonomia, produzem livros em prensas particulares. São exploradas também as práticas editoriais independentes na segunda metade do século XX, destacando-se as estratégias artesanais em meio ao elitismo cultural e ao contexto político, tanto em Minas Gerais quanto em outras partes do Brasil, em um período marcado pela censura e pelo controle.

Capítulo 4: São apresentados e discutidos os resultados da pesquisa junto a editores independentes mineiros na contemporaneidade. Analisam-se algumas obras e trajetórias dos participantes, suas concepções sobre o campo editorial, o perfil dos autores, o público-alvo e os processos de criação e produção adotados. Exploram-se, ainda, as perspectivas futuras para esse segmento editorial, além das estratégias e desafios que configuram o panorama das editoras independentes em Minas Gerais.

Capítulo 5: Serão apresentadas as considerações finais da pesquisa, com

síntese dos principais achados e reflexões decorrentes das análises desenvolvidas, verificando-se em que medida os objetivos iniciais foram alcançados. Além disso, serão destacadas as limitações encontradas ao longo da pesquisa e propostas recomendações para estudos subsequentes.

1.6 Percursos prévios e alguns esclarecimentos de caráter formal

O texto a seguir será estruturado na primeira pessoa do singular, por ser uma narrativa de cunho pessoal. É necessário, desde já, situar o ponto de partida deste olhar, considerando que não existe discurso neutro (Bourdieu, 1989; Derrida, 1978; Foucault, 1996; Hall, 1997).

Sou graduada em Artes Visuais e integro o corpo docente do Departamento de Arte, Design e Tecnologia do CEFET-MG. Atuo profissionalmente desde o ano de 2004, lecionando as disciplinas Arte e História da Arte. Como professora, meu trabalho concentra-se especialmente em laboratórios de criação e produção, e nesse sentido, justifica-se meu interesse em processos de experimentação gráfica e artística.

Mantenho uma relação muito próxima aos livros físicos desde a infância, quando, estimulada pelos professores, produzia dezenas deles, com textos e formatos variados. Certa vez, no início dos anos 1990, perguntei a um professor sobre como publicar um livro. A resposta foi um tanto desanimadora, pois consistia em enviar o original, pelos Correios a alguma editora que já publicasse livros com temas semelhantes ao meu manuscrito. Se a editora “gostasse” do meu texto, enviaria uma carta informando que o original foi aceito. Caso contrário, poderiam enviar uma carta de recusa, informando (ou não) os motivos.

Continuei, mesmo assim, meus *bonecos* nunca publicados. Na fase adulta, produzi alguns livros de artista, estudei encadernação artística, costuras clássicas, produção de livros cartoneros, zines, e tenho continuado minhas pesquisas e aprendizados sobre a riqueza desse universo.

Hoje, aproximadamente 30 anos mais tarde, a pergunta da infância já pode ser respondida com alternativas que não incluem uma editora tradicional.

Embora esse não seja exatamente nosso problema de pesquisa, as diversas outras maneiras de se publicar um livro no Brasil estarão presentes ao longo do texto.

Feitas as devidas apresentações e, à semelhança de Muniz Júnior (2016), quando descreve as decisões editoriais feitas por ele em sua tese, algumas escolhas neste trabalho também carecem de esclarecimentos:

Primeiro, embora os acontecimentos históricos não sejam lineares, optei por organizar a pesquisa em marcos temporais, estabelecendo uma correlação entre os processos comunicacionais, o comportamento, as crenças e os recursos próprios de distintos períodos, dentro de contextos específicos, a fim de evitar anacronismos. A experiência ao lecionar História da Arte me auxilia na observação de como as circunstâncias sociais, políticas e econômicas de diferentes momentos históricos influenciam o comportamento e a produção humana.

Segundo, embora esta tese tenha sido desenvolvida no âmbito de um Programa de Pós-Graduação em Design, e o centro da análise seja a produção do livro impresso, o território explorado é, acima de tudo, pertencente a práticas humanas. Nessa perspectiva, o texto está ancorado em diversas outras áreas do conhecimento que vão além do campo do design, como história, antropologia, filosofia, arte e ciências sociais. Apoio-me em Margolin (2002) ao entender o design não apenas como uma prática de criação de objetos, mas como uma atividade cultural profundamente enraizada nas interações sociais, históricas e políticas.

Terceiro, talvez pelo *habitus* docente, o texto apresenta diversas notas explicativas de rodapé. Essa escolha busca tornar o assunto acessível a leitores de diferentes áreas, especialmente no caso de certos termos ou jargões específicos do campo do design ou da arte, de modo que esses não se tornem obstáculos durante a leitura.

Quarto, a fim de evitar uma interrupção na linearidade do texto, optei por deslocar as informações metodológicas referentes à análise dos livros e entrevistas para a seção correspondente, conferindo, assim, maior fluidez na leitura.

Por fim, acrescentei várias figuras, algumas elaboradas por mim, outras emprestadas de autores. São fotos, ilustrações e gráficos que auxiliam, didaticamente, na compreensão do texto.

Nas seções que se seguem, o discurso retornará à primeira pessoa do plural, considerando que a elaboração deste trabalho contou com as contribuições do meu orientador e de todos aqueles que auxiliaram na composição do texto final.

2 A INDEPENDÊNCIA DA PALAVRA ESCRITA: DO SURGIMENTO DO LIVRO ÀS PRIMEIRAS CASAS TIPOGRÁFICAS NO BRASIL

Este capítulo analisa as dinâmicas de poder relacionadas à ordem impressa e as estratégias de resistência na busca por independência intelectual, com destaque para as publicações clandestinas que desafiaram a ordem vigente ao longo dos séculos.

Na sequência será abordada a constituição do campo editorial no Brasil, cujos primórdios foram marcados pela censura imposta pela coroa portuguesa e pela luta para o estabelecimento de uma imprensa local. A análise destacará as publicações produzidas à margem dos circuitos editoriais da época que, de modo artesanal, driblavam as imposições de mercado.

Finalmente, discute-se a fundação das primeiras casas tipográficas, editoras e livrarias brasileiras entre os séculos XIX e início do século XX, período caracterizado pelo florescimento editorial, apesar das inúmeras dificuldades enfrentadas e dos contextos socioculturais elitistas que repercutiram, por décadas, no cenário literário do país.

2.1 O livro físico, dinâmicas de poder e estratégias de resistência

O nascimento da imprensa e a evolução do livro, ao longo da história, são profundamente entrelaçados a dinâmicas de poder e estratégias de resistência que surgiram em resposta à sua popularização, como discutido por Chartier (1998), Darnton (1979) e Eisenstein (1979). Desde a Antiguidade, o controle sobre a produção e a disseminação de textos esteve nas mãos de uma minoria dominante, que utilizava esses meios como ferramentas de poder e influência.

Historicamente, no Ocidente, o controle sobre os meios de produção e distribuição de livros esteve vinculado às instituições religiosas e às elites letradas. Por séculos houve o predomínio de textos religiosos e, conseqüentemente, do controle rigoroso sobre o conteúdo, o que permitia à Igreja manutenção de sua autoridade e influência sobre as massas.

Apesar do controle rígido, estratégias de resistência podem ser rastreadas desde grupos dissidentes da Idade Média, em um processo de distribuição

clandestina de textos. Exemplos notáveis incluem os escritos dos valdenses no século XII, cujas obras consideradas heréticas, eram proibidas, queimadas, e seus autores perseguidos (Cameron, 1993; Biller, 2001).

Embora o termo "independência editorial" estivesse longe de ser difundido, uma análise dos processos que permeavam a construção social, política, econômica e intelectual da época aproxima-nos das proposições de Holland (1973/2016), que sugere que os problemas sociais resultam da disposição de reforçadores mantidos em conformidade com os interesses daqueles que detêm o poder de controle. A manutenção de um controle coercitivo por parte de uma classe sobre outra pode gerar resistência por parte dos controlados, fenômeno que o autor denomina "contracontrole".

A Europa do século XII presenciou o crescente abandono do campo em direção aos burgos, surgindo as primeiras escolas laicas, além das escolas eclesiais urbanas e universidades, que demandaram um novo ritmo de difusão do saber.

O desenvolvimento histórico da dialética impulsionou, conseqüentemente, produções editoriais que ultrapassaram os limites do livro religioso, implementando-se, a partir desse momento, a ideia de escala produtiva editorial e novas atuações dos *métiers* do livro nas recém-surgidas corporações de ofício (Chartier, 1994; Eisenstein, 1983). Embora o acesso a livros tenha crescido a partir do século XII, as construções sociais daquele período abarcavam alta taxa de analfabetismo, poucos títulos disponíveis, baixas tiragens, distribuição escassa e custos elevados. Somem-se a isso questões ideológicas e o rígido controle de conteúdo por parte da igreja, contribuindo para que a concentração do saber se mantivesse, por séculos, nas mãos de uma minoria dominante (Febvre e Martin, 1997).

É atribuído ao alemão Johann Gutenberg o aperfeiçoamento²³ de um invento conhecido como prensa tipográfica, que proporcionou verdadeira revolução no terreno da escrita e da leitura e, conseqüentemente, o enrijecimento do controle por parte das autoridades religiosas (Eisenstein, 1983).

Para Chartier (1999, p. 100), o aumento na produção de livros era visto

²³ Entende-se, a partir de Chartier (1998), Febvre e Martin (2017), Fuhrmann (1940), Guignard (1970) e McMurtrie (1942), que a prensa tipográfica se constituiu um aperfeiçoamento e não uma invenção.

como ameaça, pois levaria ao compartilhamento de ideias subversivas que desafiavam o *status quo*. O autor observa ainda que “as casas tipográficas e o comércio livreiro eram considerados corruptores da integridade dos textos, distorcidos por operários ignorantes do código literário de ética”.

Mais uma vez as produções clandestinas foram utilizadas como meio de disseminar informações, a exemplo de reformadores, como Martinho Lutero, que imprimiam suas teses e panfletos em locais distantes e os distribuía através de uma rede de simpatizantes (Blickle, 1992).

Durante o Renascimento, a Itália tornou-se foco de publicações não oficiais, em meio ao controle severo da inquisição²⁴. Intelectuais como Giordano Bruno e Tommaso Campanella publicavam suas obras em países com regimes menos restritivos, como a França ou os Países Baixos, e posteriormente contrabandeavam os textos de volta para a Itália. No século XVII, a Inglaterra também testemunhou uma proliferação de literatura clandestina durante a Guerra Civil, com panfletos políticos e religiosos impressos secretamente e distribuídos de forma anônima (Raymond, 2003).

No período conhecido como Iluminismo, a disseminação de manuscritos, cartas e cópias não autorizadas de obras de diversos filósofos contribuíram para a circulação de ideias revolucionárias, muitas vezes camufladas sob títulos inofensivos ou em volumes coletivos, de modo que se dificultasse a detecção imediata do conteúdo (Darnton, 1995).

Ao avançarmos para a Revolução Industrial, iniciada na Inglaterra na metade do século XVIII, verifica-se a transição dos processos artesanais para a mecanização gradual. Inicialmente, com a utilização de máquinas movidas a vapor e, no século seguinte, com o advento da energia elétrica, a produção passou a ser associada a rendimento, volume, quantidade, larga escala, agilidade e competição (Landes, 1969).

Também, nesta época, panfletos revolucionários, jornais clandestinos e textos de propaganda eram impressos em locais secretos e distribuídos por redes de ativistas. Nos séculos XVIII e XIX, alguns movimentos operários seguiram o

²⁴ Sobre a história da inquisição, ver Burke (1998).

exemplo, utilizando a imprensa para mobilizar apoio e disseminar suas ideias. Exemplos incluem *The Rights of Man* de Thomas Paine e os periódicos editados por Marx e Engels, que eram frequentemente impressos em países com menor censura e depois introduzidos clandestinamente em seus países de origem (Thompson, 1963).

Embora as técnicas de mecanização das tipografias tenham ganhado destaque na Europa, a cópia manuscrita se manteve até o século XIX, especialmente como estratégia de perpetuação de textos considerados proibidos. Sintetizavam-se dessa forma dois mundos: o da impressão mecânica e o de letras manuscritas.

2.2 A Revolução Industrial e a vulgarização do objeto

A palavra “vulgarização”²⁵, escolhida para compor esse subtítulo, nos traz significados que abarcam sentimentos comuns a alguns eruditos dos séculos XVII e XVIII, apontados por Chartier (1998; 1999), Paiva (2010), Melot (2012), Febvre e Martin (2017). Conforme mencionamos anteriormente, a Europa vivenciou considerável mudança no modelo de organização produtiva, alcançando também o mercado editorial. Embora, desde o século XIII, o livro tenha conquistado valor comercial (Paiva, 2010), por centenas de anos foi perpetuado seu caráter divino, na crença de que a inscrição em uma cadeia produtiva tornaria vulgar aquilo que outrora fora sacralizado.

De fato, Giddens (1986), Hassard (2000a), Zaid (2004) e Hobsbawm (2014) destacam, no âmbito da história social, repetidos comportamentos de resistência frente a inovações que pareciam ameaçar a tradição, sendo necessárias décadas ou séculos para que houvesse assimilação do novo. No caso da cultura impressa, a rejeição às palavras escritas por qualquer meio que não fosse a mão de um escriba se arrastou até o início do século XVIII (Chartier, 1998). Alguns leitores mais obstinados chegavam ao ponto de contratar escribas para que os livros impressos

²⁵ Vulgar (adj m+f): (i) Relativo ou pertencente ao vulgo, à plebe; popular. (ii) Que não se sobressai ou que não se destaca; banal, comum, corriqueiro. (iii) Que revela ser de qualidade inferior; baixo, grosseiro. (iv) Que se sabe; que é do conhecimento de todos; notório, sabido (Michaelis, 2002).

fossem reproduzidos de forma manuscrita, impedindo assim que entrassem em suas bibliotecas produtos industriais (Zaid, 2004).

Um olhar mais atento nos leva a entender que a relutância de aristocratas ante a popularização de impressos estava para além da prensa mecânica, ou do formato industrializado, conforme destaca Chartier (1999) ao afirmar que o controle da ordem impressa estava ancorado em relações de poder que se viam ameaçadas. Segundo o autor, até a metade do século XVIII o crescimento na produção de livros foi descrito como “um perigo para a ordem política, um narcótico ou um desregramento da imaginação e de sentidos” (Chartier, 1999, p. 100). As casas tipográficas e o comércio livreiro eram considerados corruptores da integridade dos textos, “distorcidos por operários ignorantes do código literário de ética, ao introduzir no comércio das letras a cupidez e a pirataria [...]” (Chartier, 2002, p. 46).

Apesar da forte oposição, aquilo que anteriormente era propriedade inalienável de instituições religiosas se distancia cada vez mais do templo, alçando pouco a pouco o patamar de negócio. Ações de alfabetização²⁶ para além da elite ganham força na Europa, e o ensino primário se generaliza, especialmente a partir da segunda metade do século XIX. Na França a taxa de escolarização se aproxima dos 100% e o livro se torna obrigatório em sala de aula por meio de um decreto assinado em 1890, fato que impulsiona ainda mais o advento de novas livrarias e publicações, em um movimento que, nas palavras de Flusser (2007, p. 144) “torna a consciência histórica acessível à burguesia ascendente”. Ainda, segundo o autor:

[...] foi somente durante a Revolução Industrial e por meio do sistema de escolas públicas primárias que se pode dizer que o alfabetismo e a consciência histórica se tornaram comuns nos países industrializados. Mas quase imediatamente se inventou um novo tipo de imagem, a fotografia, que começou a ameaçar a supremacia da escrita, e agora parece que o pensamento conceitual, racional e histórico está com os dias contados, como se estivéssemos nos aproximando de um novo tipo de era mágico-mítica, de uma cultura da imagem pós-histórica.

²⁶ Alfabetização e letramento são conceitos amplamente debatidos nos campos da Educação e da Linguística Aplicada. No Brasil, essas discussões ganharam destaque desde a década de 1980 e influenciaram as políticas públicas educacionais. As principais autoras brasileiras especialistas no tema são Magda Soares, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e Angela Kleiman, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Para aprofundamento no assunto, recomenda-se a consulta às obras de Soares (2002; 2004) e Kleiman (1995).

Nesse contexto, o aumento da capacidade competitiva das indústrias e altos investimentos em técnicas como litografia, cromolitografia, estereotipia, linotipia e impressoras rotativas possibilitam maior qualidade, velocidade e redução de custos, o que significou um aumento de mais de três mil por cento na quantidade de páginas impressas por hora, quando comparadas às prensas manuais do século XVII.

2.3 O Movimento *Arts and Crafts*

Considerando que historicamente as atividades humanas e os modos de produção carregam valores ideológicos e sistêmicos baseados em práticas elitistas (Darras, 2006), convém ressaltarmos que nos séculos XVIII e XIX as novas ferramentas comunicacionais foram também utilizadas por Estados Imperialistas na expansão dos valores europeus, acelerando conseqüentemente o processo de influência sobre as colônias (Bush, 2006).

Com relação aos problemas engendrados pela Revolução Industrial, como a brutalidade do industrialismo, a exploração do trabalhador, a destruição da paisagem natural e a transformação da vida social em um “múltiplo comum de troca econômica” (Cardoso, 2004, p.76), inicia-se, na Inglaterra²⁷, um movimento de contraposição denominado *Arts and Crafts*²⁸, que se validou como reformador social e de estilo. Com porta-vozes como o professor e crítico inglês John Ruskin e o designer William Morris, acreditava-se naquele momento que a produção artesanal proporcionaria melhores condições de vida dos trabalhadores, em contraposição à brutalidade das máquinas.

Para Ruskin (2004), a ineficiência dos projetos e a falta de qualidade estilística estavam diretamente ligados ao modo de divisão de trabalho, tanto em atividades de criação de móveis, objetos, estamparia (que hoje classificariamos como pertencentes ao design), quanto na arte e arquitetura. Para o autor, a

²⁷ É atribuído a Augustus W. Pugin o início do movimento de oposição ao crescimento desenfreado da indústria e a necessidade de resgate das funções de artista e artesão (Cf. Cumming; Kaplan, 1991).

²⁸ Ou *Movimento das Artes e Ofícios*.

destruição das antigas corporações de ofício²⁹, potencializada pelo processo de industrialização, foi responsável pela queda de qualidade dos produtos: a produção em massa, ao menor custo possível, estava diretamente relacionada à contratação de mão de obra sem qualificação necessária (Anthony, 1983).

A partir de 1861, William Morris funda uma série de empresas que buscavam a renovação das chamadas artes aplicadas e que viriam a expressar a importância do Design de forma inédita. Segundo Argan (2001, p. 179), Morris percebia que, na situação da época:

[...] a arte devia ser colocada como uma questão política, à qual deveria corresponder uma ação. Partindo do pensamento de Ruskin, contudo partilhando novas ideias derivadas dos textos de Marx, Morris ia além: não é muito importante que o artista (burguês por definição), como um gesto de santa humildade, converta-se em operário; pelo contrário, o importante é que o operário se torne artista e, assim, devolvendo um valor estético (ético-cognitivo) o trabalho desqualificado pela indústria, faça da obra cotidiana uma obra de arte.

Cabe destacar que, para Lipovetsky (2015), essa valorização do design seria inserida futuramente em um contexto mais amplo, no qual as estratégias de resgate da autenticidade começariam a ganhar força, mesmo que o desdobramento transtético do capitalismo, impulsionado pelas estratégias comerciais, tivesse sido o verdadeiro motor de transformação. Segundo o autor, a exploração das disposições estéticas dos consumidores e a sedução do belo se tornariam fundamentais no contexto do desenvolvimento do capitalismo moderno, particularmente a partir do final do século XIX e início do século XX, refletindo o movimento que Morris e seus contemporâneos iniciaram ao reagir contra a mecanização e ao buscar a reintegração do valor estético no cotidiano.

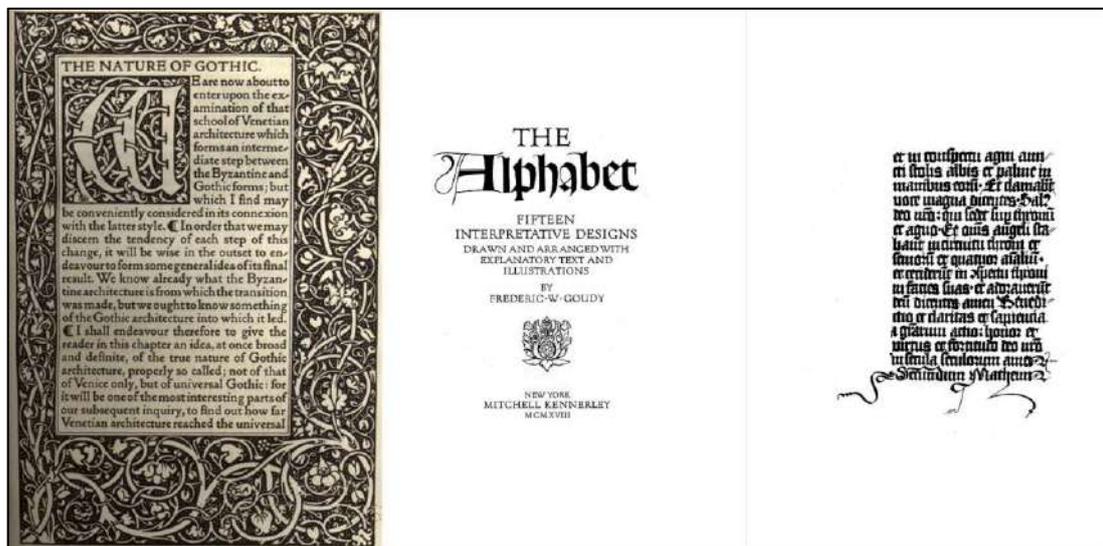
A mesma filosofia de trabalho adotada por Morris passou a ser aplicada também na impressão de livros, cuja influência alcançou artistas gráficos como os americanos Bruce Rogers e Frederic W. Goudy, no final do século XIX (Meggs; Purvis, 2009). Em um período em que a mecanização gráfica ganha força, ressurgem as imprensas particulares³⁰ e os designers autônomos, com um desenho tipográfico revitalizado, tipos e espaçamentos requintados, além de

²⁹ Consistiam na associação de pessoas qualificadas em determinadas funções como construtores, artesãos, padeiros, ferreiros, *métiers*. Essas corporações ofereciam apoio ao processo produtivo e à comercialização dos produtos, além de regulamentarem as profissões (Cardoso, 2004).

³⁰ Denominado por Meggs; Purvis (2009, p. 227) como “*Movimento da Imprensa Particular*”.

edições limitadas em papel de excelente qualidade, a exemplo de *The Nature of Gothic*, publicado em 1890, cuja autoria é de John Ruskin e projeto gráfico de William Morris, e *The Alphabet*, publicado em 1918, de Mitchell Kennerley, com projeto gráfico de Frederic Goudy (Figura 2).

FIGURA 2 – *The Nature of Gothic*, publicado em 1890 (à esquerda), e *The Alphabet*, publicado em 1918 (no centro e à direita)



Fonte: Biblioteca Digital – Springfield, Massachusetts. Domínio Público.

Quanto aos acontecimentos que envolvem a história da cultura impressa ocidental, especialmente nos séculos XVIII e XIX, é importante ressaltar que processos históricos não são uniformes ou simultâneos: no caso do Brasil, enquanto na Europa o fervilhar de publicações já proporcionava imenso impacto sociocultural, veremos a seguir que o acesso a tecnologias que permitissem produção de impressos na então *Colônia Portuguesa* foi cerceado por cerca de 300 anos, reforçando os processos de imposição da cultura dominante nas diversas tentativas de epistemicídio³¹ presentes na formação intelectual do Brasil³². Esse fato repercute, até os dias atuais, na estrutura do tecido social de nosso país, na medida em que a limitação histórica no acesso à informação e ao conhecimento consolidou um processo de exclusão intelectual das camadas mais populares,

³¹ Termo utilizado pelo sociólogo Boaventura de Souza Santos (2010), ao se referir aos processos de produção do conhecimento científico com base em um único modelo epistemológico. Para o autor, epistemicídio se refere “à destruição de algumas formas de saber locais, à inferiorização de outros, desperdiçando-se, em nome dos desígnios do colonialismo, a riqueza de perspectivas presente na diversidade cultural e nas visões do mundo por elas protagonizadas” (p. 183).

³² Sobre este assunto, ver: Carneiro (2005); Nascimento; Pitta (2018); Santos (2010).

perpetuando desigualdades no campo educacional e cultural. Segundo Bosi (1992) e Schwarcz (1998), a dominação de elites intelectuais e políticas sobre a população foi fortalecida por essa exclusão intelectual. Souza (2006), ao discutir o impacto das políticas coloniais na formação de uma sociedade desigual e excludente, também aponta que as consequências são visíveis na atualidade, como a disparidade no acesso à educação de qualidade e os desafios na democratização do conhecimento.

2.4 A constituição do campo editorial no Brasil: primórdios da produção tipográfica e circulação de impressos no país

O processo de constituição do campo³³ editorial no Brasil nasce imbricado à história da imprensa que, marcada por diferentes hierarquias de interesses, caminha paralelamente à atmosfera de aculturação e conversão de nativos considerados pelos colonizadores como “ignorantes” e “ingênuos” (Saviani, 2010).

Historiadores como Sodré (1998), Hallewell (1985) e Semeraro e Ayrosa (1979) apontam que parte das estratégias de exploração adotadas pela metrópole consistia no controle da liberdade de pensamento. Quando, na Europa, a tecnologia da prensa móvel já proporcionava agilidade na difusão do discurso verbal, por cerca de trezentos anos o acesso a livros e outros materiais impressos na então colônia portuguesa fora privilégio de poucos, e os títulos aos quais se tinham acesso eram, em grande parte, contrabandeados.

Mesmo que por motivações religiosas, como no caso das catequizações jesuíticas, os ensinamentos se reduziam à oralidade: bastava que missionários cumprissem seu papel, sem necessidade de “tanta sofisticação” conferida por algum material impresso, uma vez que, segundo os colonizadores, os povos indígenas brasileiros apresentavam pouco grau de civilização.

Na contramão da colônia portuguesa, Taunay (1931) e Hallewell (1985) registram as diversas tentativas de introdução de tipografias no Brasil pelos holandeses, no nordeste brasileiro.

³³ O conceito de campo aqui utilizado está fundamentado em Bourdieu (2014).

Martins (1957), Rizzini (1988) e Romancini (2004) registram que, no início do século XVIII, a única oficina tipográfica existente foi suprimida supostamente por Carta Régia³⁴ de 8 de junho de 1707, com ordens para que não imprimissem nem consentissem que se imprimissem livros ou papéis avulsos.

Na cidade do Rio de Janeiro, Gomes Freire de Andrade, enviado ao Brasil para ser governador dessa Capitania, acumulava sob seu comando, em 1748, também os territórios de Minas Gerais, São Paulo, Mato Grosso e sul do Brasil. A ele se deve o estabelecimento de uma oficina tipográfica, tendo como tipógrafo responsável Antônio Isidoro da Fonseca (Hallewell, 1985). Profissional reconhecido em Lisboa, Isidoro viera para a colônia a fim de se afastar de problemas com a inquisição³⁵, entretanto a iniciativa desagradou ao governo da metrópole, que temia a perda do controle sobre o que seria publicado e, em pouco tempo, a Corte Portuguesa deu ordens para que o local fosse fechado e a impressora confiscada e destruída (Ordem Régia³⁶, Lisboa, 6 de julho de 1747).

Isidoro foi extraditado para Portugal, e após três anos solicitou novamente licença real para instalação de sua oficina tipográfica no Rio de Janeiro ou em Salvador, com o pré-requisito de jamais imprimir sem as devidas licenças civis e eclesiásticas, entretanto sua solicitação foi indeferida³⁷. Com essa proibição, todos os originais brasileiros do período eram impressos na Europa, incluindo as poesias de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, José de Santa Rita Durão e José Basílio da Gama. Esses poetas, conhecidos como árcades³⁸, alinhavam-se aos ideais iluministas, que valorizavam a razão e a busca pela liberdade e pelo progresso. Em muitos casos, seus textos, alguns em forma de manuscritos, circulavam clandestinamente e incorporavam os ideais de liberdade e independência, fundamentais no contexto da Inconfidência Mineira.

³⁴ Embora citada por alguns autores, Eller (2020) aponta que, em suas pesquisas, não foi encontrado qualquer documento ou indício da existência do documento.

³⁵ Antônio Isidoro da Fonseca foi editor da obra "O Judeu", de Antônio José da Silva, posteriormente queimada em um dos últimos Autos da Fé (Hallewell, 1985).

³⁶ Cf: Hallewell (1985); Lajolo & Zilberman (1999); Moraes (1979).

³⁷ Sobre este assunto, ver: Cavalcanti (2004); Hallewell (1985); Moraes (1979); Rizzini (1977); Sodre (1966); Villalta (2002).

³⁸ O termo "árcade" refere-se ao Arcadismo, movimento literário que buscava o retorno aos valores clássicos de equilíbrio, clareza, simplicidade e racionalidade, inspirando-se nos ideais greco-romanos. Sobre esse assunto, ver: Candido (1999); Holanda (2004).

Apesar das proibições, o registro da primeira publicação no Brasil, que se assemelha a um livro, data de 1807. Na província de Vila Rica, Minas Gerais, o então governador Athayde de Mello, futuro Conde de Condeixa, ao receber um poema feito em sua homenagem por Diogo Pereira de Vasconcelos, desejou vê-lo impresso. Tal impressão foi feita pelo padre José Joaquim Viegas de Menezes, utilizando equipamentos pertencentes à Casa da Moeda e com emprego de uma técnica denominada calcografia³⁹, a qual Viegas dominava com maestria (Silva, 2015; Sodré,1998).

Herkenhoff (1996, p. 81) sugere que houve quem considerasse essa publicação como marco inicial da imprensa no Brasil. Entretanto, segundo o autor:

Pouco antes do estabelecimento da Impressão Régia no Brasil, surge na antiga Vila Rica este folheto impresso através da gravação de todo seu texto, letra por letra inspiradas em Didot, em chapas de metal e não por tipos móveis. O procedimento calcográfico denota esforço técnico para atender à premente necessidade de prelos no Brasil. Houve quem, desconhecendo os trabalhos de Antonio Isidoro da Fonseca no Rio de Janeiro em 1747, reivindicasse para o opúsculo da Vila Rica a primazia da imprensa no Brasil.

É importante ressaltar que Portugal dispunha de impressora com tipos móveis desde 1487. Holanda (1989) corrobora com Sodré (1998) ao propor que o interesse da Metrópole era que a então Colônia permanecesse na ignorância, favorecendo-se assim o processo de dominação. “A ignorância, realmente, constitui imperiosa necessidade para os que exploram os outros, indivíduos, classes ou países. Manter as colônias fechadas à cultura era característica própria da dominação” (Sodré, 1998, p. 18).

Os anos 1700 a 1800 foram marcados pela mudança de mais de meio milhão de pessoas advindas de Portugal. A população da colônia, estimada em cerca de 300 mil habitantes na última década do século XVII, saltou para mais de três milhões no início do século XIX. Na cidade de São Paulo de 1818, já no governo de D. João VI, apenas 2,5% dos homens livres em idade escolar eram alfabetizados, e os livros aos quais se tinham acesso concentravam-se em apenas duas livrarias no Rio de Janeiro, no final do século XVIII, com títulos essencialmente

³⁹ Técnica de gravação utilizando-se uma chapa de cobre ou outros metais como alumínio, aço, ferro ou latão amarelo. As ferramentas mais comuns usadas para gravar uma imagem ou texto na matriz são a ponta seca e o buril. Araújo (1986).

nas áreas de medicina ou religião, sendo que a maior parte era fruto de contrabando (Maccartney, 1793).

Como alternativa para driblar a censura imposta pela metrópole, Barbosa (2017, p. 14) traz à tona uma prática comum, que consistia na reprodução de ideias em forma de jornais manuscritos:

Esses jornais e papéis de diversas naturezas, incendiários e flamejantes, formaram a ordem comunicacional manuscrita. Em alguns momentos, foram decisivos. Quando havia necessidade de conclamar um público mais vasto e de incendiar o espaço público, recorria-se seguidamente a eles, que eram lidos em lugares de grande ajuntamento de pessoas (casas comerciais, praças, muros e fachadas comerciais da cidade, na porta dos próprios jornais etc.). Foram feitos para serem lidos de forma partilhada, convidando naturalmente também às partilhas de opiniões, de desejos e ações.

Além da prática dos jornais manuscritos, uma figura emblemática que se destacou na luta contra a censura colonial foi Hipólito José da Costa. Considerado o “patriarca da imprensa brasileira”, ele fundou o Correio Braziliense em 1808, em Londres, para escapar das restrições impostas pela Coroa Portuguesa. O periódico, publicado mensalmente até 1822, era contrabandeado para o Brasil, onde circulava clandestinamente, difundindo ideias liberais e críticas ao regime absolutista. Segundo Sodré (1998), o Correio Braziliense desempenhou um papel essencial na formação de uma esfera pública crítica, permitindo a circulação de discursos que questionavam a legitimidade do controle colonial e estimulavam o pensamento emancipatório.

O obscurantismo na colônia se estendeu por séculos, alimentado pelos meios de comunicação rudimentares e pela severa censura imposta pela Coroa Portuguesa, que restringia a entrada de livros e materiais impressos não autorizados. Esse controle rígido, como ilustrado pela clandestinidade do Correio Braziliense, perpetuou uma atmosfera de estagnação intelectual e educacional. A circulação limitada de ideias e o acesso restrito à cultura escrita reforçaram a manutenção da ignorância entre a população, consolidando o poder metropolitano e dificultando o desenvolvimento de uma esfera pública esclarecida. Essa situação reflete a política deliberada de Portugal de manter a colônia distante do conhecimento, uma estratégia para assegurar a dominação e evitar qualquer possibilidade de contestação (Sodré, 1998; Holanda, 1989).

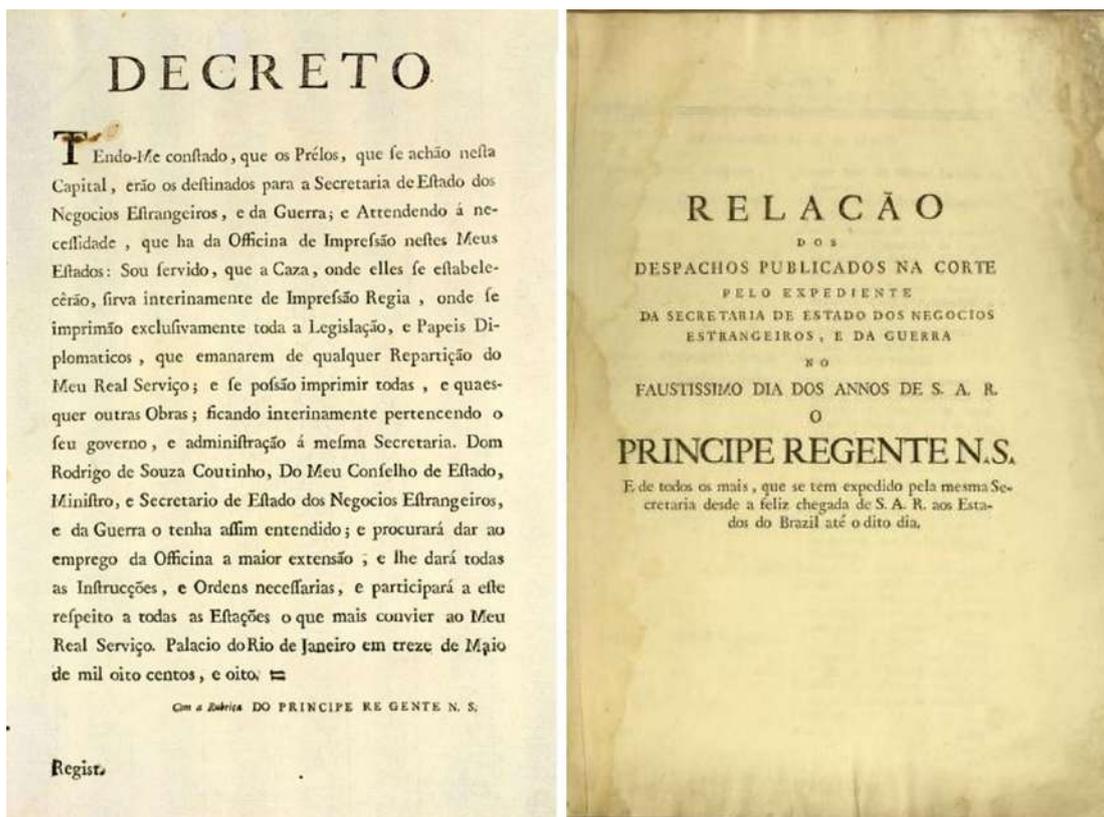
2.5 Vinda da Família Real para o Brasil: a Imprensa Régia

A mudança da Família Real para o Brasil e consequente instalação do governo português no Rio de Janeiro, em 1808, trouxe também todo quadro do aparelho estatal daquele país, além de nobres, comerciantes ricos, a alta hierarquia civil, religiosa e militar, aristocratas e profissionais liberais, artesãos qualificados, servidores públicos, juizes de tribunais superiores, dentre outros, totalizando cerca de 15 mil pessoas. Dentro de um dos navios, foram trazidos 60 mil volumes entre livros e outras publicações, além de uma tipografia completa, que havia sido destinada à Secretaria dos Negócios Estrangeiros e da Guerra (Berger, 1984).

Costa (2009) relata que Antônio de Araújo de Azevedo (futuro conde da Barca) fora ministro dos Negócios Estrangeiros e da Guerra de Portugal, desde 1804. Na precipitação da fuga, Azevedo mandou que colocasse no porão do *Medusa* – navio em péssimo estado de conservação no qual ele próprio viajaria – o material gráfico adquirido da Inglaterra, para a Secretaria da qual era titular, e sua valiosa biblioteca pessoal. Já no Rio de Janeiro, a montagem do equipamento foi feita no pavimento térreo da residência do Conde da Barca, casa nº 44, na Rua do Passeio, onde foi inaugurada.

Em 13 de maio de 1808, o príncipe regente, D. João VI, autoriza oficialmente a criação da Imprensa Régia, uma “filial” da editora homônima existente em Lisboa, com publicação de um decreto impresso pelo próprio maquinário instalado (Figura 3).

FIGURA 3 – Decreto de 13 de maio de 1808 e capa do folheto



Fonte: Biblioteca Nacional Digital⁴⁰

Entretanto, ao mesmo tempo em que se autoriza a instalação da tão desejada prensa tipográfica, é instituída uma Junta Administrativa, cujo objetivo era “examinar os papéis e livros que se mandassem publicar, para que nada se imprimisse contra a religião, a moral e os bons costumes” (Sodré, 1998, p. 41).

A partir da fundação da Imprensa Régia foram também criados os primeiros cursos de nível técnico e superior como a Academia de Belas Artes, Academia da Marinha, Academia Real Militar, Escola anatômico-cirúrgica e médica e a Escola real de Ciências Artes e ofícios. Em Salvador são criados os cursos de Cirurgia, Economia, Agricultura, Química e Desenho técnico, fato que atraiu muitos intelectuais estrangeiros, alavancando grandes mudanças tanto no ensino quanto na demanda por livros técnicos e didáticos (Ribeiro, 2010).

Quanto à qualidade do material produzido, Moraes (2005) expõe sua admiração pela capacidade dos tipógrafos da Imprensa Régia ao produzirem

⁴⁰ Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br>. Acesso em: 20 jul. 2020.

panfletos e livros de admirável beleza, dada a escassez de recursos. Infelizmente, com o passar do tempo, apesar da fabricação de um novo prelo de madeira no Rio de Janeiro e compras progressivas de maquinários da Inglaterra e dos Estados Unidos, a demanda tornou-se muito maior que a capacidade das oficinas. Fazia-se comum que serviços fossem deixados incompletos, ou originais sequer publicados.

Ter um texto impresso neste período passou a ser privilégio principalmente daqueles mais influentes, e essa disputa colaborou para uma drástica diminuição da qualidade dos trabalhos tão elogiados por Moraes. Os preços, principalmente do papel, também aumentaram substancialmente, sendo mais vantajoso imprimir em Lisboa que no Brasil.

2.6 Instalação de prensas particulares e fundação das primeiras casas tipográficas: do século XIX ao início do século XX

A extinção da censura prévia pela Constituição do Império do Brasil, em 1824, trouxe a permissão para que prelos particulares fossem instalados, surgindo assim muitos estabelecimentos que vendiam, editavam e fabricavam livros, principalmente didáticos. Surgem as primeiras editoras brasileiras: estabelecimentos que editavam, fabricavam e vendiam livros.

Um fator que favoreceu a atividade editorial nesse período foi a instalação de fábricas de papel em São Paulo, o que reduziu os custos de importação desse insumo.

Com relação ao mercado livreiro, Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Maranhão, Bahia e demais províncias experimentaram nas décadas seguintes um florescimento editorial, com importantes editoras e casas tipográficas, sendo que algumas perduram até os dias atuais (Figura 4).

FIGURA 4 – Principais casas tipográficas, editoras e livrarias brasileiras fundadas entre os séculos XIX e início do século XX (continua)

| | | |
|----------------|------|--|
| BAHIA | 1811 | Silva Serva |
| | 1895 | J. L. da Fonseca Magalhães, editores |
| | 1835 | Livraria Catilina |
| MARANHÃO | 1822 | Ricardo Antônio Rodrigues de Araújo |
| | 1825 | Typographia Melandiana |
| | 1830 | Typographia Constitucional |
| | 1833 | Ignácio José Ferreira |
| | | J. G. Magalhães e Manuel Pereira Ramos |
| | | Typographia Temperança Typographia Monárquica Constitucional A. Theophilo de Carvalho Leal e A. Rego |
| MINAS GERAIS | 1821 | Officina Patrícia de Barbosa e Cia |
| PARÁ | 1820 | João Francisco Madureira |
| | 1822 | Imprensa Liberal |
| | 1840 | Typographia de Santos e Menor |
| PARAÍBA | 1848 | Typographia de José Rodrigues da Costa |
| PERNAMBUCO | 1817 | Officina Tipográfica da República restaurada de Pernambuco |
| | 1820 | Officina do Trem de Pernambuco |
| | 1827 | Typographia Fidedigna |
| | 1829 | Typographia do Cruzeiro |
| | 1831 | Pinheiro Faria e Companhia |
| | 1836 | Santos e Cia |
| | 1888 | Cônego Marcelino Pacheco do Amaral |
| RIO DE JANEIRO | 1815 | Sellos & Couto |
| | 1821 | Nova Officina Typographica Typographia de Moreira e Garcez |
| | 1824 | Pierre Plancher |
| | 1828 | Casa do Livro Azul |
| | 1831 | Paula Brito |
| | 1832 | Louis Mongie |
| | 1833 | Typographia Fluminense Typographia Imparcial |
| | 1834 | Villeneuve |
| | 1840 | Leuzinger |
| | 1844 | Garnier |
| | 1845 | Editora Pimenta de Mello |
| | 1848 | Tipografia e Loja de Lopes e Cia Lombaerts |
| | 1850 | Imperial Typographia Dous de Dezembro |
| | 1854 | Francisco Alves |
| | 1871 | J. Ribeiro dos Santos |

FIGURA 4 (continuação)

| | | |
|-------------------|--------------------------------|---|
| RIO DE JANEIRO | 1879 | Livraria Quaresma |
| | 1890 | Livraria Moderna |
| | 1893 | Laemmert |
| | 1901 | Editora Vozes |
| | 1909 | Livraria H. Antunes |
| | 1917 | Livraria Editora Leite Ribeiro e Maurillo |
| | 1922 | Gianlorenzo Schettino Livraria Editora A. Coelho Branco Editora Ariel |
| RIO GRANDE DO SUL | 1883 | Editora Globo |
| SÃO PAULO | 1827 | José da Costa Carvalho |
| | 1836 | Gráfica Paulista |
| | 1855 | Typographia Liberal |
| | | Typographia Dous de Dezembro |
| | | Typographia Litteraria |
| | 1860 | Typographia de Lei |
| | | Typographia Americana |
| | | Tipografia Henrique Schroeder |
| | | Casa Garraux |
| | 1870 | Grande Livraria Paulista |
| | 1877 | Companhia Melhoramentos de São Paulo |
| | 1890 | Cia. Melhoramentos de São Paulo |
| | 1906 | Editora Saraiva e Cia |
| | 1907 | Editora O Pensamento - Cultrix |
| 1920 | Monteiro Lobato & Cia. | |
| 1925 | Companhia Editora Nacional | |
| 1929 | Editora Civilização Brasileira | |
| 1931 | Livraria José Olympio Editora | |

Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

Apesar da ampliação do número de casas tipográficas e editoras, conforme demonstrado nas figuras anteriores, ter um trabalho publicado em formato livro ainda era desejo acessível apenas a uma minoria. Os problemas que se enfrentam, a partir deste momento, estão relacionados aos custos e, consequentemente, à influência social do autor.

2.7 Inserção no espaço literário: laços de amizade, privilégios e o sistema de trocas

No Brasil, especialmente nas primeiras décadas do século XX, se um escritor quisesse ver impressa sua obra, deveria encomendá-la diretamente aos impressores, assumindo os custos e a distribuição. Uma rede de contatos privilegiada era importante pré-requisito para se conseguir expor o próprio livro em uma prateleira de livraria, além do fato de que essas restringiam-se a locais nobres, cujo acesso era proporcionado exclusivamente a pessoas de alto poder aquisitivo. Hallewell (2017, p. 348) aponta que “[...] conseguir colocar um exemplar de sua obra nas vitrines do centro era um verdadeiro Prêmio Nobel, só concedido aos amigos do peito da casa”.

Henrique Pongetti, editor reconhecido no início do século XX, escreveu no Anuário de Literatura, publicado em 1937, as seguintes palavras com relação às condições de publicação na década anterior:

Quem quisesse ser lido que pagasse a impressão e deixasse de fricotes, como dizia o livreiro milionário alisando o papelão das capas das suas minas de ouro e de besteiras didáticas. Quando o livro saía com sua horrível capa de relatório do Ministério da Agricultura, o mercador incumbido da distribuição mandava o caixeiro depositar o fardo no porão da loja, vale comum do talento nacional. Seis meses depois o autor recebia a carga integral, escondia o fiasco no próprio porão e espalhava que “o livreco, graças a Deus, estava esgotado”.
(Pongetti *apud* Hallewell, 2017, p. 348)

As publicações no Brasil, até o final da Primeira Guerra Mundial, raramente se aventuravam para além de livros didáticos ou obras jurídicas. No início da década de 1920 a sociedade brasileira foi marcada pelo Movimento Modernista, cuja repercussão criativa se estendeu a diversos campos, entretanto o florescimento de uma nova literatura aconteceria oito anos depois, com real impacto sobre o grande público somente após a revolução de 1930.

Quanto ao trabalho nas casas tipográficas, o ofício de editor era ocupado por poucos imigrantes, e os livros brasileiros de baixa qualidade quando comparados aos estrangeiros (especialmente aos europeus), por fatores como características do papel, folhas mal aparadas, tipologia grosseira, diagramação malfeita, impressão descuidada. “Dizia-se que os editores nacionais se

preocupavam apenas com o conteúdo das obras que lançavam, esquecendo-se do livro como objeto artístico” (Creni, 2013, p. 15).

Nas décadas seguintes novas editoras começaram a se estabelecer, tendo como proprietários jovens que, despertados pelo luxo de algumas edições francesas, passaram a se preocupar com a qualidade gráfica das produções. Dentre esses destacam-se Monteiro Lobato⁴¹, Octalles Marcondes Ferreira, José Olympio e José de Barros Martins que se reconheciam como verdadeiros “heróis culturais⁴²” empenhados em cumprir um papel social análogo ao dos intelectuais e escritores engajados, cuja missão seria civilizar o país.

Convém ressaltar que os editores em questão eram detentores dos meios de produção e, além de editar livros, publicaram também sua própria história, sobretudo através da escrita de outros. Como aponta Pontes (1988, p. 56),

Toda história de cunho memorialístico traz consigo fragmentos da narrativa mítica. A dos editores não fugiu à regra. Eles também produziram o seu mito de origem e o seu herói de fundação: no caso de Monteiro Lobato, tido como o criador da atividade editorial brasileira.

Não são raros os parágrafos repletos de lisonjas, dedicadas a certos membros da sociedade intelectual da época, a exemplo de José de Barros Martins, dono da Editora Martins e amigo de Monteiro Lobato, que na década de 1950 escreve:

Lobato, espiritualmente herdeiro da **vocação 'bandeirante'**, autêntico abridor de pegadas e caminhos, tudo arrostando na faina de plantar e construir, Lobato, dizia, **deu ao movimento editorial brasileiro, até então esparso e sem unidade, um caráter de continuidade**, e, o que nos parece mais importante, um sentido cultural bem marcante e construtivo. Ele e assim **a maioria dos que se entregam de corpo e alma** a essa atividade não foi editor de livros para mais facilmente ficar rico. Isso lhe seria fácil em qualquer outro setor. Mas Lobato era um bandeirante no mais duplo sentido do vocábulo e, mais do que o lucro fácil, **preocupava-o o futuro da sua terra**. Que se poderia esperar de um País.

⁴¹ Embora não constitua parte do *corpus* desta pesquisa, é importante salientar que Monteiro Lobato utilizou sua posição privilegiada no meio editorial para divulgar ideais de “melhoramento de raça” no Brasil. Membro da Sociedade Eugênica de São Paulo, Lobato foi amigo dos médicos Renato Kehl e Arthur Neiva, para quem foi endereçada a carta que contém o seguinte trecho: “Mulatada, em suma. País de mestiços onde o branco não tem força para organizar uma Ku Klux Klan, é país perdido para altos destinos. André Siegfried resume em uma frase as duas atitudes: Nós defendemos a linha de frente da raça branca” – diz o Sul – e é graças a nós que os Estados Unidos não se tornaram um segundo Brasil.” Um dia se fará justiça à Ku Klux Klan; se tivéssemos aqui uma defesa dessa ordem, que mantém o negro em seu lugar, estaríamos hoje livres da peste da imprensa carioca – mulatinho fazendo o jogo do galego, e sempre destruidor porque a mestiçagem com o negro destrói a capacidade construtiva”. (Feres Junior *et al*, 2013, p. 83).

⁴² Ver: Pontes (1988), Miceli (1979) e Silva (2008).

que (até então) precisava mandar imprimir os melhores livros de seus filhos além-Atlântico? (Pontes, 1988, p. 56. *Grifo nosso*).

Sobre o próprio José de Barros Martins, quem escreve é o amigo Mário da Silva Brito, jornalista, crítico literário e historiador. Em um livro dedicado à história da editora de Martins (publicado em edição comemorativa, restrita a pouco mais de mil exemplares, em papel importado de luxo), Brito não poupa elogios ao relembrar as belas festas “regadas com uísque digno, boa comida e finos vinhos”, que homenageavam amigos, autores e escritores de outros estados. Segundo Silva (1967, p. 36), eram:

[...] Noitadas de alegria, com Paulo Mendes de Almeida e Aparecida, sua mulher, dançando tangos ao modo dos cabarés anteriores à Revolução de 30; com Almirante historiando a evolução da música brasileira; com trios seresteiros de violão, cavaquinho e flauta; ou Araci de Almeida revivendo Noel Rosa; ou Dorival Caymi e suas cantigas baianas; ou Jacó do Bandolim e seus chorinhos. Noites de festa para Lúcia Miguel Pereira e Octávio Tarquínio de Souza, para Erico Veríssimo, José Lins do Rego, para quem não me lembro mais, com Sérgio Millicet cantando Junto da Morena, sua tradução de *Au Pres de Ma Blonde*; Mário de Andrade em versões que fizera de outras modas francesas; Sérgio Buarque de Hollanda em canções estudantinas de Heidelberg; com Antonie Candido imitando presentes e ausentes; com o próprio José de Barros Martins desfilando e desfiando descabelados e *arraballeros* tangos ou inventando boutades e divertidas fábulas em recente improviso.

A respeito da possibilidade de ter uma obra impressa, especialmente a partir da década de 1920, Silva (2008) descreve a existência de grupos de amigos (denominados “rodas”) formados por pessoas influentes como donos de editoras, artistas e ocupantes de cargos no governo; esse círculo exercia um papel fundamental na produção, promoção e circulação das obras daqueles com os quais eram cultivados laços de amizade.

Segundo a autora, havia um largo trajeto até que o manuscrito pudesse chegar às mãos de um editor, e isso acontecia por meio de algum integrante da “roda”. Eram esses os responsáveis pelo julgamento, crítica e divulgação do produto literário, em um sistema de trocas e obrigações: “Aquele que não estivesse inserido ou ao menos não fosse um aliado de uma delas não conseguiria uma posição ou mesmo uma inserção no espaço literário, seria um ‘morto simbólico’” (Silva, 2008, p. 20).

Cabe lembrar que a difusão dos modelos estéticos da “arte moderna” (futurismo, cubismo, surrealismo) também fazia parte das ações da fração

intelectualizada e “europeizada” da elite paulistana. Miceli (1979) relata as inúmeras recepções, espetáculos, vernissages e concertos dos quais alguns escritores participavam, em busca de algum mecenas.

Ainda sobre o contexto em que se instaurou o Movimento Modernista, Aracy Amaral (1975) cita o casal formado por Tarsila e Oswald de Andrade: segundo a autora, era a representação do estilo de vida dos modernistas paulistanos, em uma busca por brilho social e supremacia intelectual. Ambos, provenientes de famílias ricas da oligarquia, usufruíam das rendas da especulação imobiliária e da exportação de café, o que lhes permitiu viver luxuosamente e investir na “cultura”. Durante suas viagens à Europa nos anos 20, frequentaram teatros de vanguarda, conferências na Sorbonne, e adquiriram obras de arte e objetos de luxo, mesclando investimento intelectual com ostentação social.

Sobre as inovações no campo literário proporcionadas pelos modernistas, Miceli (1979, p.15) descreve que:

O acesso dos modernistas às frentes de vanguarda, por força de sua proximidade social junto aos círculos atualizados da oligarquia, foi, paradoxalmente, a condição que lhes permitiu assumir o papel de inovadores culturais e estéticos no campo literário local, tomando a dianteira no processo de “substituição de importações” de bens culturais de seus principais concorrentes, os polígrafos anatolianos⁴³. Na medida em que as principais instâncias de produção cultural, sobretudo a imprensa, não detinham o monopólio dos instrumentos de consagração, os escritores modernistas procuraram impor seus modelos estéticos estrangeiros (Cendrars, Marinetti etc.) como a principal instância de reconhecimento de suas obras. Assim, pode-se afirmar que as mudanças por eles introduzidas no campo intelectual interno — mormente, no que diz respeito à definição do trabalho intelectual, dos modelos estéticos e das áreas de colaboração com o poder político — se fizeram de maneira bastante independente das demandas que abrigava o incipiente mercado do livro durante a República Velha.

Após os anos 1930, apesar do aumento em mais de 600% na taxa de produção da indústria editorial brasileira, a qualidade gráfica continuou incipiente até meados do século (Creni, 2013; Hallewell, 2017).

O otimismo do desenvolvimento econômico e relativa estabilidade política, proporcionados pelo governo Juscelino Kubitschek, favoreceram também o

⁴³ Na obra de Sérgio Miceli, “polígrafos anatolianos” refere-se aos escritores que produziam em diversos gêneros e atendiam às demandas culturais da elite durante a República Velha. A expressão sugere uma polivalência na escrita, mas também uma subordinação às exigências do mercado e das instituições dominantes. (Sobre esse assunto, ver: Vasconcelos, 2014).

surgimento de pequenas editoras artesanais, na busca por autonomia editorial, cuja trajetória se assemelha ao movimento das imprensas particulares na Inglaterra e Estados Unidos, nas décadas anteriores.

3 INDEPENDÊNCIA EDITORIAL: PUBLICAÇÕES ARTESANAIS NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

Os mais bonitos objetos podem ser criados por meio da desobediência às normas.

Fawccett-Tang e Roberts

É importante observarmos que o itinerário percorrido pelo circuito literário brasileiro demanda inúmeros pontos de análise, e aqui destacamos dois deles: de um lado, as dificuldades logísticas encontradas por parte das editoras, reforçaram ainda mais o isolamento de moradores de cidades afastadas dos grandes centros urbanos⁴⁴. De outro lado, a carência de escolarização⁴⁵ fortalecia o abismo existente entre uma classe abonada e outra desassistida quanto a professores e livros, fato que concentrava o acesso à leitura nas mãos de pouco mais de 20% da população.

Nas primeiras décadas do século XX, o mercado editorial experimenta um lento processo de reestruturação, especialmente com relação ao sistema de distribuição⁴⁶ de livros que, desde então, se centralizava nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo⁴⁷. Entretanto, apesar desse processo, driblar as imposições de mercado produzindo publicações fora dos circuitos editoriais da época, mesmo que de modo artesanal, constituiria importante desafio.

Somem-se a isso as configurações ideológico-culturais denominadas por alguns autores como “francesismo à brasileira”: tratava-se de uma valorização da

⁴⁴ Especialmente São Paulo e Rio de Janeiro, considerando o contexto brasileiro no início do século XX.

⁴⁵ Durante a década de 1920 teve início no Brasil um movimento político-educacional chamado Escola Nova, culminando na reforma educacional de 1928. Segundo Azevedo (1976), esse movimento foi desenvolvido por grupos políticos diversos, tornando-se importante na medida em que contribuiu para a "democratização" da educação no país e para a aceleração de reformas culturais e sociais de maior envergadura. Ainda segundo o autor, pretendeu-se nessa época implantar no Brasil uma concepção democrática de educação, baseada na ideia de "educação universal" para todos e em propostas pedagógicas inspiradas, entre outros, pelo filósofo norte-americano John Dewey (ver p. 163-218).

⁴⁶ Para Araújo (1986) os processos de editoração no Brasil se classificam em três períodos: (i) inicia-se em 1808, com a instalação da Imprensa Régia portuguesa, e se estende à primeira metade do século XX, caracterizado pelo amadorismo e dependência da produção editorial europeia; (ii) tendo como ícone o autor Monteiro Lobato, começaria com a Primeira Guerra Mundial e se caracterizaria pela substituição das importações e por ousadas iniciativas editoriais, como as diversas brasileiras; (iii) com início da década de 1970, tendo como principal característica a profissionalização.

⁴⁷ Sobre as desigualdades regionais e o mercado editorial, ver Miceli (1978).

cultura parisiense em detrimento da local, sobretudo na literatura, na arquitetura e na moda. Tal comportamento se estendeu por décadas, evidenciando ainda mais a distância simbólica existente entre elite letrada, com seus padrões europeus de civilidade, e os modos não tão refinados daqueles menos favorecidos (Martins, 1978; Schwarz, 2014).

É certo que, embora no século XIX os trabalhos de José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo e Machado de Assis já constituíssem um marco para a literatura nacional, o clima de afrancesamento contribuía para que obras de escritores brasileiros fossem recebidas com desdém. Esse fato foi destacado por Afonso d'Escragno Taunay, em 1931 (p. 51), no livro *Brasileiros e estrangeiros*. Segundo o autor:

É de ver-se a expressiva careta destes aristocratas, o ar de desgosto que tomam e o modo porque franzem o sobrolho, mal se lhes fale em qualquer escritor nacional, enquanto se expandem em entusiásticas frases acerca de obras medíocres [...] que, a par de outras boas e algumas ótimas, nos envia a vertiginosa atividade desse grande centro intelectual chamado Paris.

Foi em meio a esse cenário que alguns tipógrafos e autores, em diversas partes do país, se propuseram a investir na aquisição de prensas tipográficas, na busca por autonomia editorial, em uma trajetória semelhante ao movimento das imprensas particulares na Inglaterra e Estados Unidos, nas décadas anteriores, cuja liberdade criativa proporcionou ampliação das perspectivas estéticas da época.

Algumas definições de “independência” discutidas por Muniz Junior (2017, p. 16) incluem a não submissão a “procedimentos e formas instaurados pelas ortodoxias estéticas”, sejam estas institucionalizadas ou não. Em outros casos, a independência se manifesta na recusa ao “controle, censura, pressão ou cooptação pelo Estado, Igreja ou mercado”. Além disso, pode ser entendida como a capacidade de construir um caminho autônomo, fora do domínio de empresas ou instituições.

Nesse sentido, encontram consonância no Brasil as edições de João Cabral de Melo Neto, Manuel Segalá, Geir de Campos, Thiago de Mello, Pedro Moacir Maia, Gastão de Holanda, Cleber Teixeira e Massa Ohno, por apresentarem uma motivação comum: publicação de autores desconhecidos, projetos editoriais

bem cuidados, tiragens limitadas e soluções gráficas que conferiam liberdade às produções. É parte inclusive, do *portfolio* de alguns desses profissionais, a publicação de autores como Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Manuel Bandeira e Vinícius de Moraes.

Nas primeiras décadas do século XX, nasce no Recife João Cabral de Melo Neto: de família pertencente à elite açucareira, estudou em excelentes colégios, e desde muito jovem já ocupava espaço nas mesas de muitos cafés⁴⁸ entre literatos, bacharéis, funcionários públicos e jornalistas, cujas ideias compartilhadas influenciaram sua trajetória.

Devido ao ingresso no serviço público aos 22 anos, João Cabral instala-se no Rio de Janeiro, período em que conheceu Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Vinícius de Moraes, Augusto Frederico Schmidt e Cecília Meireles.

A geração de escritores-diplomatas nascida entre 1910 e 1925, que inclui João Guimarães Rosa, Lauro Scorel, Antonio Houaiss e Maury Gurgel Valente (esposo de Clarice Lispector), é mencionada por Miceli (2008): segundo o autor, a maioria buscava atividades intelectuais que não conflitassem com suas funções burocráticas. Historiadores e críticos, como Helio Lobo e Álvaro Lins, focavam em história diplomática ou biografias de figuras públicas. Outros, como Luiz Avelino Gurgel do Amaral, Heitor Lyra e Gilberto Amado, dedicavam-se a diários de viagem ou memorialismo, tentando conciliar trabalho e autopromoção.

João Cabral de Melo Neto, nomeado Diplomata pelo Itamaraty após ser aprovado em concurso, muda-se para Barcelona em 1947, onde aprendeu tipografia. Sua paixão pela poesia o levou a adquirir uma prensa manual, mesmo no exterior, cujo objetivo era dedicar-se a publicações de textos próprios e de amigos. Com um selo denominado *O Livro Inconsútil*, Cabral organizava as etapas do processo de publicação de forma elaborada, concentrando as funções de editor, tipógrafo, revisor de provas, impressor e distribuidor (Creni, 2013).

⁴⁸ Nas primeiras décadas do século XX, eram comuns reuniões nos cafés de bairros centrais em Recife. Esses encontros foram de fundamental importância para a formação cultural dos letrados, reconhecimento dos pares e partilha de ideias e debates. “Os espaços frequentados por homens das letras situavam-nos politicamente, formando redes de contatos que os inseriam no mundo cultural.” (Gomes, 2004, p. 51)

Em entrevista⁴⁹ concedida a Ferreira Gullar, João Cabral afirma que a profissão de diplomata oferecia lazer para que pudesse escrever suas poesias. Na mesma conversa, o autor diz que não se considerava um poeta. Segundo ele, chamar alguém de “poeta” era pejorativo na cultura pernambucana da época:

A coisa que eu detesto é quando um sujeito me escreve e põe no envelope: poeta João Cabral de Melo Neto. Eu fico na maior irritação. Quando eu estou na embaixada ou num consulado qualquer, e vem um contínuo com a minha correspondência — aquelas cartas subscritas com a palavra “poeta” — então eu sinto da parte do contínuo uma certa ironia. Se um sujeito quiser me ofender é se dirigir a mim me chamando de poeta. Até prefiro que me chamem de embaixador. (Melo Neto, 1987)

Em outra entrevista publicada em *Cadernos na Literatura Brasileira* (Melo Neto, 1996, p. 22), João Cabral afirma que também não se sentia um editor, e que somente imprimiu livros de amigos. A compra da impressora, segundo o autor, teria sido por razões terapêuticas:

Nunca fui exatamente um editor. Só editava livros de amigos. Eu ia atrás deles, pedia a obra e editava. Entre o final dos anos 40 e o início da década de 50, imprimi catorze trabalhos. Eu gostava daquilo. Esse negócio de prensa manual é uma tradição em Pernambuco. Quando eu era pequeno, a coisa mais comum era ver uma prensa na casa de um parente ou de um amigo. Em Barcelona, eu comprei uma prensa Minerva, manual, por razões terapêuticas. Eu andava com problemas de saúde e o médico me aconselhou a fazer ginástica. Em vez de fazer ginástica sueca, eu resolvi comprar uma prensa manual. Trabalhar nela era quase a mesma coisa que fazer exercícios. Quando eu tinha alguma dúvida sobre como operar a prensa, consultava um amigo chamado Enric Tormo, que cuidava das litografias do Miró. No início dos anos 50, eu vim para o Brasil e vendi a prensa para um convento de Petrópolis.

Mesmo que as produções de João Cabral de Melo Neto, enquanto editor, tenham sido feitas somente como uma alternativa à atividade física necessária à sua saúde, a qualidade do trabalho tipográfico produzido por ele é destacada por Cunha (1997) e Creni (2013) ao citarem o rigor metodológico, a inclinação pela pureza e o despojamento do projeto.

Os exemplares eram impressos em papel de alta qualidade e, como sugere o termo “inconsútil” (sem costuras), os cadernos eram dobrados manualmente, numerados, assinados e encaminhados aos autores envolvidos, amigos, críticos literários e influentes formadores de opinião no Brasil e na Espanha. Esse

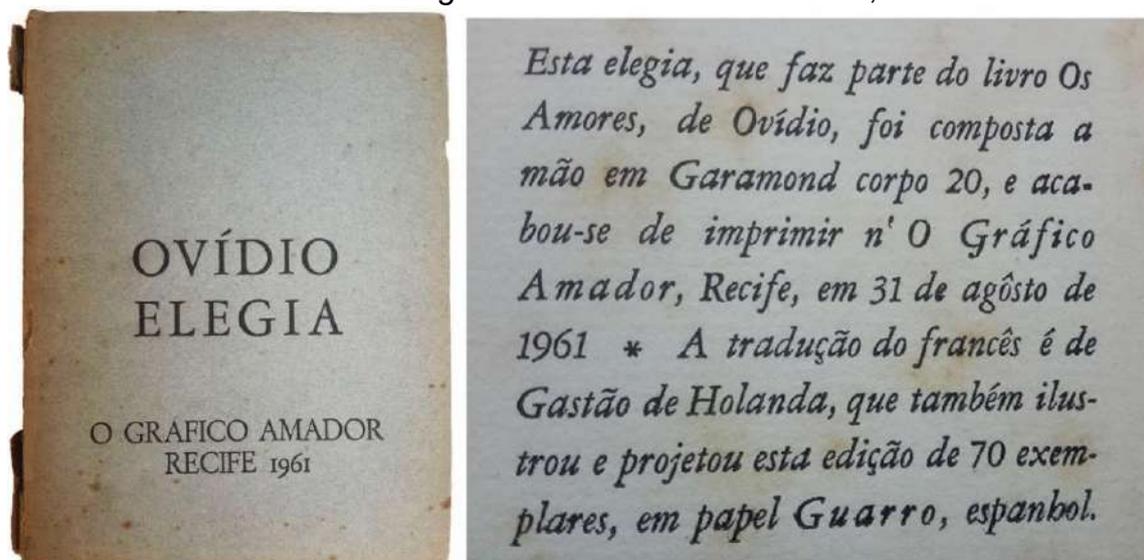
⁴⁹ Disponível em: www.acervo-o-globo/nao-me-considero-um-poeta-brasileiro . Acesso em: 2 ago. 2023.

investimento consciente na produção artesanal visava a qualidade, contrastando com as brochuras de folhas mal aparadas e tipografia grosseira que dominavam o cenário nacional de produção industrial de livros à época.

Durante seis anos, *O Livro Inconsútil* lançou quatorze livretos, sendo alguns com tiragem de mais de 110 exemplares. Mesmo que não tenham entrado no circuito comercial, os títulos publicados foram importantes para apresentação de alguns autores ainda não conhecidos, tanto brasileiros quanto estrangeiros.

Seguindo os passos de importantes predecessores como Vicente do Rego Monteiro, José Maria de Albuquerque Melo e João Cabral de Melo Neto, na cidade do Recife, nos anos 1950, um grupo de jovens formado por Gastão de Holanda, Aloísio Magalhães, José Laurenio de Melo, Orlando da Costa Ferreira e Ariano Suassuna, adquire uma pequena prensa manual e material tipográfico importado. Denominado *O Gráfico Amador*, o ateliê coletivo foi responsável pela publicação de importantes autores como Carlos Pena Filho, Mauro Mota, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Hermilo Borba Filho e Francisco Brennand, além de textos próprios e traduções de obras estrangeiras (Figura 5).

FIGURA 5 – *Elegia*. Ovídio. O Gráfico Amador, 1961



Fonte: Miguel Salles – Catálogo virtual de leilões⁵⁰.

⁵⁰ Escritório de Artes Miguel Salles. Disponível em www.miguelsalles.com.br. Acesso em: 04 mar. 2023.

Ariano Suassuna, em entrevista⁵¹ ao jornal Folha de São Paulo, em janeiro de 2001, revelou que o grupo era dividido entre os denominados “mãos sujas” e “mãos limpas”, e a relação se dava da seguinte maneira:

Tive a honra de ser um participante menor daquele importantíssimo Movimento que foi O Gráfico Amador. E não digo menor por modéstia, verdadeira ou falsa. É que, no Gráfico, havia dois tipos de colaborador: os mãos-sujas e os mãos-limpas; e, ao contrário do que se poderia esperar, os primeiros eram os verdadeiros artistas e trabalhadores, os que sujavam as mãos de tinta, arranjando os tipos nos componedores e manejando a prensa simpática e primitiva que dava corpo aos livros.

Ora, logo nas primeiras reuniões destinadas a fundar O Gráfico Amador, avisei que minha contribuição mais importante e significativa para seu mobiliário seria uma espreguiçadeira, que eu fazia questão de trazer de casa para, com ela, marcar minha decidida condição de colaborador mão-limpa. Conseqüentemente, avisava também aos outros participantes que minha atuação na Casa seria definida pela “convivência fraterna, literária” e por aquele famoso “apoio moral” que todos os omissos se apressam em garantir aos companheiros em graves momentos de dificuldade.

Assim, os verdadeiros e heroicos participantes do Gráfico Amador foram os mãos-sujas Aloísio Magalhães, Orlando da Costa Ferreira, Gastão de Holanda e José Laurênio de Melo.

Alguns anos mais tarde, Gastão de Holanda muda-se para o Rio de Janeiro, mas os trabalhos continuam com a fundação da Editora Fontana: com tiragens limitadas e ilustrações originais assinadas, os livros produzidos eram dirigidos a bibliófilos, e considerados, até os dias atuais, como referência pelo cuidado estético e integração entre texto e imagem.

Tal qual *O Gráfico Amador*, o artista plástico, ilustrador e gravurista Manuel Segalá produzia, nos fundos de sua residência no Rio de Janeiro, obras literárias em pequenas tiragens. Nascido na Espanha, Segalá deixou seu país de origem durante a ditadura franquista, residindo na França e Itália, onde estudou história da arte, e posteriormente veio ao Brasil em 1954.

Trabalhou como ilustrador no Suplemento Literário de *O Jornal* e, no ano seguinte, adquiriu uma prensa manual, ferramenta fundamental para a elaboração de livros artesanais ricamente ilustrados em xilogravura. Denominada *Philobiblion*, durante quatro anos a editora publicou mais de 30 títulos, incluindo obras de Cecília Meireles e Machado de Assis. Confeccionou alguns exemplares para bibliófilos com caracteres medievais e ilustrações feitas manualmente, “transcrevendo textos de

⁵¹ Disponível em www.folhailustrada.com.br. Acesso em: 04 mar. 2023.

Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Góngora, Quevedo e San Juan de la Cruz” (Creni, 2013, p. 37).

Apesar de trabalhar sozinho, Segalá imprimiu livros para a Editora Civilização Brasileira e para a Livraria São José, além de se envolver em eventos de difusão do livro e da leitura (Gens, 2013, p. 441):

[...] Em 10 de maio de 1955, no auditório do PEN CLUBE, aconteceram debates públicos que giraram em torno da situação do escritor no Brasil. O evento fora promovido pela instituição A Casa dos Escritores. O tema do primeiro debate tratou das relações entre escritor e editor e teve como participantes: Afrânio Coutinho, Eugenio Gomes, José Lins do Rego, Malba Tahan, Carlos Ribeiro, José Olympio, entre outros. Em 26 de outubro de 1955, o Correio da Manhã trazia a seguinte reportagem: a inauguração, na Cinelândia, da Feira do Livro do Rio de Janeiro. Idealizada por Carlos Ribeiro, tinha como meta levar a literatura ao público potencial que, diante das exigências da vida moderna, não tinha tempo para frequentar livrarias.

O lançamento da coleção *Maldoror*, em parceria com a Editora Civilização Brasileira é também citada por Creni (2013, p. 39), cujo lema promocional trazia as seguintes palavras: “Associar harmoniosamente o mais alto bom gosto gráfico e a mais criteriosa seleção literária” (Figura 6).

A proposta editorial da Philobiblion era marcada pela rejeição ao artefato industrial, a produção em grande escala e ao trabalho exclusivamente mecanizado. Na contramão de seu tempo, Manuel Segalá buscava inspiração em uma época em que os livros eram considerados obras de arte, com tiragens limitadas, costuradas à mão, encadernadas e impressas individualmente.

FIGURA 6 – Parábolas e Fragmentos – Edição de Philobiblion, 1956



Fonte: Catálogo virtual de leilões⁵².

⁵² Disponível em www.antigoporto.com.br. Acesso em: 13 ago. 2023.

Em relação aos livros impressos e ilustrados por Manuel Segalá, Silveira, na época editor da revista *Civilização Brasileira*, escreveu nas páginas do *Jornal Correio da Manhã* que os livros editados por Segalá não se coadunavam com o mundo capitalista, por se tratar de um trabalho típico de artesão. No mesmo jornal, em matéria intitulada “O milagre, de novo”, o próprio Manuel Segalá assumiria, de forma poética, que:

[...] imprimir à mão é mais difícil e mais cansativo, que imprimir à máquina. Colocar o papel, descer a alavanca, levantar a alavanca, tirar o papel. E recomeçar tudo, até a exaustão. No Pequeno Oratório de Santa Clara (dez cadernos) a prensa recebeu e devolveu impressa, sessenta vezes, cada folha. Mansa e amiga, faz o que o homem lhe pede. E se emociona com ele, na hora maravilhosa em que a folha inerte há um instante, sai falando. É o milagre, de novo (*In*: Lobo, 1955, p.1).

Do ponto de vista gráfico, Thévoz (1989) observa que as edições da *Philobiblion* resgatavam procedimentos gráficos medievais e renascentistas, numa tentativa desvairada de reparação e sutura, que a mecanização da escrita nos fez perder⁵³.

Em Niterói, Geir Campos e Thiago de Mello dão início em 1950 às edições *Hipocampo*, com o objetivo de publicar novos escritores de poesia. Nas palavras de Geir, “era então difícil, como parece que hoje ainda é, publicar livros de autores novos, e ainda mais de poetas: os livreiros alegam que ‘poesia não vende’, e essa ideia é passada aos editores, os quais raramente publicam livros de poesia, a não ser de autores já consagrados” (Creni, 2013, p. 50).

A respeito de Geir, Bragança (2002, pp. 34 e 35) comenta que sua vida “parece ter sido sempre ligada ao livro”. Sobre as *Edições Hipocampo*, o autor continua:

A iniciativa se insere num dos momentos mais significativos da história das artes gráficas do país. Na mesma época surgiram outras editoras artesanais de livros artísticos [...] um empreendimento nascido do amor à poesia e às artes gráficas. Geir e Thiago alcançaram em dois anos, a marca de vinte edições [...] os livros eram compostos tipograficamente e diagramados pelos próprios editores, numa gráfica de fundo de quintal [...] a oficina era dirigida por Antonio Marra e Armando Cabral Guedes, que permitiram aos editores que trabalhassem após encerrar o seu expediente. Os editores algumas vezes conseguiam vencer a resistência dos donos da gráfica, e eles mesmos manejavam a prensa manual para imprimir os exemplares.

⁵³ No original: “*Tentative éperdue de réparation et suture, une tentative qui s’applique électivement à ce que la mécanisation de l’écriture nous a fait perdre*” (p. 63).

Os livros editados por Geir Campos e Thiago Mello eram impressos em papel especial, compostos em tipografia manual, embalados e entregues aos assinantes pelos próprios editores. Os livros tinham tiragem de cento e dez exemplares, sendo cem para os assinantes, e dez para serem divididos entre o autor e os editores. Com apenas vinte títulos, a editora tornou-se bastante respeitada entre os pares, e as edições constituem atualmente parte das coleções mais importantes produzidas no Brasil.

No Nordeste, na cidade de Salvador, Pedro Moacir Maia, professor de línguas neolatinas e amante das artes gráficas, dá início às Edições Dinamene, em 1948, com objetivo de elevar a qualidade dos livros publicados no país. Ao contrário dos editores citados anteriormente, Maia não possuía impressora; seu trabalho consistia em todas as etapas do processo, como escolha dos papéis, ilustrações, caracteres tipográficos e diagramação, e a impressão feita em oficinas parceiras. As tiragens eram limitadas a cem exemplares e destinadas a bibliófilos e apreciadores do gênero poesia. Foram publicados pela *Dinamene* dezenove títulos e mais de cento e vinte poemas em forma de plaquetes⁵⁴ até 1981 (Figura 7).

FIGURA 7 – Poema de João Cabral de Melo Neto, em primeira edição, pela editora Dinamene



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

⁵⁴ Assim denominada por Pedro Moacir Maia, as plaquetes (do francês, *Plaquettes*) consistiam em impressão avulsa em papel de alta gramatura.

Em 1965, Cleber Teixeira produz manualmente o primeiro título de sua editora artesanal denominada *Noa Noa*. Nascido no Rio de Janeiro, Teixeira participou ativamente do ambiente cultural efervescente das décadas de 1960 e 1970. Formado em letras e artes, sua trajetória editorial inclui passagens pelo Instituto Nacional do Livro (1968-1974), pela Editora Civilização Brasileira (1974) e pela Editora Bloch (1974-1977).

Os trabalhos editados por Cleber Teixeira envolviam uma cuidadosa seleção de tipos, cores, texturas e papéis, com composição gráfica inteiramente manual. Em 1977, Teixeira transferiu-se para Florianópolis, onde adquiriu uma impressora elétrica, ampliando a capacidade de tiragens. A Editora *Noa Noa*, com tiragens limitadas e mais de cinquenta títulos publicados, destacou-se por lançar obras que, segundo Creni (2013), não encontrariam espaço em editoras comerciais tradicionais devido às características gráficas. Entre essas obras, incluem-se cartas de Emily Dickinson (Figura 8), textos de Francis Ponge e a prosa de Wystan Hugh Auden (creni, 2013).

FIGURA 8 – Emily Dickinson – Editora *Noa Noa*, 1983



Fonte: Catálogo virtual de leilões⁵⁵.

⁵⁵ Emily Dickinson. “Algumas cartas a Thomas Wentworth Higginson”, 1983. Apresentação Cléber Teixeira. Editora Noa Noa. Tiragem 550 exemplares. Disponível em <http://www.leiloeiro.com.br/peca>. Acesso em: 05 ago. 2023.

Na cidade de São Paulo, ao longo dos anos 1960 e 1970, destacam-se as publicações de Massao Ohno, cuja editora também leva seu nome. Formado em odontologia, logo deixou de atuar na área para dedicar-se integralmente à produção de livros, fazendo da gráfica sua principal atividade até meados de 1970.

O início da atuação como editor se deu na década de 1950, com apostilas e materiais didáticos. Aos poucos, seu interesse por literatura o levou a conhecer muitos autores e a publicar livros, destacando-se a *Antologia dos Novíssimos*.

Em entrevista concedida à Biblioteca Mário de Andrade (2009), Ohno se recorda que a antologia ganhou notoriedade após um escândalo causado por um poeta no Teatro Municipal. Este episódio fomentou discussões sobre a dificuldade de edição de livros e ajudou a levantar a questão dos autores jovens.

Massao sempre ofereceu orientação e correções aos textos de novos escritores, garantindo que os trabalhos estivessem em conformidade com os preceitos comuns à edição de livros. Ele também estabeleceu parcerias com artistas gráficos, como Manabu Mabe, que contribuiu de forma gratuita na elaboração de algumas capas.

A distribuição das obras muitas vezes dependia de um esquema de assinatura com admiradores dos autores, conforme relatado por Ohno (Biblioteca Mário de Andrade, 2009, p. 13):

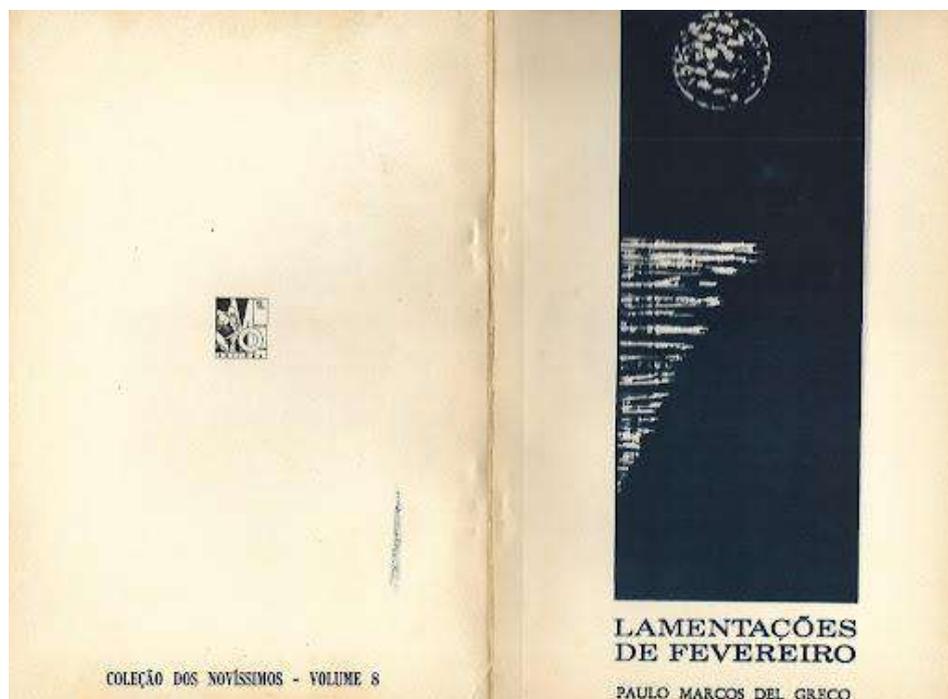
[...] Cada autor novo evidentemente tinha uma pequena corte de admiradores, não apenas familiares, mas amigos, conhecidos. E eu consegui sensibilizá-los a ponto de adquirirem sempre os livros de autores novos que eu editava. E isto virou praxe, de maneira que eles compareciam e compravam os livros mesmo de autores que eles não conheciam, para justamente me ajudarem nesse mister. Se bem que eu... o dinheiro que eu ganhava com a edição de material didático para cursos e faculdades era mais do que suficiente para eu poder bancar as edições. Em verdade, as edições eram de tiragem mínima, mil exemplares no máximo. Isso eu conseguia fazer com o saldo de papel que me sobrava das apostilas.

[...] E para não onerar a edição, eu mesmo, depois do expediente, eu mesmo fazia às vezes de impressor. Trabalhei muitos sábados e domingos e feriados e tudo justamente para diminuir o custo dos livros. Porque sendo um autor novo e desconhecido, se os livros fossem muito caros, por mais boa vontade que houvesse, por parte de público, a rejeição ia ser maior ainda. De maneira que eu mesmo imprimi a maior parte dos livros de autores novos.

No início da década de 1960 lançou a *Coleção dos Novíssimos* e a *Antologia dos Novíssimos*, considerada uma das mais importantes coletâneas de

poetas, até então desconhecidos, incluíam textos de Roberto Piva, Claudio Willer, Álvaro Alves de Faria, Carlos Felipe Moisés, Eduardo Alves da Costa e Eunice Arruda (Figura 9).

FIGURA 9 – *Coleção dos Novíssimos* (vol. 8) – Editora M. Ohno, 1960



Fonte: Catálogo de leilões online⁵⁶.

A consolidação da identidade editorial de Massao Ohno é evidenciada por Silva (2019) por meio de um levantamento que identificou 174 obras, incluindo poetas renomados, como Hilda Hilst, Renata Pallottini, Jorge Mautner, Eunice Arruda e Lupe Cotrim Garaude. Além disso, Ohno expandiu seu trabalho para outros gêneros literários, publicando obras teatrais, clássicos orientais e tornando-se o principal divulgador do *haikai*⁵⁷ no Brasil.

Em entrevista⁵⁸ publicada no site da editora Ateliê Editorial, José Armando Pereira da Silva, pesquisador e organizador do livro *Massao Ohno: Editor*,

⁵⁶ Disponível em: www.catalogodeleiloes/ohno. Acesso em: 06 set. 2023.

⁵⁷ O *haikai* (ou *haiku*) é uma forma poética de origem japonesa, composta por três versos curtos, tradicionalmente com uma métrica de 5-7-5 sílabas, totalizando 17 sílabas poéticas. O *haikai* busca capturar um momento ou sensação da natureza de forma concisa e objetiva, frequentemente com uma referência à estação do ano (*kigo*) e um corte de pensamento (*kireji*), que confere uma pausa ou contraste no poema (Franchetti, 2012).

⁵⁸ Disponível em <https://ateliê.com.br/massao-ohno-editor>. Acesso em: 06 set. 2023.

publicado em 2019 pela mesma editora, afirma que a concepção editorial do livro enquanto objeto era de suma importância para Ohno, em um período em que essa preocupação não era comum. Nas palavras de Silva (2020):

A questão estética era fundamental para Massao. Ele está no grupo de pequenos editores independentes (uns poucos) que deram ao livro características especiais. Era meticuloso no seu trabalho. Testava imagens, fontes, formatos até chegar a um resultado satisfatório. Isso num tempo em que não se dispunha de recursos digitais. Tinha até algumas manias. Não gostava de numerar as páginas dos livros de poesia. Dizia que isso “sujava” a página. A qualidade moderna de suas edições pode ser percebida desde a lombada.

Frequentemente lembrado como um mentor e amigo de muitos escritores e como um artista do livro, Silva (2020) corrobora com Faria (2010) ao destacar que a contribuição de Ohno foi significativa para a formação de uma comunidade literária no Brasil, além de estabelecer um elevado padrão nas produções da época.

A atuação de editores, artistas e artesãos independentes como João Cabral de Melo Neto, Manuel Segalá, Geir Campos, Thiago de Mello, Pedro Moacir Maia, Gastão de Hollanda, Cleber Teixeira e Massao Ohno foi primordial na divulgação de novos autores nacionais, especialmente a partir da década de 1950. Embora o histórico de vida de cada personagem apresentado traga motivações singulares, todas se convergem na paixão pelo ofício, na busca por qualidade gráfica e na colaboração com outros artistas, escritores e intelectuais, estabelecendo redes de apoio que fortaleceram o cenário editorial da época.

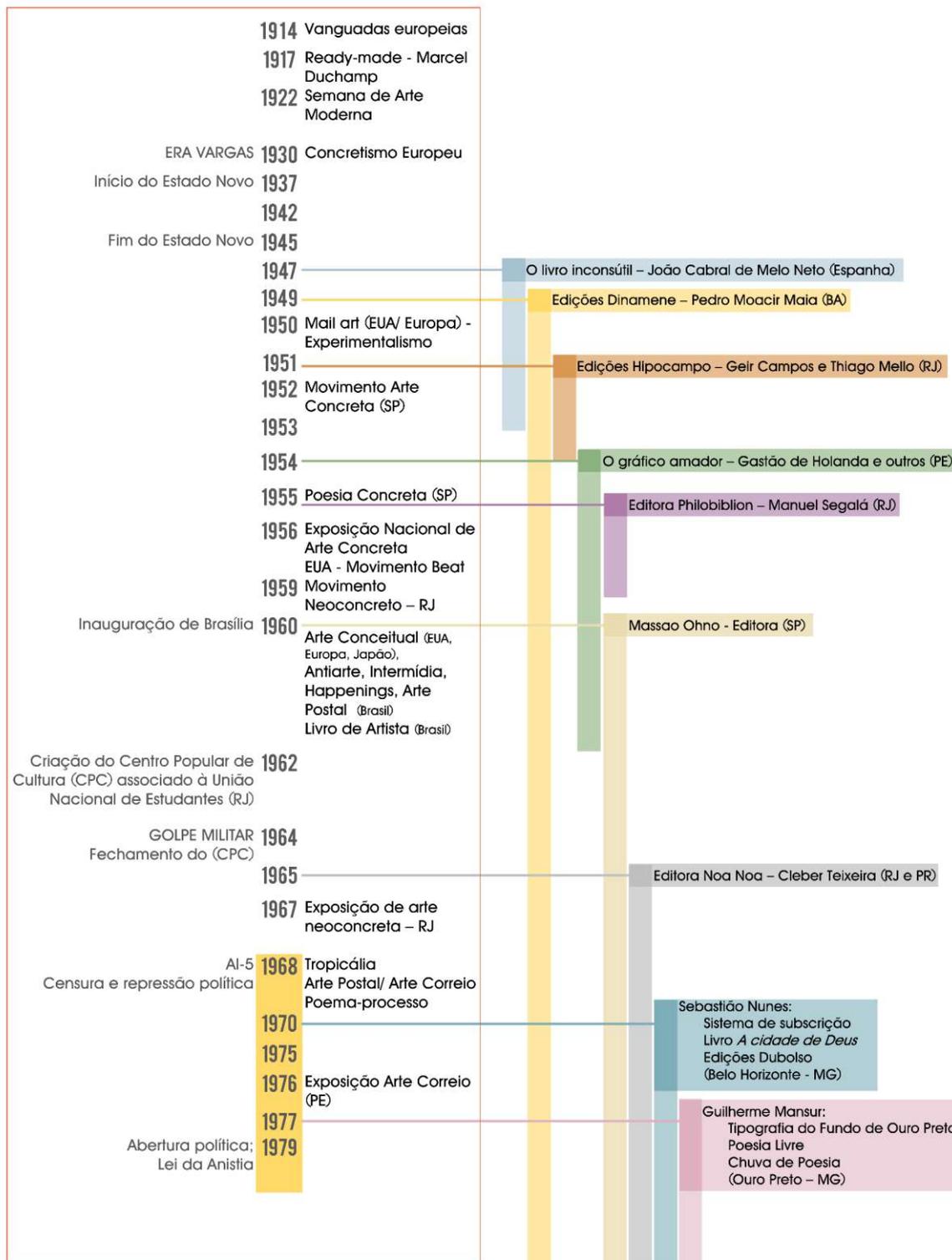
3.1 Entre vanguardas e subversão: editores mineiros também no campo de batalha

Para que sejam compreendidas as bases que orientam o movimento editorial independente ao longo da história da edição, especialmente no Brasil, é necessário retomarmos o cenário vivido pelos editores em suas respectivas épocas.

A partir de Bourdieu (1996), Danto (1981) e Williams (1979), entendemos que as formas de produção cultural expressam, refletem e, simultaneamente, são moldadas pelas condições materiais e relações sociais de seu tempo. Dessa maneira, apresentamos a seguir um breve resumo dos movimentos artísticos e

literários que marcaram as produções até o final da década de 1970, bem como o contexto político em que a sociedade estava imersa (Figura 10).

FIGURA 10 – Principais movimentos artísticos e literários – Século XX



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

A linha do tempo apresentada na Figura 11 evidencia os movimentos artísticos e literários que emergiram no Brasil, destacando duas vertentes principais: a produção liderada pela elite intelectual, claramente influenciada pelas vanguardas europeias, e a produção marginal, que atingiu seu auge na década de 1970, em resposta ao cenário sociopolítico do país.

No que diz respeito às inovações formais ocorridas tanto na literatura quanto nas artes visuais, destacamos o movimento concretista, que emergiu nos anos 1950. Fortemente marcado pela experimentação, a teoria da “poesia concreta” foi publicada por um grupo inicialmente composto por Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos (Cabral, 1998). Com foco na materialidade do texto, as palavras eram exploradas visualmente, criando poemas visuais (Figura 11).

FIGURA 11 – Poesia Concreta *Stèle Pour Vivre*, Décio Pignatari (1962)



Fonte: Catálogo virtual de leilões⁵⁹.

Nas artes visuais, o movimento foi liderado por Waldemar Cordeiro, com a participação de artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape. O lançamento do manifesto foi realizado no Museu de Arte Moderna, em uma exposição caracterizada como o primeiro encontro nacional das artes de vanguarda concretistas no Brasil, abrangendo artes visuais e poesia. Algum tempo depois inicia-se, no Rio de Janeiro, o Movimento Neoconcreto, liderado pelo *Grupo Frente*,

⁵⁹ Disponível em www.canesleiloes.com.br. Acesso em: 05 ago. 2023.

que emergiu como resposta ao formalismo rígido do Concretismo, adotando uma abordagem mais sensorial e participativa (Brito, 1985).

Na década de 1950, destacam-se importantes movimentos internacionais que, de certa forma, influenciaram as criações artísticas no Brasil, como o *Movimento Beat*, nos Estados Unidos, e as manifestações conceituais do movimento “antiarte”, que incluíam trabalhos de intermídia e *happenings* nos EUA, Europa e Japão. No Brasil, nesse mesmo período, iniciam-se as primeiras produções de *Arte Postal* e *Livros de Artista* (Plaza, 2003).

Quanto às publicações de livros no estado de Minas Gerais, a presença de editoras desenvolveu-se de forma gradual. Embora, a partir da metade do século XX, o número tenha se expandido nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, a fundação da primeira editora na capital mineira ocorreu somente em 1954, com a criação da *Livraria Itatiaia Editora*. Não é sem razão que Werneck (2012, p. 78) tenha se referido a Belo Horizonte como “a cidade que Gutenberg esqueceu”.

Na cidade de Belo Horizonte, durante anos a impressão de livros era também realizada pelos maquinários da Imprensa Oficial. Um exemplo notável é a obra *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade, que foi impressa em uma tiragem não comercial de quinhentos exemplares pelas *Edições Pindorama*, um selo imaginário criado pelo escritor Eduardo Frieiro na década de 1930.

A partir da década de 1960, o cenário político e social do Brasil foi marcado por intensas transformações, especialmente após a instauração da ditadura militar em 1964, dando início a um período de repressão severa aos direitos civis e à liberdade de expressão.

As complexas dinâmicas sociais e políticas nas quais o país estava imerso foram refletidas no comportamento de resistência adotado em várias vertentes criativas, a exemplo do movimento tropicalista que mesclou elementos da música brasileira tradicional com o rock, a psicodelia e a cultura pop (Bentes, 2000); na literatura, autores como Hilda Hilst, Ignácio de Loyola Brandão e Rubem Fonseca, conhecidos como a *Geração de 60*, exploraram novos temas e estilos (Faria; Moises, 2000); grupos como o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, liderados por nomes como Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa, promoveram um teatro engajado e experimental, frequentemente enfrentando a censura e a repressão do

regime militar (Chagas, 2014). No cinema, o movimento do *Cinema Novo*, com cineastas como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra, buscou uma estética nacional, abordando temas sociais e políticos (Gomes, 1997).

No estado de Minas Gerais, a postura de enfrentamento também se manifestou de diferentes formas, destacando-se as iniciativas de publicação clandestina, que buscavam driblar a censura e expressar oposição. No campo da publicação de livros, merecem destaque os trabalhos de Sebastião Nunes e Guilherme Mansur, cujas produções também se alinharam aos movimentos de *Arte Postal* e *Poema Processo*.

Sebastião Nunes, nascido em Bocaiúva, Minas Gerais, em 1938, mudou-se para Belo Horizonte com o objetivo de concluir o ensino médio. Por não obter êxito no vestibular para Medicina, iniciou o curso de Publicidade na Fundação Universidade Mineira de Arte, em 1960, enquanto trabalhava como tipógrafo em uma empresa de propaganda onde chegou a assumir os cargos de fotógrafo, arte-finalista e diretor de arte.

Em 1964, após abandonar o curso de Publicidade, Nunes ingressou no curso de Direito na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde conheceu jovens escritores como Sérgio Sant'Anna, Luís Gonzaga Vieira, Adão Ventura e Jaime Prado Gouvêa⁶⁰. Utilizando sua experiência em artes gráficas, imprimiu clandestinamente o cartaz do 28º Congresso da União Nacional dos Estudantes (UNE) e produziu materiais políticos para as eleições estudantis da mesma universidade.

Escreveu poemas e ensaios, publicando alguns no Suplemento Literário de Minas Gerais, em 1967. Foi convidado a participar de algumas exposições do grupo Poema Processo, mas foi nos anos 1970 que lançou o livro *A Cidade de Deus*, utilizando uma prática de subscrição que, nas palavras do autor, era muito usada em séculos passados. Em entrevista, Nunes (1998) recorda que:

Na década de 1960, quando já passava dos 25 anos, comecei a colaborar e a frequentar o Suplemento Literário do Minas Gerais, criado por Murilo Rubião, que incentivava ao máximo a turma nova [...]

⁶⁰ Esses escritores ficaram conhecidos posteriormente com *Geração Suplemento*, devido à relação com o *Suplemento Literário de Minas Gerais*, uma importante publicação cultural e literária que surgiu na década de 1960. Esse suplemento foi um veículo crucial para a divulgação de novos autores e para a renovação da literatura brasileira, especialmente a mineira (Novaes, 2014).

O Suplemento tinha uma lista com cerca de 400 intelectuais brasileiros, os mais importantes, entre escritores, jornalistas, pintores, teatrólogos e críticos. Para editar meu segundo livro, em 1970, mandei uma cartinha pedindo dinheiro a todos eles, recebendo mais ou menos 70 respostas positivas, que já cobriam metade do custo. Quando o livro saiu, mandei um exemplar a todos os 400, mesmo os que não haviam respondido da primeira vez, e consegui completar 150 respostas positivas, suficientes para cobrir as despesas. Daí em diante fiz o mesmo e sempre consegui entre 150 e 300 respostas positivas, nunca menos ou mais do que isso. [...] Por insistência de amigos cheguei a tentar editoras grandes, mas nunca fui aceito e isso não fez diferença alguma. Daí a Dubolso, que não publica mais nada, e a Dubolsinho, que criei há nove anos e vou levando aos tropeções. O melhor de tudo é que nunca me iludi com editores. São todos uns grandes comerciantes e nunca serão outra coisa, por mais que façam de conta que se interessam por livro e literatura. O que querem é lucrar e, por acaso, o produto que vendem é livro.

A prática mencionada por Nunes de buscar financiamento através de subscrição guarda similaridades com o que conhecemos hoje como *crowdfunding* (financiamento coletivo), um método que permite a autores independentes viabilizar suas obras sem o apoio de grandes editoras. Essa estratégia de financiamento, que permite uma maior independência criativa, é um reflexo das dificuldades que muitos artistas encontram no mercado editorial tradicional, como o próprio Nunes observou ao afirmar que nunca se iludiu com os editores, os quais considerava interessados apenas no lucro, sendo o livro apenas o produto que comercializavam.

A experiência de Nunes com subscrição ilustra uma resistência ao modelo de mercado e pode ser vista como precursora de práticas colaborativas contemporâneas, onde o público atua como financiador direto das obras que deseja consumir.

Esse espírito de independência e autonomia na produção literária também pode ser observado em movimentos que surgiram pouco depois, como o da “poesia mimeógrafo”, “geração mimeógrafo” ou “poesia marginal”, que emergiu nos anos 1970, durante o auge da ditadura militar no Brasil. Como afirma Claudio Willer (2008), esses poetas resistiram ao controle editorial e criaram um sistema próprio de produção e distribuição de suas obras, utilizando métodos artesanais, como mimeógrafos e fotocopiadoras, para reproduzir seus escritos. Essas obras circulavam em pequenos lotes e eram vendidas em eventos culturais e saraus, consolidando uma rede de apoio que proporcionava uma ampla divulgação.

No ano de 1980, em um artigo publicado no Jornal do Brasil, Heloísa Buarque de Hollanda, ao analisar as características das produções literárias da década anterior, relembra o sentimento de sufoco e mal-estar que abriu espaço para a expressão poética no cotidiano. Segundo a autora, foram inventadas formas independentes de produção, distribuição e veiculação para a literatura. Era “a alegria e o humor utilizados como formas de guerrilha” (Hollanda, 1980).

Em meio ao vazio, os jovens – e os não tão jovens – questionaram os impasses gerados pelo “Milagre Econômico” e passaram a desconfiar progressivamente das linguagens institucionalizadas e legitimadas do poder e do saber. A cultura brasileira, assim, se afirmou como um espaço vital de contestação e de afirmação identitária, deixando um legado duradouro para as gerações futuras.

Com linguagem informal e direta, os textos frequentemente incluíam linguagem irreverente e forte crítica social. Diferente dos movimentos literários associados a editoras e círculos acadêmicos, a poesia marginal era caracterizada por sua descentralização e dispersão, com cada poeta ou grupo atuando de forma independente. Massao Ohno (2007, p. 85) relata que:

No auge do período Médici, quando não existia incentivo de qualquer espécie à produção de arte mas, muito ao contrário, uma repressão forte, surgiu a geração mimeógrafo, que não fez mais do que pegar os elementos que tinha à mão para mostrar o seu trabalho. Toda uma revolução foi feita usando-se o mimeógrafo, considerado hoje um instrumento histórico.

Em meio aos principais representantes do “movimento marginal” em outras regiões do Brasil estão Paulo Leminski, José Agripino de Paula, Nicolas Behr, Waly Salomão, Francisco Alvim, Torquato Neto, Chacal, Cacaso e Ana Cristina Cesar. Nas palavras de Behr (2008. p. 7):

Pode pertencer à geração mimeógrafo um poeta que sempre imprimiu seus livrinhos em off-set, xerox, fotocópia. Geração mimeógrafo é antes de mais nada, uma atitude. Fazemos parte da geração do atalho, vamos pelo desvio e burlamos todo o esquema editorial montado em cima do livro. Quando se edita um livro em mimeógrafo o autor tem condições de manter seu trabalho vivo, pois pode modificar seu livro a cada edição. Um livro sempre aberto, sempre inacabado. Quando o poeta vende seus livrinhos por aí, encurta-se para zero a distância entre poeta e público, entre poesia e a vida. Existe um certo preconceito contra o mimeógrafo. Livro mimeografado não tem “status” de livro. [...] Esse tempo em que o poeta vende seus livrinhos em bares, portas de teatro, como já disse, é sua fase heroica, em que o poeta leva muita porrada, mas que deixa saudades, podes crer.

Uma pesquisa realizada por Marques (2008) trouxe, em ordem cronológica, os seguintes títulos de autoria de Sebastião Nunes, publicados entre os anos 1970 e 1998 (Quadro 7):

QUADRO 7 – Livros publicados por Sebastião Nunes

| ANO | TÍTULO | EDITORA |
|------|---------------------------------------|-----------------|
| 1970 | A Cidade de Deus | Edição do autor |
| 1973 | Finis Operis, Edição do autor | Edição do autor |
| 1977 | Zovos, Edição do autor | Edição do autor |
| 1978 | O Suicídio do Ator, Edição do autor | Edição do autor |
| 1979 | Serenata em B Menor, Edição do autor | Edição do autor |
| 1980 | Somos Todos Assassinos, Dubolso | Edições Dubolso |
| 1983 | A Velhice do Poeta Marginal | Edição do autor |
| 1985 | Papéis Higiênicos | Edições Dubolso |
| 1988 | Antologia Mamaluca 1 & Poesia Inédita | Edições Dubolso |
| 1989 | Antologia Mamaluca 2 & Poesia Inédita | Edições Dubolso |
| 1992 | História do Brasil | Dubolso/Mazza |
| 1998 | Decálogo da Classe Média | Edições Dubolso |

Fonte: Elaborado pela autora.

Em relação à materialidade dos livros produzidos por Sebastião Nunes, Oliveira (2005, p. 108) relata que toda produção gráfica, fotos, ilustrações, arte-final e “apropriações indébitas” dos livros foram feitas por Nunes. Sua produção poética foi reunida nas *Antologias Mamalucas 1 e 2*: duas coleções que trazem colagens e interferências do próprio autor sobre reproduções fotográficas de material anônimo e disperso em revistas, jornais, catálogos de laboratório e lojas de departamento, entre outras fontes. Em raríssimos casos o material trazia autoria, mas essa se perdeu com o tempo. Como quase todo o material foi retirado de impressos publicitários americanos, considerados por Nunes “uma atividade pernicioso num país indesejável”, ele enxerga tal apropriação como “uma pequena revanche contra as apropriações das quais fomos vítimas por séculos”.

Além disso, *Finis Operis*, por exemplo, consistia em um envelope contendo papéis de tamanhos e tipos diferentes, enquanto *O Suicídio do Ator* era um cartaz com impressão frente e verso. Essas obras representaram uma espécie de ordem no caos, principalmente porque Nunes sabia que não voltaria a fazer poesia, já que, segundo ele, havia realizado uma circunavegação em sua própria linguagem. Ele comparou essa realização ao “uróboro⁶¹ dos alquimistas medievais”, afirmando que

⁶¹ *Uróboro* é uma variante linguística em português para referir-se ao *Ouroboros*, um símbolo presente nas mitologias egípcia, grega e nórdica, que representa graficamente uma serpente ou um dragão em forma circular, engolindo a própria cauda (Chevalier; Gheerbrant, 1990).

“mordeu a ponta do próprio rabo estético”, o que lhe proporcionou a satisfação do dever cumprido “ao explorar, lenta e arduamente”, sua mina de palavras e imagens (Marques, 2008, p.13).

Em meio aos outros trabalhos intersemióticos dispostos em forma de cartazes, envelopes e folhetos, encontra-se também o livro-objeto *Enterro simbólico da classe média* (1998). Com tiragem de 120 exemplares, foram acondicionados, em um pequeno caixão de madeira, uma série de poemas avulsos de cunho satírico, juntamente com o livro *Decálogo da classe média*, do mesmo ano. As embalagens foram enviadas pelos Correios para uma série de intelectuais que haviam apoiado o trabalho de Nunes nos anos anteriores (Figura 12).

FIGURA 12 – Livro-objeto *Enterro simbólico da classe média* (1998)



Fonte: Catálogo digital de leilões⁶².

Nas palavras de Sebastião Nunes, alguns títulos de própria autoria como *Somos todos assassinos* e *História do Brasil*, são retratos de “um imenso pastiche histórico, uma peça tremenda, uma enorme piada contra a história de um país caótico e pavorosamente pervertido, humilhado e sucateado” (Marques, 2008, p. 15).

Nos anos 2000, já imerso nas tecnologias de edição e impressão

⁶² Disponível em www.levylei.com.br. Acesso em: 08 mai. 2023.

possibilitadas pela era digital, Nunes funda a *Editora Dubolsinho*, em parceria⁶³ com um grupo de autores e ilustradores. Da mesma maneira, em 2012 nasce a *Aaatchim Editorial!*, com objetivo de lançar livros “diferentes em formato e projeto gráfico, de modo a oferecer novas opções literárias em títulos e autores⁶⁴”.

Também no estado de Minas Gerais, nasce em 1958, na cidade de Ouro Preto, Guilherme Mansur, cuja família era proprietária da Tipografia do Fundo de Ouro Preto. Alfabetizado através do contato com uma caixa tipográfica, foi nesse ambiente que Mansur iniciou suas primeiras criações. Em uma entrevista concedida em 2018, Guilherme recorda que:

O tempo de criança na tipografia foi de experimentos e descobertas. Posso ilustrar a minha fala com uma pequena lembrança: no primário, eu tinha um colega nordestino que tocava Asa branca no acordeon. Quando ele se mudou de Ouro Preto, compus e dei-lhe um cartão impresso: ASA BRANCA, assim, em caixa-alta. O detalhe é que as quatro letras A eram letras V de cabeça pra baixo (asas de passarinho). Naturalmente que esse olhar sobre o entorno e a natureza, traduzido em tipogramas, foi-se desenvolvendo com os estudos e o passar dos anos. (Fernandes, 2018)

A paixão de Mansur por tipografia resultou, aos dezenove anos, na criação de um projeto intitulado *Poesia Livre*. Iniciado em decorrência de sua participação no movimento *Arte Postal*, o projeto consistia em poemas impressos tipograficamente em folhas de papel Kraft, acondicionados em pacotes do mesmo material (Figura 13). Segundo Costa (2021), as produções foram mantidas entre os anos de 1977 e 1985, com um total de dezesseis edições.

⁶³ Fundada em janeiro de 2000, a Editora Dubolsinho era composta por 39 cotistas e funcionava nos moldes de Cooperativa. Dedicava-se a publicar obras infanto-juvenis, de modo a abrir espaço para “a nova literatura para crianças e jovens” (Cf.: Marques, 2008, p. 106).

⁶⁴ Descrição apresentada no site da editora. Disponível em www.aaatchimeditorial.com. Acesso em: 05 fev. 2023.

FIGURA 13 – Guilherme Mansur – *Poesia Livre*

Fonte: Arte de toda gente, 2022 (captura de tela).

Mansur editou e imprimiu obras de poetas renomados como Affonso Ávila, Laís Correa, Júlio Castañon, Haroldo Campos e Paulo Leminski. Um exemplo significativo é o livro *hai tropikai* (1985), uma reedição artesanal de haicais de Leminski e Alice Ruiz, que se destacou pelo uso criativo da tipografia e pela produção cuidadosa, características marcantes do trabalho de Mansur (Costa 2021).

No que diz respeito ao enquadramento⁶⁵ da produção de Sebastião Nunes e Guilherme Mansur em categorias pré-determinadas, entendemos que, do ponto de vista da materialidade, essas classificações poderiam acarretar certo reducionismo, tendo em vista a amplitude e individualidade de seus trabalhos. Chacal, em entrevista concedida em 2011, respondeu ao ser rotulado como “poeta marginal”:

A Academia gosta muito de classificar o poeta, e botar no escaninho, quase que como para esquecer...Identificou, classificou e pronto. Não. Se eu sou um poeta marginal, então eu devo escrever como se fala, devo distribuir meus livros de mão em mão, devo publicar em mimeógrafo, sabe? E isso é uma coisa que me preocupa. Às vezes, me preocupo de querer sair desse museu, de ser classificado como poeta marginal. Não poder ser outras coisas, sabe? Inclusive, eu sou outras coisas: sou um poeta concreto, também sou um cordelista, sou um repentista, porque

⁶⁵ A exemplo de Macieira (2012, p. 220), que se refere a Sebastião Nunes como um “modernista tardio” e Costa (2021, p. 29) que cita uma classificação do trabalho de Guilherme Mansur como “neobarroco”.

falam meus poemas, sabe? Eu sei que vou terminar minha vida como um vilão de história infantil, isso é a única coisa que tenho certeza! (Chacal, 2011, 6:22)

Ainda sobre rótulos, Sebastião Nunes (1998) comenta que houve um período em que a literatura o afastava para as artes plásticas, enquanto estas, por sua vez, o empurravam de volta para a literatura. Ele observa que, durante esse tempo, poetas mais conservadores sempre o classificavam como concretista, algo que ele nunca foi, enquanto os ficcionistas o restringiam à poesia, mesmo quando escrevia prosa. Essa categorização resultou em sua exclusão de antologias tanto de poesia quanto de prosa, já que não era considerado nem poeta nem prosador, mas sim um corpo estranho, desqualificado. Com a crescente permissividade entre as artes, Nunes acredita que passou a ser ignorado ou desprezado, ou ambos, já que as pessoas sentiram vergonha de expulsá-lo até mesmo das periferias do meio artístico.

No que diz respeito às características dos trabalhos e à filosofia de atuação dos editores artesanais apresentados neste capítulo, a qualidade gráfica e a atenção aos detalhes eram características comuns, permitindo que alguns livros fossem tratados como verdadeiras obras de arte. Manuel Segalá, com a Philobiblion, exemplifica essa prática ao rejeitar a produção industrial em favor de técnicas gráficas medievais e renascentistas. Da mesma forma, Guilherme Mansur, na Tipografia do Fundo de Ouro Preto, destaca-se por seu domínio técnico e habilidade criativa, que lhe permitiam produzir livros de alta qualidade visual.

Além disso, esses editores privilegiavam a publicação de autores emergentes e a promoção de obras literárias que não encontravam espaço nas grandes editoras comerciais. Massao Ohno destacou-se nesse aspecto, ao lançar poetas como Hilda Hilst e Roberto Piva.

Apesar das semelhanças, as diferenças são igualmente marcantes, especialmente no que se refere ao sistema de distribuição. Enquanto João Cabral de Melo Neto distribuía suas edições de forma restrita, principalmente entre amigos e críticos, Massao Ohno conseguiu alcançar um público mais amplo, com tiragens de até dois mil exemplares e uma divulgação que incluía escolas e núcleos estudantis, visando atrair “jovens que pudessem aceitar esses autores como parte de sua geração” (D’Elia; Hungria, 2011, p. 18-19). Por outro lado, Gastão de

Holanda preferia tiragens limitadas e assinadas, direcionando seus livros a bibliófilos.

O método de financiamento também apresentava variações. João Cabral de Melo Neto financiava suas publicações com recursos próprios, movido por razões terapêuticas e por sua paixão pela tipografia. Sebastião Nunes inovou ao utilizar um sistema de subscrição, no qual os leitores contribuía antecipadamente e esse valor era empregado nas tiragens. Já Massao Ohno financiava suas edições literárias com parte dos lucros obtidos da impressão de materiais didáticos.

Outra diferença significativa está na longevidade e no impacto das editoras. O *Gráfico Amador*, embora tenha alcançado um impacto considerável em Recife, teve uma duração relativamente curta, assim como a *Philobiblion*, de Manuel Segalá e a *Hipocampo*, de Geir Campos e Thiago Mello. Em contrapartida, Guilherme Mansur, Sebastião Nunes, Pedro Moacir Maia, Cleber Teixeira e Massao Ohno conseguiram se manter em atividade por décadas.

Em termos de adaptação aos avanços tecnológicos, Cleber Teixeira, da editora *Noa Noa*, expandiu suas operações ao adquirir uma impressora elétrica em 1977. Da mesma forma, Sebastião Nunes produziu seu primeiro livro digitalmente no ano de 1992, utilizando um computador (Nunes, 2011) e posteriormente migrou alguns lançamentos das *Edições Dubolso* para o formato digital (Magioli, 2015).

Embora as abordagens, motivações e impactos desses editores apresentem particularidades, moldadas por suas trajetórias individuais e pelos contextos culturais em que atuavam, o compromisso com a qualidade gráfica e a independência eram elementos que os uniam em suas práticas.

3.2 Seu livro impresso: democratizam-se os processos de impressão

No início dos anos 1990, o Brasil enfrentava desafios decorrentes do processo de redemocratização e da estabilização econômica. Esse período foi marcado por políticas econômicas que afetaram drasticamente o poder de compra das famílias, os investimentos e a confiança dos empresários. Pequenas empresas, incluindo as do setor editorial, foram severamente impactadas pela instabilidade econômica, pela inflação elevada e pelos altos juros (Arend, 2013; Fausto, 2024).

Segundo dados do IBGE (1991), a taxa de analfabetismo na época era expressiva: cerca de 20% da população brasileira com mais de 15 anos era analfabeta, o que evidenciava a desigualdade no acesso à educação básica, especialmente em regiões mais vulneráveis. Esse cenário limitava a formação de um público leitor mais amplo, restringindo o mercado editorial e, conseqüentemente, a produção de livros.

Um artigo publicado no Suplemento Literário de Minas Gerais em dezembro de 1991 ilustra a crise econômico-social da época e suas repercussões no campo literário. Segundo o autor (Mourão, 1991, p. 18), a falta de investimentos sólidos na educação por parte dos governantes, mesmo aqueles oriundos das elites tradicionais, impedia o desenvolvimento real da indústria editorial. As transformações no cenário político e econômico forçaram diversos gêneros literários a buscar estratégias de adaptação para sobreviver:

A poesia viu-se atirada à marginalidade. Contam-se nos dedos os autores que conseguem publicar regularmente os seus livros e, em consequência, proliferam as edições de fundo de quintal. Cuidando da distribuição e comercialização do seu produto, os criadores às vezes chegam a retroceder a um estágio primitivo da sua condição, se apresentando em público, como os jograis da Idade Média, para declamar as composições” (grifo nosso).

Mourão (1991) observa ainda que esse esforço de adaptação resultou em um efeito paradoxal: ao tentar encontrar um espaço fora do mercado de consumo, a poesia acabou expondo-se como uma manifestação marginalizada e, portanto, ainda mais vulnerável à exclusão.

Quanto ao contexto tecnológico, o acesso a computadores pessoais era limitado, estando concentrado majoritariamente em empresas, instituições de ensino superior e uma pequena parcela da população de alta renda. Em 1991, estima-se que menos de 1% dos lares brasileiros possuíam um computador, e a aquisição de impressoras seguia uma lógica similar: equipamentos caros, acessíveis sobretudo para usos empresariais e institucionais (IBGE, 1990).

Foi apenas a partir da segunda metade da década de 1990 que se consolidaram empresas de cópia e impressão, as chamadas “copiadoras”, que ofereciam serviços diversificados, como cópias, encadernação e impressão em variados formatos e suportes. Para as pequenas editoras e gráficas, contudo, os

altos custos operacionais ainda limitavam as inovações e a expansão das atividades.

Justo (2015) ressalta que, na década de 2000, o mercado brasileiro começou a ter acesso a equipamentos mais compactos e financeiramente viáveis, permitindo impressões sob demanda. Esse avanço foi crucial para editoras independentes com orçamentos restritos, marcando a transição da impressão offset para tecnologias digitais, que viabilizaram tiragens menores e maior flexibilidade nos processos editoriais.

A popularização dessas tecnologias permitiu que editoras independentes e artesanais estruturassem suas operações sem a necessidade de altos investimentos iniciais ou grandes custos de produção. A impressão digital trouxe consigo maior personalização e agilidade, características essenciais para produções voltadas a nichos específicos.

Nos anos 2000, a impressão sob demanda ganhou força no Brasil, impulsionada pelo acesso a impressoras e tintas mais econômicas em comparação com tecnologias anteriores. Esse modelo de produção individualizada eliminou a necessidade de grandes tiragens, evitando o acúmulo de estoques não vendidos (Silva, 2010). Gomes (2016) observa que essas inovações permitiram que gráficas digitais passassem a atender também às demandas do mercado editorial.

Magalhães (2018) e Mattar (2020) destacam que, a partir de 2005, editoras artesanais começaram a ganhar relevância no Brasil, especialmente em São Paulo e Rio de Janeiro. Nesse contexto, a autopublicação deixou de ser um fenômeno isolado, como evidenciam Lindoso (2013), Muniz Júnior (2016) e Amaral (2017), que apontam a proliferação de feiras de publicações independentes no país.

Esse movimento de expansão e fortalecimento das editoras independentes, que se manifestava também em Minas Gerais, levantou questões sobre autonomia editorial, assim como sobre os valores e princípios que orientam essas produções na contemporaneidade. No próximo capítulo, serão analisados o modo de operação das editoras mineiras atuais, com o intuito de compreender seus princípios, objetivos e características de suas produções.

4 RETRATOS INDEPENDENTES NA ATUALIDADE: A PERSPECTIVA DOS EDITORES MINEIROS

O independente depende.

Wallison Gontijo⁶⁶
Impressões de Minas

Ao chegarmos à contemporaneidade, é parte do nosso objetivo entender em que medida as bases históricas e socioculturais que envolveram o movimento editorial independente ao longo da história da edição se entrelaçam à filosofia da independência editorial na atualidade. Conforme descrito no capítulo introdutório, o recorte desta pesquisa se concentra no estado de Minas Gerais, e será a partir do olhar desses editores que buscaremos compreender os princípios, objetivos, valores, desafios e inovações que permeiam suas atividades.

Serão apresentados neste capítulo os resultados das entrevistas que ocorreram em dois momentos distintos: (i) Fase I – No ano de 2022, com entrevistas online; (ii) Fase II – No ano de 2024, de modo híbrido, a partir das possibilidades dos entrevistados. Além disso, será realizada uma análise crítica dos dados, discutindo-se as implicações para o contexto editorial contemporâneo.

Inicialmente, o contexto da Covid-19 apresentou-se como um obstáculo para o andamento da pesquisa conforme planejado, devido ao cenário de incertezas presente em todas as esferas da sociedade. No entanto, em 2024, todos os entrevistados foram novamente contatados, permitindo que as informações obtidas na Fase I fossem atualizadas e as respostas revisitadas sob uma nova perspectiva. Essa reavaliação contínua das informações não só mitigou os impactos iniciais da pandemia, como também enriqueceu a pesquisa ao proporcionar uma compreensão mais abrangente e detalhada do fenômeno estudado.

Este capítulo está dividido em duas partes:

- **3.1 Criadores e criações**, em que serão apresentados os perfis dos participantes e analisadas três obras que, segundo os entrevistados, melhor representam sua produção;

⁶⁶ Trecho retirado da entrevista de Wallyson Gontijo (Editora Impressões de Minas), concedida à pesquisadora no ano de 2024.

• **3.2 A independência na contemporaneidade**, contendo análise e discussão dos resultados das entrevistas feitas no período entre 2022 e 2024.

Independência editorial é o tema que constitui o *corpus* desta pesquisa, e parte dessa independência é a liberdade para que certos paradigmas projetuais sejam quebrados e determinados princípios transgredidos. Dessa maneira, as características das obras a serem analisadas a seguir não permitem um enquadramento rígido, como poderia ser feito no caso de livros produzidos industrialmente.

A fim de exemplificarmos esta rigidez, Jan Tschichold, no ano de 1975, escreveu um ensaio intitulado *Dez erros comuns na produção de livros*⁶⁷. Segundo o autor, esses erros seriam:

- 1 Formatos desviantes: livros que são desnecessariamente grandes, desnecessariamente largos e desnecessariamente pesados [...]
 - 2 Composição tipográfica inarticulada e disforme, como consequência da supressão dos recuos dos parágrafos.
 - 3 Páginas de abertura sem nenhuma capitular. [...]
 - 4 Carência de forma, consequência da imobilidade resultante do emprego de um único corpo de tipo. [...]
 - 5 Papel branco, e até branco-puro. Sumamente **desagradável** para os olhos e uma ofensa à saúde da população. [...]
 - 6 Capas brancas de livros. Iguamente **consternadoras**. [...]
 - 7 Lombadas planas em livros encadernados. As lombadas de livros encadernados devem ser suavemente arredondadas. [...]
 - 8 Títulos verticais gigantesco em lombadas que são suficientemente largas para receber uma inscrição horizontal. [...]
 - 9 Nenhuma inscrição na lombada. **Indesculpável** em livros de mais de 3 mm de espessura. [...]
 - 10 Ignorância do — ou descaso pelo — uso correto de versaltes, grifos e aspas. [...]
- (Tschichold, 2007, pp. 213-214. *Grifo nosso*.)

Os livros produzidos pelos editores participantes da pesquisa foram escolhidos precisamente pelas soluções inventivas utilizadas nos projetos. Certamente, Tschichold (2007) apontaria algumas dessas escolhas projetuais como erros “desagradáveis”, “consternadores” e “indesculpáveis” dentro dos princípios preconizados pelo autor.

Ainda assim, embora as análises sejam individualizadas, estabelecemos alguns critérios-chave a partir de autores dos campos de Design Gráfico, Artes

⁶⁷ O ensaio em questão é parte da obra *A forma do livro: ensaios sobre tipografia e estética do livro*, publicado pelo Ateliê Editorial, em 2007. O livro contém textos do tipógrafo e designer alemão Jan Tschichold cuja escrita se deu entre os anos de 1937 e 1975.

Visuais e Design de Produto, divididos em duas categorias: (i) características físicas e estruturais do projeto; (ii) interação e uso do objeto enquanto produto (Quadro 8).

QUADRO 8 – Critérios-chave analisados

| CARACTERÍSTICAS FÍSICAS E ESTRUTURAIS DO LIVRO | | | | |
|--|------------|--|-----------------|---------------|
| 1 Páginas (quantidade) | | 12 Cor – capa (monocromia, policromia, outros) | | |
| 2 Medidas (fechado) | | 13 Cor – miolo (monocromia, policromia, outros) | | |
| 3 Peso | | 14 Acabamento (dobras ou vincos especiais, verniz) | | |
| 4 Forma (retangular, quadrada, outro) | | 15 Imagem – capa (processo artesanal, híbrido, digital) | | |
| 5 Suporte | | 16 Imagem – miolo (processo artesanal, híbrido, digital) | | |
| 6 Impressão | | 17 Impressão – capa (processo utilizado) | | |
| 7 Dobras | | 17 Impressão – sobrecapa (processo utilizado) | | |
| 8 Encadernação | | 19 Impressão – miolo | | |
| 9 Embalagem | | 20 Presença de manualidade (ou simulação desta) | | |
| 10 Capa (papel, tecido, outro) | | 21 Tiragem | | |
| 11 Miolo (papel, tecido, outro) | | | | |
| INTERAÇÃO E USO DO OBJETO ENQUANTO PRODUTO | | | | |
| 1 Peso | 2 Manuseio | 3 Resistência | 4 Portabilidade | 5 Armazenagem |

Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Quanto aos elementos referentes à interação e uso do objeto (peso, manuseio, resistência, portabilidade e armazenagem), fez-se necessária a definição de um parâmetro que pudesse ser amplamente reconhecido por grande parte do público brasileiro. A partir de dados disponibilizados pelo site da Amazon⁶⁸, constatamos que no ano de 2024, 96% dos exemplares mais vendidos possuem formato A5 (ou medidas aproximadas), apresentam miolo em papel Pólen 90 g/m² ou offset 90 g/m² e trazem, em média, 210 páginas, conforme exemplificado na Figura 14.

⁶⁸ Informações disponíveis em www.amazon.com.br/gp/bestsellers/books. Acesso em: 23 jul. 2024.

FIGURA 14 – Livros escolhidos como parâmetro para as análises

Livro: BAUMAN, Z. Modernidade líquida, 2001.
 Miolo: Papel Offset, 90 g/m²
 Capa: Cartão triplex 250 g/m²
 Páginas: 279
 Peso: 386 g



Livro: LIPOVETSKY, G. O luxo eterno, 2005.
 Miolo: Papel Pólen, 90 g/m²
 Capa: Cartão triplex 250 g/m²
 Páginas: 196
 Peso: 255 g

Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

É importante observarmos que os livros retratados na figura anterior, embora possuam medidas semelhantes, apresentam variação de peso⁶⁹ entre 255g e 386g. Para definição de parâmetros relacionados ao grau de dificuldade de transporte, manuseio e armazenamento de um livro, foram consideradas:

- 1 As dimensões médias de mochilas e bolsas utilizadas por jovens e adultos no Brasil, que podem variar entre 45 cm e 50 cm de altura, 30 cm e 35 cm de largura e 15 cm e 20 cm de profundidade⁷⁰;
- 2 As recomendações da Associação Brasileira de Ergonomia quanto ao transporte de materiais, que sugerem que a carga não exceda a 15% do peso corporal do indivíduo (Cardoso *et al.*, 2009; Toledo *et al.*, 2023; Zero e Portes, 2013);

⁶⁹ Embora na física a diferença entre “peso” e “massa” envolva conceitos distintos, no contexto deste trabalho, o termo “peso” refere-se à sensação ou medida de quão pesado é um objeto, isto é, à quantidade de massa que o objeto possui, medida, neste caso, em quilogramas (Peso, 1998).

⁷⁰ Informações extraídas dos *e-commerces* Amazon, Mercado Livre e Lojas Americanas, referentes ao painel de vendas de bolsas e mochilas em 2024. Disponível em www.amazon.com.br/gp; www.mercadolivre.com.br/mochilas; www.americanas.com.br/mochilas. Acesso em: 15 mai. 2024.

- 3 Os meios de transporte mais utilizados pela população brasileira, cujas pesquisas revelam que 65,9% das pessoas utilizam transporte público, 23% fazem uso de transporte individual (carros e motos) e 7,2% utilizam transporte não motorizado (Galindo; Lima Neto, 2019).

A partir desses dados, determinamos que o peso máximo recomendado de carga em uma mochila ou bolsa para um homem adulto, com altura de 1,78 m e peso de 80 kg, sem condições limitantes de saúde, que transporta seus pertences em transporte público, permanecendo de pé, seria de aproximadamente 12 kg. Já a carga máxima recomendada para uma mulher, com 1,65 m de altura e peso de 53 kg, nas mesmas condições, seria de 8 kg.

Estas informações serão fundamentais para determinarmos os níveis de dificuldade, especialmente quanto à portabilidade de um livro, uma vez que podem ocorrer variações significativas entre diferentes volumes e edições, conforme demonstrado nas Figuras 15 e 16.

FIGURA 15 – Variações entre diferentes publicações



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

FIGURA 16 – Comparação de altura e peso entre diferentes publicações



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

As imagens anteriores ilustram o quanto o quesito portabilidade e armazenamento carecem de análise individual. Por exemplo, os livros de número 4 e 7: o livro de número 4 mede 19 cm de largura, 27,7 cm de altura e 2,5 cm de espessura, enquanto o livro de número 7 tem 22 cm de largura, 24,5 cm de altura e 1,7 cm de espessura. Apesar de ser visualmente menor, o livro de número 7 pesa 90 g a mais que o livro de número 4.

Outro exemplo é o livro número 14, cujas dimensões são aproximadas ao formato A5. No entanto, seu peso ultrapassa 1 kg, o que, em determinados contextos, pode dificultar o transporte.

Com base nessas observações, iremos considerar como um livro de fácil transporte, manuseio e armazenamento aquele cujas características materiais se aproximarem do exemplo posto como parâmetro na Figura 14: tamanho A5 e peso variável entre 200 g e 400 g.

A seguir, serão apresentados os perfis das editoras participantes, a análise de algumas produções (realizada juntamente com os editores), e os resultados das entrevistas.

4.1 Criadores e criações

Os editores participantes da pesquisa foram selecionados conforme critérios relatados no capítulo que introduz este trabalho. Foram incluídos editores, designers, artesãos, artistas visuais e artistas gráficos mineiros que se autodeclararam independentes, cujo portfólio reúne livros físicos que apresentam soluções inventivas, variações materiais, presença de manualidade (ou simulação desta) e/ou quebra de paradigmas projetuais na concepção do objeto.

A pesquisa envolveu sete editoras, apresentadas a seguir em ordem alfabética, juntamente com a análise de três publicações indicadas pelos entrevistados. São elas:

- 1 A Mascote (Beatriz Mom);
- 2 ALMA – Ateliê dos Livros Malcriados (Fernando Siqueira);
- 3 Guilherme Bergamini;
- 4 Impressões de Minas (Wallison Gontijo)
- 5 Mariana Lage
- 6 Phonte88 (Thyana Hacla e Circe Clingert)
- 7 Tipografia do Zé (Flávio Vignoli)

4.1.1 A Mascote

A *Mascote* é uma editora/ateliê fundada em Belo Horizonte, em 2018, por Beatriz Mom (Figura 17). Artista visual, designer gráfica e produtora gráfica, Beatriz cresceu rodeada por livros na biblioteca de seu pai, o que lhe proporcionou um interesse profundo tanto pelos aspectos gráficos quanto pelo conteúdo das publicações. Formada em Artes Visuais, iniciou sua carreira como capista na Editora Imago (RJ), e, segundo a entrevistada⁷¹, essa experiência naturalmente a levou a fundar sua própria editora.

⁷¹ Todas as informações desta seção são baseadas em entrevista realizada com Beatriz Mom nos anos de 2022 e 2024.

FIGURA 17 – Beatriz Mom – Detalhamento da Editora

| a mascote | |
|---|---|
|  | Responsável: Beatriz Mom |
| | Localização: Belo Horizonte |
| | Fundação: 2018 |
| | Equipe: 5 membros |
| | Títulos publicados: 10 |
| | Comercialização: Site próprio, Redes sociais, Diretamente com o editor |
| | Linhas editoriais: Livro de Artista, Literatura em verso, Fotolivros, Zine, Infantil, Livro ilustrado |

Fonte: Elaborado pela autora⁷², 2024.

Inicialmente com o foco editorial voltado para fotolivros, livros de artista, livros-imagem e livros ilustrados, a editora logo expandiu seu catálogo para incluir poesia, demonstrando a flexibilidade e a amplitude de interesses de sua fundadora. Além da coordenação editorial, Beatriz é responsável pela criação e edição dos livros, buscando sempre originalidade e frescor em suas produções, frequentemente inserindo elementos artesanais, como costuras e gravuras feitas à mão.

No site da editora, o texto de apresentação cria, a partir de um tom informal e pessoal, uma sensação de proximidade com o leitor:

Somos uma editora criada em 2018 com a intenção de publicar Fotolivre, Livro de Artista, Livro Ilustrado e Livro Imagem. Pequenas tiragens de livros muito especiais. Ou, como gostamos de dizer: pequenas navegações, grandes divagações. Em nossas publicações buscamos resguardar o fazer manual, seja na encadernação ou na costura à mão, na pintura da capa ou na gravura inserida no miolo. Um toque de artesanaria para tornar um exemplar único. Em 2020 ficamos em suspensão (quem não?), não publicamos nada, mas trabalhamos horrores nos bastidores. E agregamos a Poesia ao nosso catálogo tomado de visualidades. Não dá para viver sem poesia. Em 2021, com a pandemia ainda em curso, resolvemos inaugurar nosso comércio virtual, uma lojinha-para-chamar-de-nossa aqui neste espaço sideral. Com o nosso ritmo peculiar, cá estamos nós!

(Site da editora A Mascote⁷³)

⁷² Imagem cedidas por Beatriz Mom (arquivo pessoal).

⁷³ Fonte: www.amicote.etc.br. Acesso em: 24 mai. 2024.

A Mascote utiliza diversas formas de comercialização de seus livros, incluindo vendas em livrarias físicas, em seu próprio site, via redes sociais, em grandes plataformas online como Amazon e Saraiva, além de eventos como feiras de livros, palestras e oficinas. Além da Mascote, Beatriz também é editora na *Clãndestina Cartonera* desde 2015, onde publica livros artesanais com capas de papelão pintadas manualmente, que segundo ela “valoriza a publicação democrática, sustentável, acessível e artística” (Mom, 2022).

Beatriz destaca três obras que exemplificam a produção da editora: *Poesia é um Saco*, de Nicolas Behr (Figura 18), *O Belisco*, de Débora Fantini e *Ser Tão Gerais*, de Alexandre Guzanshe.

FIGURA 18 – *Poesia é um saco* – Características

a mascote



POESIA É UM SACO,
Nicolas Behr,
2022.

| | |
|-----------------------|-----------------------------|
| Páginas | 56 |
| Medidas (fechado) | 15 x 21 x 0,5 cm |
| Peso | 192g |
| Formato | Retangular |
| Suporte | Papel |
| Impressão | 4/4 cor |
| Dobras | Orelhas de 12 cm |
| Encadernação | Lombada quadrada, colada |
| Embalagem | Sobrecapa em tecido. |
| Capa | Cartão 300 g/m ² |
| Miolo | Offset 120 g/m ² |
| Cor - capa | Policromia. |
| Cor - miolo | Policromia. |
| Acabamento | Laminação fosca na capa |
| Imagem (capa) | Digital |
| Imagem (miolo) | Digital |
| Impressão (capa) | Offset |
| Impressão (sobrecapa) | Serigrafia |
| Impressão (miolo) | Offset |
| Manualidade | Sobrecapa costurada |
| Tiragem | 250 exemplares |

Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Com projeto gráfico de Beatriz Mom, *Poesia é um saco* foi vencedor na primeira edição do Prêmio Candango de Literatura. O livro tem dimensões compactas quando fechado, com medidas que facilitam o transporte e armazenamento. A sobrecapa costurada em tecido de algodão cru, formando um saco, brinca com a negativa do título impressa em serigrafia: *Poesia não é um saco*.

A capa é feita em cartão com orelhas de 12 cm, impressão em policromia e acabamento com laminação fosca, oferecendo uma sensação tátil que contrasta com a rusticidade da sobrecapa. O miolo é impresso em papel Offset de 120 g/m², também em policromia. Todas as páginas contêm blocos coloridos centralizados que recebem o texto alinhado à esquerda, na parte inferior (Figura 19).

FIGURA 19 – *Poesia é um saco* – Disposição dos elementos e paleta de cores



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Quanto ao manuseio, a abertura do livro requer o uso das duas mãos e certo cuidado, uma vez que a encadernação colada não se mostrou tão resistente. No quesito armazenagem, a gramatura dos papéis utilizados na capa e no miolo permite que seja guardado tanto na vertical quanto na horizontal. Os espaços em branco ao redor dos blocos direcionam o olhar do leitor, além de proporcionarem respiro visual.

O segundo livro apresentado é *O belisco*, de Débora Fantini, publicado em 2024. Segundo Beatriz Mom (2024)⁷⁴,

o livro reúne poemas escritos pela cidade durante as andanças da autora. Com a ponta do dedo, na poeira do para-brisa de um carro; com uma esferográfica sem carga, na terra do canteiro de uma avenida; com giz escolar, no piso da Praça Sete. Os poemas curtos e suas palavras fragmentadas dialogam com outras escritas urbanas, como placas, cartazes e, sobretudo, pixações (*sic*).

⁷⁴ Entrevista concedida à pesquisadora no ano de 2024. Arquivo pessoal.

Ainda, segundo a editora, “o formato da publicação – sanfonado e impresso em papel de gramatura mais alta – faz do livro, quando aberto, também uma escultura, a qual evoca, em sua posição vertical e em suas dobras, a arquitetura de um monumento e sua desconstrução, simultaneamente” (Figura 20).

FIGURA 20 – *O belisco* – Características



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

O projeto foi desenvolvido a partir de uma folha de papel Color Plus 240 g/m², tamanho A2, dobrada em formato concertina⁷⁵. A capa apresenta um design minimalista, com o título *o belisco*, escrito em letras minúsculas, e o nome da autora Débora Rossi Fantini posicionados verticalmente, seguindo a orientação do formato sanfona quando fechado.

O texto foi distribuído de maneira uniforme ao longo das dobras, com espaços em branco que evitam sobrecarga visual. A paginação quebra os padrões tradicionais ao ser disposta no meio de cada página, enquanto o texto está alinhado à esquerda, na parte inferior.

⁷⁵ A encadernação tipo concertina, também conhecida como sanfona ou leporello, consiste em dobrar o papel em forma de zigue-zague, criando uma estrutura contínua que se expande e contrai como um acordeão. Esta técnica é utilizada para criar livros que se desdobram em uma sequência de páginas, permitindo uma visualização panorâmica do conteúdo. Sobre esse assunto, ver: Bar (2016), Cambras (2021), Cardoso (2019), Carter (2017), Diehl (1980), Ekrem (2015), Golden (2011), Smith (2007), Smith (1995).

A estrutura em concertina permite que a leitura do conteúdo seja feita a partir de uma sequência tradicional, passando-se as páginas, ou que o texto seja explorado com o livro montado na vertical. O desdobramento total do livro revela páginas que, ao se manterem conectadas, trazem uma sensação de continuidade, ao mesmo tempo em que as frases permanecem segmentadas” (Mom, 2024).

Quanto ao transporte, embora o objeto pese apenas 45 g, a relação entre a largura e o comprimento, quando fechado, torna a estrutura delicada, o que requer cuidados especiais. Pelos mesmos motivos, recomenda-se que o armazenamento seja feito na posição horizontal.

O terceiro livro a ser analisado é *Ser tão Gerais*, de Alexandre Guzanshe (2019). A obra documenta um percurso fotográfico pelo sertão mineiro, com imagens capturadas a partir de câmeras de celulares durante viagens realizadas pelo autor entre 2012 e 2018, no mesmo caminho descrito por Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas* (Figura 21).

FIGURA 21 – *Ser tão gerais* – Características

| a mascote | |
|--|--------------------------------|
| SER TÃO GERAIS, Alexandre Guzanshe, 2019. | |
| Páginas | 164 |
| Medidas (fechado) | 20 x 20 x 2 cm |
| Peso | 479g |
| Forma | Quadrado |
| Suporte | Papel |
| Impressão | 4/4 cor |
| Dobras | Sobrecapa - orelha de 17 cm |
| Encadernação | Lombada quadrada, colada |
| Sobrecapa | Colorplus 240 g/m ² |
| Capa | Cartão 300 g/m ² |
| Miolo | Offset 120 g/m ² |
| Cor - capa | Policromia. |
| Cor - miolo | Policromia. |
| Acabamento | Laminação soft na capa |
| Imagem (capa) | Digital. |
| Imagem (miolo) | Digital |
| Impressão (capa) | Digital |
| Impressão (sobrecapa) | Artesanal |
| Impressão (miolo) | Digital |
| Manualidade | Texto da sobrecapa e dobras |
| Tiragem | 200 exemplares |

Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

O livro é composto por 164 páginas e mede 20 cm x 20 cm. A sobrecapa é confeccionada em papel Colorplus 240 g/m², com orelha de 17 cm, e as letras do

título *Ser Tão Gerais* são cobertas com tinta feita a partir de amostras de solos coletados pelo autor, durante suas viagens.

A característica rústica e artesanal da sobrecapa contrasta com capa branca, feita em cartão 300 g/m², com laminação soft e impressão digital na cor vermelha. A abertura do livro causa uma agradável surpresa pela inversão das cores: as guardas são feitas na cor vermelha com o título impresso em branco. Na página seguinte, as cores são novamente invertidas (Figura 22).

FIGURA 22 – *Ser tão gerais* – Capa, contracapa e paleta de cores



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

O tratamento das imagens obedece à paleta de cores retratada na Figura 21, conferindo unidade visual ao conteúdo. O miolo é composto por papel Offset 120 g/m² e o layout alterna entre páginas em branco e páginas com fotografias, criando um ritmo visual entre o vazio e o cheio, o detalhe e o cenário amplo.

O tamanho e o peso do livro permitem que seja transportado com facilidade, entretanto o detalhe em relevo na sobrecapa requer um manuseio cuidadoso, sendo recomendada proteção para que não sofra atrito.

Embora a gramatura dos papéis utilizados confira estrutura ao objeto, a encadernação colada se mostrou frágil. A abertura em 180° deve ser feita com cuidado, de preferência sobre uma superfície plana, para que não aconteça um

descolamento das páginas. Por outro lado, a quantidade de páginas e a lombada permitem que o livro seja armazenado tanto na vertical quanto na horizontal.

A partir da página 141 há um texto escrito pelo autor, e outro, de Flávio Vale, sobre as andanças pelas veredas mineiras, as diferentes práticas culturais e as percepções que os caminhantes têm do território em seu entorno. Há também, nas páginas finais, um índice fotográfico, as informações técnicas e a ficha catalográfica.

Os três livros analisados demonstram a importância do design na valorização do conteúdo, evidenciando como escolhas criteriosas de materiais, formatos e disposições podem enriquecer a experiência de leitura.

4.1.2 ALMA – Ateliê dos Livros Malcriados

ALMA – Ateliê de Livros Malcriados, é uma editora fundada em Belo Horizonte, em 2016, por Fernando Siqueira (Figura 23). Ilustrador, autor independente e criador de livros, Fernando possui uma trajetória diversificada, incluindo experiência como professor de yoga e palhaço. Mestre em Estudos de Linguagens pelo CEFET-MG, com bacharelado e licenciatura em Artes Visuais pela UFMG, ele participou de coletivos como a Casa Camelo e tem experiência em educação infantil e teatro. Além de sua atuação no ALMA, Fernando desenvolve pesquisas na área de design editorial e se define como um “fazedor de livros”. Seus dois Trabalhos de Conclusão de Curso, elaborados em formato de livro, tornaram-se os primeiros títulos publicados pelo ALMA.

FIGURA 23 – Fernando Siqueira – Detalhamento da Editora



| | |
|---------------------|--|
| Responsável: | Fernando Antônio Siqueira Ferreira |
| Localização: | Belo Horizonte |
| Fundação: | 2015 |
| Equipe: | 1 |
| Títulos publicados: | 7 |
| Comercialização: | Feiras de Livros, Diretamente com o editor |
| Linhas editoriais: | Literatura em prosa, Literatura em verso, Livro de Artista, Zine, Infantil, Infanto-juvenil. |



Fonte: Elaborado pela autora⁷⁶, 2024.

O ateliê, especializado em criação e experimentação gráfica, surgiu de forma orgânica, respondendo à necessidade de um espaço para confeccionar o primeiro título em parceria com a Crivo Editorial, financiado coletivamente. Segundo Fernando⁷⁷, através de três financiamentos coletivos foram viabilizadas algumas publicações e adquiridos os equipamentos necessários para a produção editorial.

O nome da editora/ateliê deriva do primeiro livro lançado, *Pequeno livro de malcriações para crianças bem criadas*⁷⁸, que propõe a subversão dos valores normatizadores presentes em muitos livros de literatura infantil. Segundo Fernando, “atualmente, a editora publica obras que visam expandir as possibilidades da linguagem, incorporando elementos de liberdade e subversão, com o objetivo de trazer o lúdico para cada publicação” (Siqueira, 2024). O catálogo inclui literatura em prosa, poesia, livro de artista, zine, literatura infantil e infanto-juvenil.

Siqueira busca uma relação lúdica com o leitor, utilizando o humor, a doçura e a sátira para engajar o público. Ele vê o livro como uma galeria de arte acessível, capaz de circular sem as restrições das galerias tradicionais.

⁷⁶ Imagem cedida por Fernando Siqueira (arquivo pessoal).

⁷⁷ Todas as informações desta seção são baseadas em entrevista realizada com Fernando Siqueira nos anos de 2022 e 2024.

⁷⁸ Embora o termo “bem-criadas” exija o uso de hífen, no título do livro o autor optou por não utilizá-lo. Por essa razão, mantivemos a grafia original.

Para representar o ateliê, Fernando selecionou obras que marcam o início de seus trabalhos e refletem sua proposta de liberdade e subversão. São elas: *Pequeno livro de malcriações para crianças bem criadas*, *Um Manoel para vida – uma homenagem ao poeta Manuel de Barros* e *A velha, a menina e o pergaminho: uma visita à igreja* (Figura 24).

FIGURA 24 – *Pequeno livro de malcriações para crianças bem criadas*



Fonte: Elaborado pela autora, 2024

Pequeno livro de malcriações para crianças bem criadas, de Fernando Siqueira, publicado em 2016, é composto por 80 páginas divididas em seis cadernos, que variam entre 6 e 8 páginas cada. A costura dos cadernos utiliza técnica “tipo panfleto”, com cinco furos, executada manualmente, e a primeira página de cada caderno é colada à última página do anterior. As guardas estampadas são um elemento surpresa, logo na abertura.

O livro possui lombada de 30 mm e é encadernado em capa dura, feita de papelão Paraná de 2 mm e revestido com papel Percalux preto. A capa apresenta uma estrutura robusta e é envolvida por uma sobrecapa e uma cinta de papel Kraft 200 g. A cinta contém o título do livro na frente e informações sobre o autor e a obra no verso.

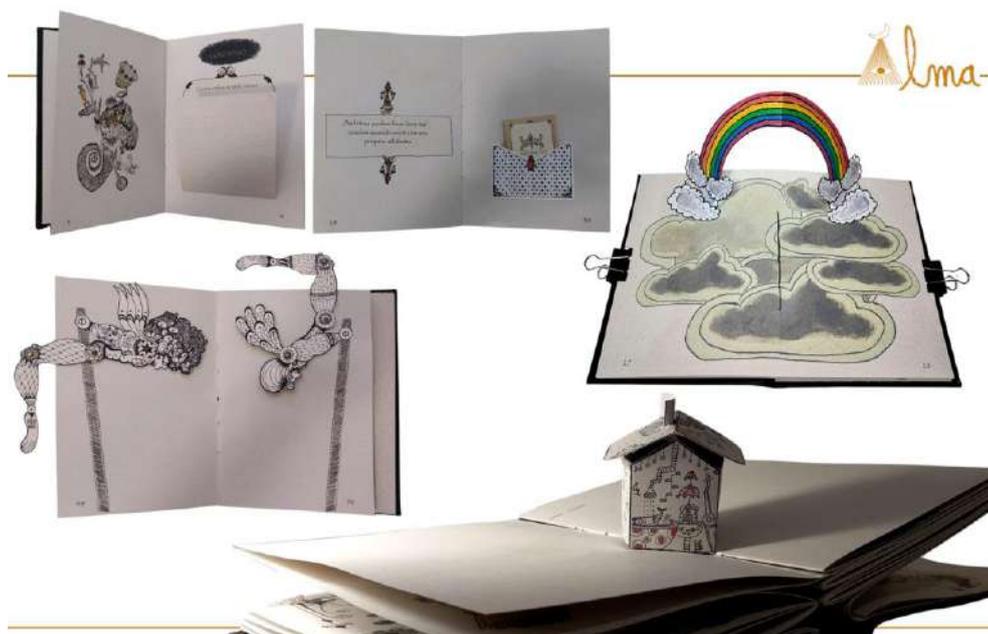
O miolo do livro é feito de papel Reciclato de 180 g/m², com elementos *pop-up* em papel de 240 g/m². A impressão é realizada à jato de tinta, e o projeto gráfico emprega a fonte Papyrus, com alinhamento geralmente centralizado e variações de tamanho.

Os elementos tridimensionais adicionam uma dimensão interativa ao projeto. Do ponto de vista técnico, os *pop-ups* construídos apresentam as seguintes características: dobras a 90°, em que a estrutura se arma diretamente na página base; cubos com dobras a 180°, em que a forma tridimensional se eleva da página, requerendo montagem a partir de folhas cortadas e vincadas separadamente; arco ou ponte semicircular, como no caso do arco-íris, que é criado pelo tensionamento das bordas do papel; linguetas que produzem movimento, bilhetes e cartas que precisam ser desdobrados e devolvidos a envelopes (Figura 25).

O autor explica que os cortes e vincos dos *pop-ups* são feitos em uma máquina Silhouette, e posteriormente dobrados e colados de forma manual. A prensagem e refile dos papéis utilizados no miolo são feitos em guilhotina, garantindo acabamento preciso.

As ilustrações seguem uma paleta de cores uniforme, enriquecendo a experiência visual do leitor. O objeto é de fácil portabilidade e a estrutura possibilita que seja armazenado tanto na vertical quanto na horizontal.

FIGURA 25 – Estruturas dos *pop-ups* e dobras interativas



Fonte: Elaborado pela autora, 2024

Segundo Fernando Siqueira, o design interativo e os elementos *pop-up* evocam sensações de surpresa e descoberta, alinhando-se com a temática de “malcriações” que interagem de maneira imprevisível e lúdica com o leitor.

O livro *Um Manoel para a vida – Uma homenagem ao poeta manual de barros*, de Fernando Siqueira (a seguir), possui 16 páginas no formato A7, medindo 74 mm x 105 mm. Utiliza papel Reciclato de 180g tanto na capa quanto no miolo. O projeto gráfico é composto por cores que, segundo o autor, refletem a ludicidade e a afetividade presentes na obra de Manoel de Barros.

A estrutura do livro foi concebida no formato zine, a partir de dois papéis A3 dobrados. Não há costuras, sendo mantido apenas por dobras e cortes. A embalagem do livro consiste em uma luva de papel Kraft e embrulho em papel vegetal com impressão de uma folha de Pariparoba, que tem formato de coração. A capa e o miolo são feitos em papel Reciclato 180 g, seguindo a estética ecológica e artesanal do projeto (Figura 26).

FIGURA 26 – Detalhes do livro *Um Manoel para a vida*



UM MANOEL PARA VIDA – UMA HOMENAGEM
AO POETA MANUAL DE BARROS.
Fernando Siqueira,
2019.

| | |
|----------------------|---|
| Páginas | 16 |
| Medidas (fechado) | 75 mm x 105 mm x 10 mm |
| Peso | 49 g |
| Forma | Retangular |
| Suporte | Papel |
| Impressão | Jato de tinta doméstica |
| Dobras | Tipo zine |
| Embalagem | Luva em papel Kraft e embalagem em papel vegetal impresso. |
| Capa e Miolo | Papel Reciclato 180g |
| Cor – capa/miolo | Policromia. |
| Acabamento | Manual |
| Imagens (capa/miolo) | Desenhadas manualmente em nanquim e aquarela e tratadas digitalmente. |
| Manualidade | Dobras, cortes e colagens. |
| Tiragem | 300 exemplares |

Fonte: Elaborado pela autora, 2024

As ilustrações do livro combinam técnicas manuais e digitais. Tanto a capa quanto o miolo trazem imagens feitas em nanquim e aquarela e depois tratadas digitalmente. A presença da manualidade é evidente, como cortes, dobras e colagens manuais. O processo de impressão, tanto da capa quanto do miolo, foi realizado por jato de tinta.

Segundo Fernando Siqueira, o projeto criativo foi concebido para evocar a brincadeira e a afetividade características da obra de Manoel de Barros. O formato do livro foi pensado para caber no bolso, reforçando a ideia de proximidade e intimidade. O livro se desenrola e não possui costuras, exigindo uma interação do leitor, que deve manipulá-lo cuidadosamente. Os *pop-ups* e as ilustrações contribuem para a experiência lúdica e imersiva.

O objeto pesa 49 g, o que facilita o transporte e a armazenagem, e a luva em papel Kraft garante estrutura para ser guardado na vertical ou horizontal. O manuseio exige cuidado especial, pois o livro é desenrolado.

O autor ainda destaca que o livro convida a ser manipulado e explorado. “O formato pequeno foi pensado para evocar afetividade e o ‘desenrolar’ foi concebido pela ludicidade. O formato concertina, juntamente com os *pop-ups*, tornam o livro interativo e convidativo à exploração” (Siqueira, 2024). O título faz um trocadilho entre as palavras “Manoel” e “Manual”, ressaltando o caráter lúdico da obra.

O terceiro livro apresentado é *A velha, a menina e o pergaminho: uma visita à igreja*, também de Fernando Siqueira. Com formato não convencional, o objeto pesa apenas 63 g, com caixa é feita em papel Kraft com estampas laterais e um corte vazado na frente em formato de janela, remetendo a um vitral de igreja. O formato do livro lembra a figura de uma casa, com fechamento realizado por uma linha de algodão grossa e botão. As capas são feitas em papel Paraná, enquanto o miolo é composto por Kraft e Offset, com dobradura do tipo concertina *interlock*⁷⁹ (Figura 27).

⁷⁹ A encadernação tipo concertina *interlock*, também conhecida como encadernação sanfona entrelaçada, é uma variação da encadernação em concertina tradicional. Nesta técnica, além das dobras em zigue-zague, as páginas são entrelaçadas ou interligadas de maneira a criar uma estrutura mais robusta e resistente (Smith, 1995).

FIGURA 27 – Detalhes do livro *A velha, a menina e o pergaminho*

Fonte: Elaborado pela autora, 2024

O projeto gráfico inclui ilustrações que complementam a temática religiosa e afetiva do livro. A impressão foi realizada a jato de tinta, e as dobras e vincos feitos à mão. A encadernação envolve corte, colagem e dobras em formato concertina, o que permite que o livro se abra completamente. A embalagem, uma caixa impressa e com recortes vazados, proporciona proteção adicional ao livro.

A capa é revestida com tecido estampado, com aplicação de um botão e linha para fechamento. As ilustrações foram desenhadas manualmente e posteriormente coloridas e tratadas de modo digital.

Do ponto de vista criativo, o autor menciona que a ideia para o livro surgiu de uma memória de infância, quando ele tinha medo de entrar nas igrejas católicas devido às imagens que apresentavam feições de agonia e sofrimento. No entanto, havia uma imagem que se destacava, a de Sant'Ana ensinando Maria a ler, que sempre chamou sua atenção pela afetividade e por se diferenciar das outras. "Este projeto foi inicialmente desenvolvido para uma disciplina do mestrado e, mais tarde, convertido em uma publicação para a disciplina de História da Leitura", completa.

O livro foi pensado para suscitar a ideia de uma igreja católica, desde a caixa da embalagem com o corte de um vitral até o formato triangular da publicação. Segundo Fernando, o formato e a estrutura do livro foram concebidos para evocar a atmosfera de uma igreja católica, utilizando elementos como o corte de um vitral na caixa e o formato triangular da publicação. A narrativa conduz o leitor através de ilustrações de mártires e seus sofrimentos, culminando na imagem de Sant'Ana, que simboliza a afetividade e o ensinamento.

Quanto ao manuseio do livro, as dobras intertravadas das páginas e a embalagem requerem cuidados. O formato e o peso conferem fácil portabilidade, e o armazenamento pode ser feito na vertical ou na horizontal.

Os livros com *pop-up* fazem parte de uma área editorial específica, exigindo princípios de mecânica e geometria na transformação de folhas bidimensionais em esculturas. Para Haslam (2007, p. 200), o desenvolvimento de *pop-ups* é um processo demorado, que envolve tentativa e erro, com cortes e dobras de vários protótipos. O termo “construção” descreve o processo de montar formas tridimensionais, utilizando a energia cinética das páginas para criar modelos que saltam. “O engenheiro do papel deve ponderar os *pop-ups* complexos com a realidade da produção. Quanto maior o número de componentes e pontos de colagem, maior o tempo de confecção e acabamento”.

4.1.3 Guilherme Bergamini

Guilherme Bergamini é fotógrafo, artista visual e editor independente (Figura 28). Nascido em Belo Horizonte, seu primeiro contato com a fotografia foi aos 18 anos, quando conseguiu uma câmera analógica emprestada. No ano seguinte, montou um laboratório para revelações em preto e branco na casa da avó, encantando-se com a alquimia e as possibilidades artísticas proporcionadas pelas artes visuais.

FIGURA 28 – Dados – Guilherme Bergamini

| GUILHERME BERGAMINI | |
|----------------------------|-----------------------------|
| Responsável: | Guilherme Bergamini |
| Localização: | Belo Horizonte |
| Ano de fundação: | 2015 |
| Membros na equipe: | 1 |
| Títulos publicados: | 5 |
| Comercialização: | Diretamente com o autor |
| Linhas editoriais: | Livro de Artista, Fotolivro |

Fonte: Elaborado pela autora, 2024⁸⁰.

Graduado em Comunicação Social / Jornalismo, Bergamini é autor de trabalhos premiados, e relata que a publicação de um livro sempre foi um de seus maiores desejos. A decisão de criar sua editora foi impulsionada pelo nascimento da filha, levando-o a explorar a publicação independente como um meio de alcançar liberdade editorial:

Um grande desejo desde que comecei na fotografia, no ano de 1996, era publicar um livro. No ano de 2015, com o nascimento de minha filha, decidi colocar em prática e criei minha própria editora. Em homenagem a ela, dediquei meu primeiro livro, plantei uma árvore e me tornei pai de uma menina. Encontrei na publicação independente um caminho para meus trabalhos, livre de amarras, permitindo liberdade editorial e imagética. (BERGAMINI, 2022)

Guilherme (2022) explica que é um entusiasta e curioso pelas novas possibilidades contemporâneas que a técnica fotográfica permite. Segundo ele, é com a fotografia que consegue expressar suas vivências pessoais e visão de mundo. “Meu trabalho é com construção de narrativas visuais; contar histórias a partir do suporte fotográfico”, completa.

A utilização da fotografia como meio de crítica política e social rendeu ao autor vários prêmios em concursos nacionais e internacionais, além de participações em festivais e exposições coletivas. Seu trabalho já foi exibido em países como Alemanha, França, Itália, Estados Unidos, Canadá, China, Japão e

⁸⁰ Imagem cedida por Guilherme Bergamini (arquivo pessoal).

vários outros na Europa, América Latina, Ásia e Oceania. Além disso, suas fotografias foram publicadas em diversos veículos de comunicação, tanto brasileiros quanto estrangeiros.

Segundo Guilherme⁸¹, a produção artesanal é uma característica marcante de seus projetos. Por trabalhar sozinho, cabe a ele o total controle sobre o processo criativo, desde o planejamento gráfico até a capa e a editoração. “O processo de concepção dos livros envolve meses de trabalho, durante os quais são realizadas várias maquetes e estudos de materiais até que eu chegue a um formato satisfatório” (Bergamini, 2024).

Os trabalhos indicados para representarem seu portfólio combinam críticas sociais e narrativas visuais. São eles: *Quatro gerações*, 2015 (Figura 29), publicado em homenagem à sua família; *Educação para todos* (2018), que retrata cenários relacionados a salas de aula e educação escolar; *Carta branca* (2020), que combina liberdade editorial com crítica social, refletindo sua abordagem independente e experimental.

O livro *Quatro gerações* de Guilherme Bergamini, publicado em 2015, é composto por 44 páginas, medindo 20 cm de largura e 15 cm de altura. A capa é confeccionada em papelão rígido, com revestimento em tecido.

O miolo do livro é impresso digitalmente em papel Garda Classic 135 g/m² e Aspem 250 g/m². A natureza artesanal da capa contrasta com a precisão digital do miolo, criando um equilíbrio entre tradição e modernidade. A cor da capa, resultante da colagem de lençol branco e marrom, confere um aspecto rústico e nostálgico ao livro, enquanto a policromia do miolo enriquece a representação visual das fotografias.

⁸¹ Todas as informações desta seção são baseadas em entrevista realizada com Guilherme Bergamini em 2022 e 2024.

FIGURA 29 – Detalhes do livro *Quatro gerações* (2015)

Fonte: Elaborado pela autora, 2024⁸².

Segundo o autor, *Quatro Gerações* é sua primeira publicação:

A capa e contracapa são colagens de lençóis em cartão Horlle 1250g. Devido à colagem manual e ao formato do corte do tecido, em cada publicação, uma capa é diferente da outra, tornando cada um dos 100 exemplares um objeto especial, único. Esses lençóis foram de minha avó, que os utilizou durante anos e, após sua morte, minha tia me deu de presente. (Bergamini, 2024)

Bergamini destaca que cada exemplar acompanha um pedaço de papel Garda Classic 135g/m² com um carimbo em vermelho no formato do pé da filha, Malu, nascida no mesmo ano da publicação. Os carimbos também são diferentes, tornando cada peça única:

Cada pedaço de papel foi pressionado levemente em seu pé e, devido à densidade e à quantidade de tinta, cada carimbo também é diferente um do outro. O livro foi produzido em homenagem à minha filha e impresso quando ela fez 24 horas de vida. Todos os exemplares são numerados e assinados. (Bergamini, 2024)

Nas últimas páginas do livro, há o seguinte texto do autor, traduzido também em inglês e espanhol:

Desde criança vejo esses quadros pendurados nas paredes da casa de minha avó Nice de Catão Mascarenhas (*in memoriam*). Ex-aluna do pintor Alberto da Veiga Guignard, ela manteve sua paixão pelas artes, mesmo

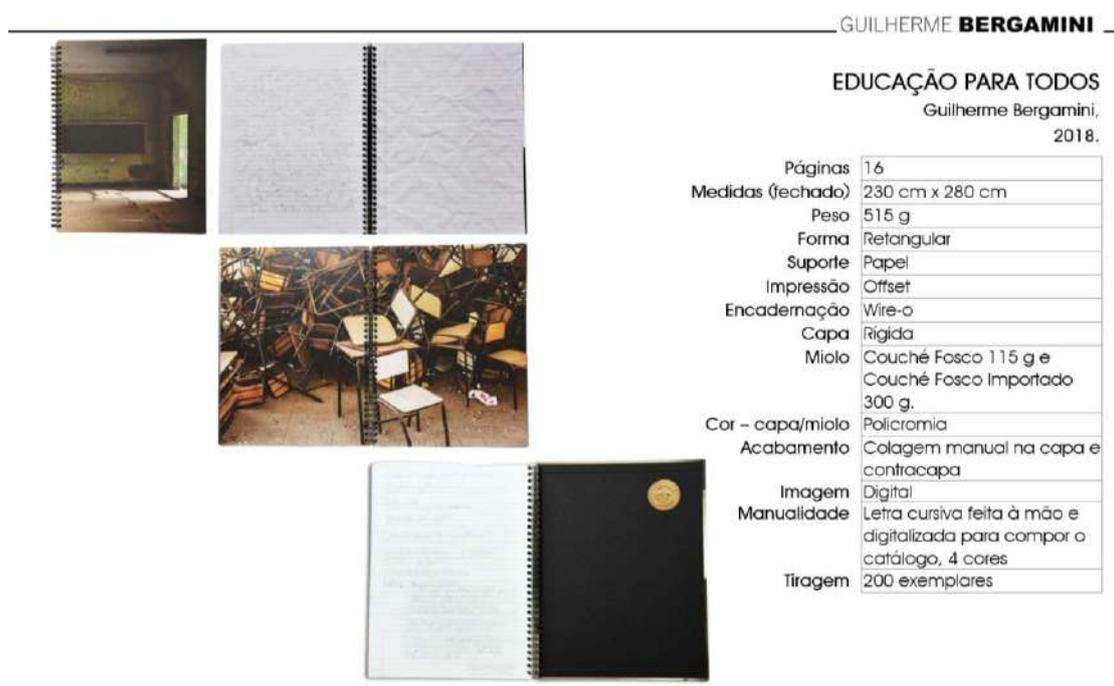
⁸² Imagens cedidas por Guilherme Bergamini (arquivo pessoal).

afetada pelo Mal de Alzheimer. Filha de Heraldo Catão, entalhador e escultor de técnicas precisas, foi esposa de Cincinnatus Goulart Mascarenhas, engenheiro agrônomo e entusiasta das letras. O silêncio de um quarto, a intimidade de uma cama, que foi o lugar onde meu avô viveu aprisionado os últimos dez anos de sua vida, devido ao desenvolvimento de uma doença degenerativa. Os quadros, as pinturas, os desenhos e as fotografias, que observo e contemplo, representam a memória visual de minha família – iconografias que fazem parte de meu íntimo. (BERGAMINI, 2015, p. 38)

Do ponto de vista funcional, o livro pesa 225 gramas, permitindo fácil manuseio e portabilidade. O formato compacto e o material resistente possibilitam que o objeto seja armazenado em uma estante comum, tanto na vertical quanto na horizontal. As fotografias do livro estão disponíveis no site⁸³ do autor, juntamente com um vídeo em que é possível visualizar o projeto por completo.

O segundo livro apresentado pelo autor é *Educação para todos*, publicado em 2018 (Figura 30). Com tiragem limitada a 200 exemplares numerados e assinados, a análise aqui desenvolvida baseia-se no exemplar de número 180.

FIGURA 30 – Detalhes do livro *Educação para todos* (2018)



Fonte: Elaborado pela autora, 2024⁸⁴.

⁸³ <http://guilhermebergamini.com/quatro-geracoes>. Acesso em: 25 jul. 2024.

⁸⁴ Imagens cedidas por Guilherme Bergamini (arquivo pessoal).

Com 40 páginas, o livro adota um formato retangular de 23 cm x 28 cm, semelhante ao de um caderno escolar. A capa é feita em papelão rígido, revestido por papel *couché* com impressão colorida. O projeto gráfico dialoga com o tema da obra, contendo páginas pautadas em branco, outras com textos em letra cursiva digitalizada e demais com fotografias de ambientes educativos. A encadernação utiliza arame tipo wire-o, característico de cadernos, permitindo que o livro seja aberto completamente.

O livro pesa 515 gramas, o que facilita sua portabilidade e manuseio, podendo ser sustentado com apenas uma das mãos durante a leitura. Sua estrutura firme e capa rígida conferem resistência, enquanto seu formato permite fácil armazenamento em estantes comuns. Segundo o autor:

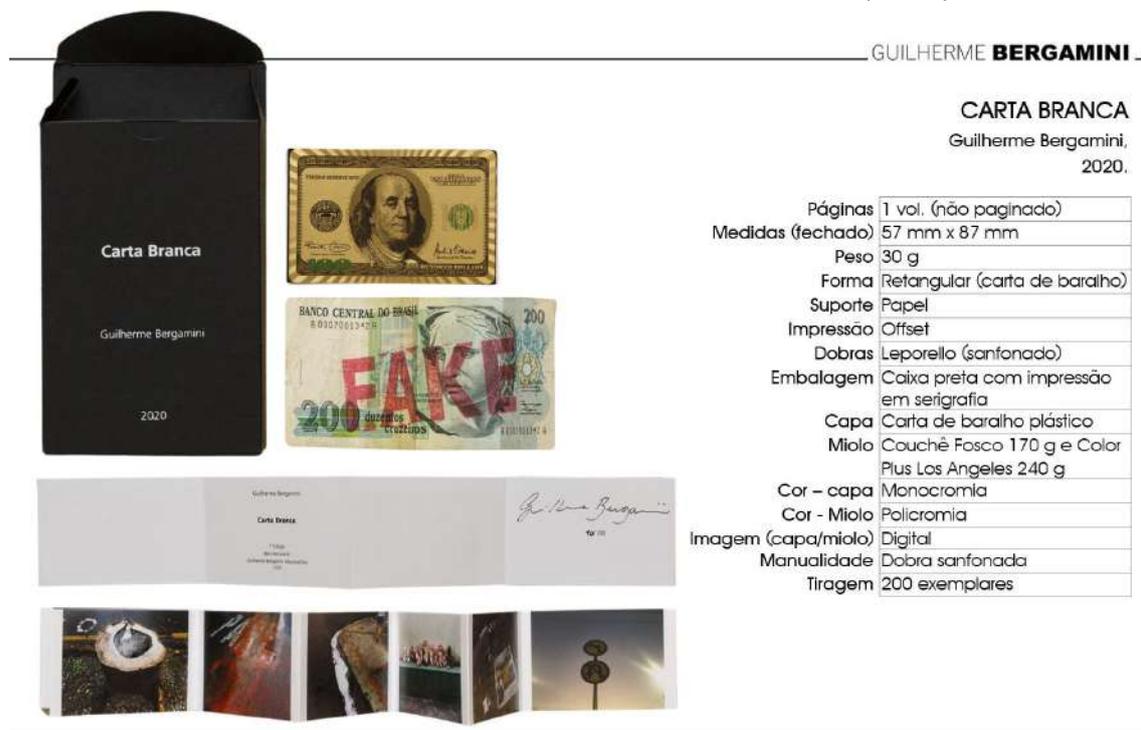
A primeira página possui um carimbo com uma data, portanto cada exemplar está carimbado com uma data específica de 2014, totalizando 200 dias, que correspondem aos dias letivos do ano de 2014, proposto pelo Ministério da Educação – MEC. A tiragem de 200 exemplares também faz referência aos dias letivos do ano da publicação. (Bergamini, 2024)

Na terceira capa, está fixado um adesivo dourado em alto-relevo, composto pelo símbolo do Selo Nacional do Brasil, conferindo um toque de autenticidade e distinção a cada um dos 200 exemplares numerados e assinados pelo autor. Assim como no livro anterior, as fotografias de *Educação para Todos* estão disponíveis no site⁸⁵ de Bergamini, juntamente com um vídeo que possibilita a visualização completa do projeto.

Carta Branca, também de autoria de Guilherme Bergamini, é terceiro título apresentado (Figura 31). Com tiragem limitada a 200 exemplares numerados e assinados, a análise aqui desenvolvida baseia-se no exemplar de número 169.

Publicado em 2020, o livro é em formato de jogo de baralho, acondicionado em uma caixa preta medindo 57 mm de largura x 87 mm de altura. A capa, feita em PVC, é resistente e flexível. As páginas são formadas a partir de dobras tipo concertina, com imagens coloridas impressas em offset. A caixa preta que constitui a embalagem é impressa em serigrafia, e cada exemplar acompanha uma cédula verdadeira de duzentos cruzeiros carimbada em vermelho.

⁸⁵ <http://guilhermebergamini.com/educacao-para-todos-2> . Acesso em: 25 jul. 2024.

FIGURA 31 – Detalhes do livro *Carta Branca* (2020)

Fonte: Elaborado pela autora, 2024.⁸⁶

Segundo Bergamini, *Carta Branca* é sua primeira experiência na captação de imagens com celular. Finalista da Convocatória Internacional Fotograma Livre – FestFoto (2020), a série de fotografias foi produzida durante caminhadas em Belo Horizonte “entre o golpe que destituiu a presidência da República em 2016 e a eleição de seu sucessor” (Bergamini, 2024). Em seu site⁸⁷, o autor compartilha o modo como observa o espaço público:

Tenho um hábito há anos de fazer boa parte de minha rotina a pé. Como ponto de partida a Rua Sapucaí, no entorno do Viaduto Santa Tereza em minha cidade natal Belo Horizonte, ando com uma câmera fotográfica de um aparelho celular.

A cidade de noite entorpece, dia e noite tudo acontece de forma intensa. Vê-se de tudo, deparando-se com o inusitado, imprevisível e desigual realidade. O Paulo morador de rua é viciado em crack e me chama de paçoquinha, pois sempre ganha uma quando o vejo.

Para outras pessoas não sou perceptível, quase invisível em uma cidade que pulsa com todas as suas peculiaridades. O direito de ir e vir de cada um que ocupa e transforma o espaço público me fascina, faz perceber-me como mais um na multidão. (Bergamini, 2020)

⁸⁶ Imagens cedidas por Guilherme Bergamini (arquivo pessoal).

⁸⁷ <http://guilhermebergamini.com/carta-branca>. Acesso em: 25 jul. 2024.

Guilherme (2024) descreve que na capa de cada exemplar foi colada uma carta de baralho dourada, prateada ou preta, feita em PVC, com a imagem de uma cédula de 100 dólares estampada. Na contracapa foi colada a “Cara” do jogo de baralho e, em cada caixa preta onde o livro é guardado, há uma cédula verdadeira de duzentos cruzeiros com carimbo da palavra “FAKE” em caixa alta. Cada cédula possui numeração única, tornando cada exemplar um objeto singular. “Um jogo de baralho é composto por 52 cartas e a tiragem do livro foi de 200 cópias; dessa forma, são poucos exemplares iguais”, explica.

Quanto ao manuseio, apesar de apresentar capa e contracapa resistentes, a abertura do objeto requer cuidado devido à estrutura sanfonada do miolo. O tamanho e peso garantem fácil portabilidade e armazenamento.

Carta Branca foi finalista do *Photobook Week Aarhus*, na Dinamarca, e do *Photobook Dummy Award*, em Hong Kong. Além disso, foi exposto nos eventos *II Mostra Digital de Ensaios Visuais* (UFRN), *II Encontro do Laboratório de Estudos e Pesquisa sobre Cidades e Imagens* (UFMA) e *Mobile Photo Festival, no Museu da Imagem e do Som* (SP), sendo premiado na categoria ensaio fotográfico. No site⁸⁸ do autor estão disponibilizadas as fotografias do livro, bem como demais detalhes sobre a publicação.

Os títulos apresentados por Guilherme Bergamini combinam tecnologias contemporâneas, como a manipulação digital de imagens, papéis importados e impressão offset, com a tradição artesanal, que inclui o uso de carimbos, dobras e colagens manuais. A tiragem de poucos exemplares representa uma das possibilidades proporcionadas pela produção editorial independente, o que assegura a exclusividade de cada obra e permite uma exploração criativa que desafia as limitações da produção em massa.

4.1.4 Impressões de Minas

Wallison Gontijo e Elza Silveira são sócios-fundadores da Editora *Impressões de Minas* (Figura 32). Wallison é graduado em Artes Visuais e Geografia, enquanto Elza possui formação em Letras e Mestrado em Estudos

⁸⁸ <http://guilhermebergamini.com/carta-branca>. Acesso em 25 jul. 2024.

Literários, o que permite a integração da palavra escrita com aspectos visuais, resultando em livros que são tanto textos literários quanto objetos visuais.

FIGURA 32 – Wallison Gontijo e Elza Silveira – Detalhes da Editora





Responsável: Wallison Gontijo

Localização: Belo Horizonte

Fundação: 2010

Equipe: 5 membros

Títulos publicados: 220

Comercialização: Livrarias físicas, Redes sociais, Site próprio, Feiras de Livros, Loja própria, Diretamente com o editor

Linhas editoriais: Literatura em prosa, Literatura em verso, Não-ficção, Livro de Artista, Fotolivros, Infanto-juvenil, Livros acadêmicos

Fonte: Elaborado pela autora⁸⁹, 2024.

Em entrevistas concedidas à pesquisadora em 2022 e 2024, Wallison Gontijo relata⁹⁰ as diversas experiências que marcaram sua trajetória profissional antes de se consolidar como editor. “A decisão de me envolver com a gráfica surgiu quando meu sogro manifestou o desejo de se afastar do ofício gráfico. Enfrentamos diversos desafios iniciais inerentes à produção, que incluíram a ampliação do maquinário e o financiamento de equipamentos necessários para que fosse viabilizada produção de livros”, explica.

Segundo Wallison (2022), a produção editorial não foi imediata. No início, as demandas financeiras e a complexidade da produção gráfica os levaram a diversificar as atividades, incluindo a produção de materiais de papelaria para cobrir os custos fixos. Essa fase foi crucial para a compreensão da interseção entre a editora e o ofício gráfico, resultando na elaboração de um plano de negócios e na definição das linhas editoriais e dos conceitos de design que gostariam de incorporar aos projetos.

⁸⁹ Imagens cedidas por Wallison Gontijo e Elza Silveira (arquivo pessoal).

⁹⁰ Todas as informações desta seção são baseadas em entrevista realizada com Wallison Gontijo em 2022 e 2024 (Apêndice C).

As primeiras edições ocorreram somente no ano de 2014. Inicialmente, a produção era modesta, com a publicação de um ou dois livros por ano. Com o tempo, a editora cresceu e publica entre 25 e 35 livros anualmente, acumulando um total de aproximadamente 220 títulos desde sua fundação. A equipe é composta por uma média de três a cinco pessoas, que colaboram em diversas áreas, incluindo marketing, vendas e produção.

Atualmente as linhas editoriais abrangem literatura em prosa e verso, não-ficção, quadrinhos, livros de artista, fotolivros, zines, literatura infantil e infantojuvenil, e cordel. A comercialização dos livros é feita em livrarias físicas, site da editora, redes sociais, plataformas online como Amazon e Saraiva, além de eventos como feiras de livros e palestras.

A filosofia editorial da *Impressões de Minas* é marcada por uma abordagem artesanal, e cada livro é tratado como obra única. Gontijo (2024) destaca que os livros são projetados para refletir a individualidade de cada texto, autor e projeto, buscando sempre um equilíbrio entre conteúdo e forma: “Quanto maior o valor artístico e a materialidade do livro, maior é a satisfação da equipe”.

O processo de concepção gráfica dos livros envolve diálogo constante com os autores, mas é guiado por uma coordenação técnica e editorial que assegura a coerência com a linha visual da editora. As decisões sobre materiais, costura, encadernação, cores, formato, tipografia e *layout* são individualizadas e envolvem uma equipe multidisciplinar.

Wallison reflete sobre as dificuldades e recompensas do trabalho editorial, destacando a satisfação de ver um livro bem-acabado e a importância de uma abordagem colaborativa e criativa. Além da produção, a *Impressões de Minas* se dedica à educação na área editorial por meio da oferta de cursos que visam ensinar todo o processo de produção de um livro, desde o design até a impressão. “Esses cursos são uma oportunidade para compartilhar conhecimentos e promover a valorização do livro como objeto cultural”, afirma.

Os livros escolhidos por Gontijo para representarem o trabalho da editora são: *Extraquadro*, de Ricardo Aleixo (Figura 33); *Terralegria*, de Wagner Moreira e Mário Vinícius; *Espelhos*, de Felipe S.

FIGURA 33 – *Extraquadro*, de Ricardo Aleixo (2021) – Detalhes

Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Extraquadro, de Ricardo Aleixo⁹¹, é um livro de poemas publicado em 2021, resultado de uma parceria entre o Laboratório Interartes Ricardo Aleixo (LIRA) e a editora *Impressões de Minas*. O projeto gráfico foi desenvolvido pelo artista e designer Mário Vinícius, apresentando poemas dispostos em diferentes posições nas páginas, com variações na mancha gráfica, sem seguir um *layout* padronizado. Segundo texto no site⁹² da editora, o design potencializa os poemas e as imagens feitas por Aleixo, além de dar uma roupagem diferente às páginas, à capa e à sobrecapa.

O livro possui 68 páginas, medindo 125 mm x 216 mm, em formato retangular. A impressão do miolo é monocromática em offset, utilizando papel Pólen Bold 90 g/m², que confere resistência ao miolo. A capa, feita de papel Color Plus Dubai 240 g/m², é cinza e apresenta recortes sem impressão adicional. A

⁹¹ Nascido em Belo Horizonte, Ricardo Aleixo atua como poeta, músico, produtor cultural, artista plástico e editor, tendo estreado na literatura com o livro *Festim*, em 1992. Sua obra poética caracteriza-se por uma forte influência do concretismo e da etnopoésia, além de incorporar uma crítica social marcada por ironia e uma linguagem seca e mordaz. Seu trabalho promove a integração da poesia com outras formas de arte, como o teatro, a música e a dança. Ver: Ferreira (2020).

⁹² Disponível em: <https://impressoesdeminas.com.br/produto/extraquadro>. Acesso em: 27 mai. 2024.

sobrecapa é feita de papel apergaminhado 150 g/m², medindo 305 mm x 461 mm, impressa em tinta prata.

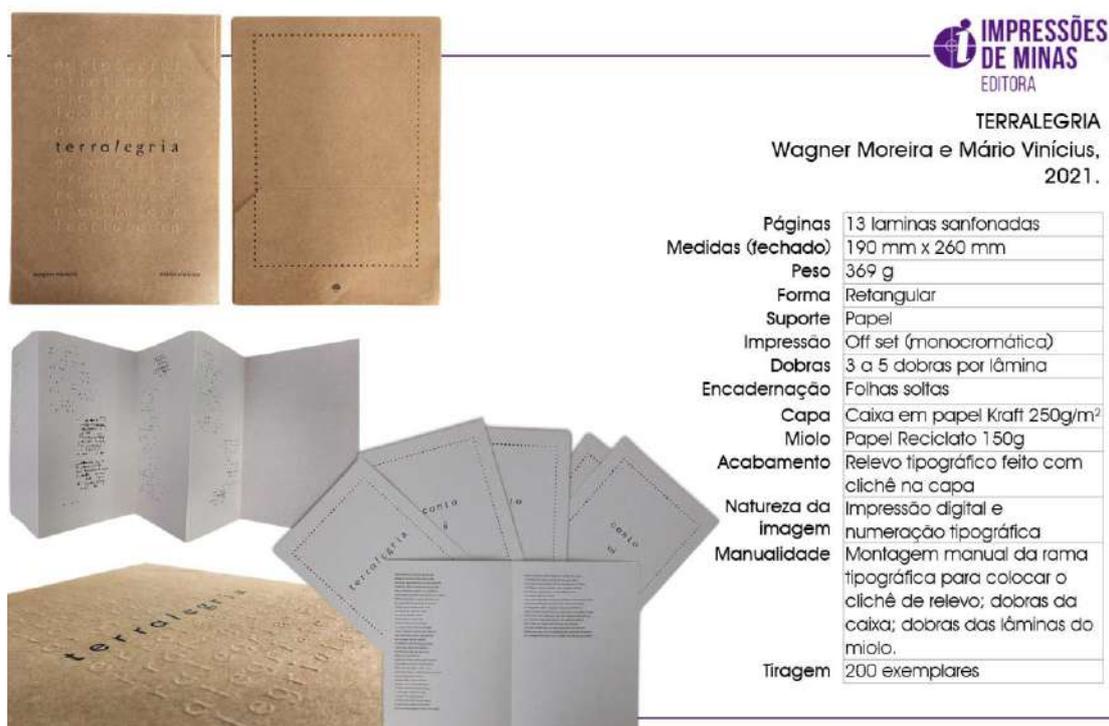
O objeto é de fácil portabilidade e sua estrutura permite que seja armazenado na vertical ou horizontal. A combinação de diferentes gramaturas e texturas de papel proporciona uma agradável experiência tátil: a sobrecapa, em papel apergaminhado, oferece um toque liso e contínuo, enquanto a capa, em papel Color Plus com recortes, exige um toque mais cuidadoso, contrastando com a textura e gramatura do papel Pólen Bold do miolo.

A encadernação do livro é tipo brochura, com uso de cola, exigindo que a abertura das páginas seja forçada com utilização das duas mãos. Esse fator obriga o leitor a aproximar o livro dos olhos, proporcionando uma leitura mais intimista.

Segundo Wallison (2024), *Extraquadro* é um dos livros mais fortes do catálogo da editora, no que diz respeito à qualidade da escrita, projeto gráfico, impressão e venda: “[...] um livro inteiro em todos os sentidos”, completa.

O segundo livro apresentado é *Terralegria*, dos autores Wagner Moreira e Mário Vinícius, publicado em 2021 (Figura 34).

FIGURA 34 – *Terralegria* (2021) – Detalhes



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Com projeto gráfico de Mário Vinícius, o livro é composto por treze lâminas sanfonadas em papel Reciclato 150 g/m², que formam o miolo. A capa-embalagem, em formato de caixa, é feita de papel Kraft 250 g/m². O livro se divide em treze cantos, cada um com configuração distinta, explorando o espelhamento entre as linguagens visual e verbal por meio de uma mancha gráfica que inclui fontes, cores e parágrafos com margens decoradas por grafismos e simbologias em triângulos no verso.

As treze folhas soltas, dobradas manualmente, destacam-se no projeto:

[...] Em “terralegria” [sic] verificamos a necessidade de acentuar a dobra como um dos elementos constitutivos do livro. Ela, a dobra, foi realizada à mão, peça por peça, parte por parte. Desse modo, ela empresta à materialidade do livro um especial caráter artesanal, além de contribuir na afirmação de cada um dos treze cantos, tanto em sua diferente configuração quanto no espelhamento das linguagens visual e verbal, reforçando também os diálogos literários como desdobramentos entre textos, contextos e vozes artísticas que se interessam pelo ato de criação. (Impressões de Minas⁹³)

A impressão do miolo é feita em offset, apenas na cor preta, com destaque para o relevo proporcionado pela impressão seca com clichê tipográfico. Segundo Wallison, a rama tipográfica para o clichê de relevo, as dobras do miolo e da capa caixa foram feitas manualmente, um a um.

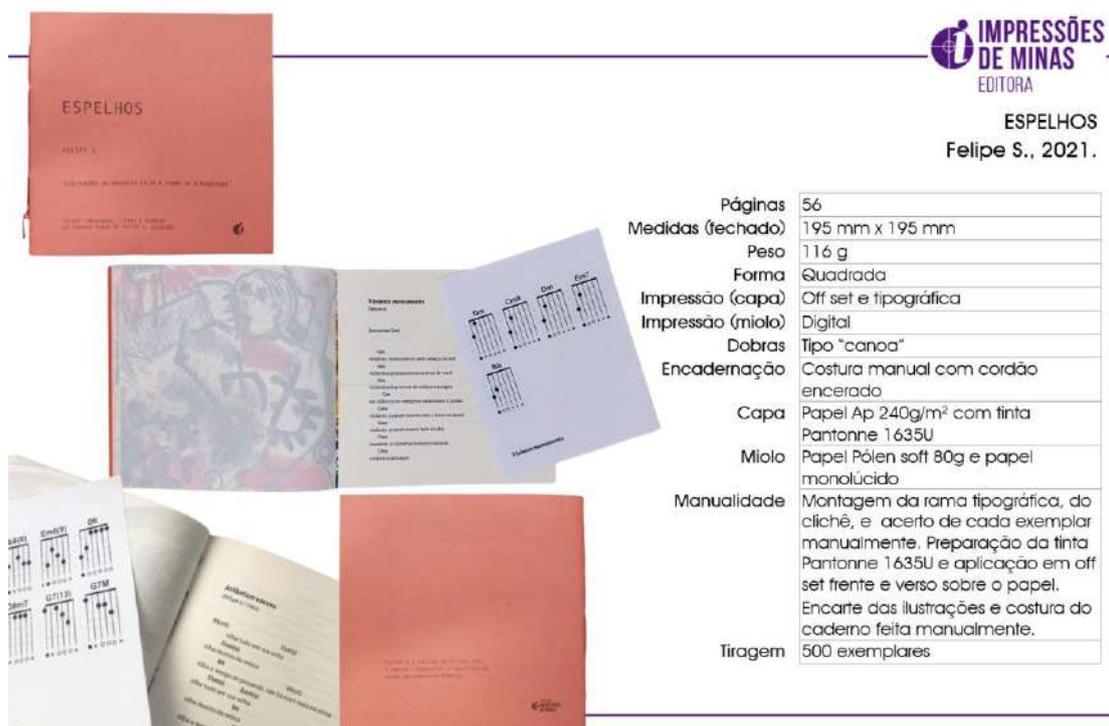
Com relação ao manuseio, a abertura da embalagem requer apoio em alguma superfície plana. Os volumes individuais transmitem a sensação de serem treze livros, com capas específicas, podendo ser lidos na ordem desejada. O objeto é leve e sua estrutura permite que o armazenamento possa ser feito na vertical ou na horizontal.

Sobre o projeto gráfico, Gontijo (2022) observa que “[...] além da ideia de agregar valor sensório, estético e atrativo para pensar o livro, também há uma preocupação em oferecer um objeto diferenciado. Todo o trabalho foi feito para celebrar o texto e a palavra como imagem”.

Em 2021, devido à pandemia de Covid-19, o lançamento de *Terralegria* ocorreu de forma virtual, em uma transmissão ao vivo nas redes sociais da editora.

O terceiro livro apresentado é *Espelhos*, de Felipe S., também lançado no ano de 2021 (Figura 35).

⁹³ *Terralegria*. Disponível em: www.impressoesdeminas.com.br. Acesso em: 25 jul. 2024.

FIGURA 35 – *Espelhos*, de Felipe S. (2021) – Detalhes

Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Espelhos é um livro que complementa o álbum homônimo do autor Felipe S., que também é músico. Em seu conteúdo há letras, cifras, ilustrações e comentários sobre cada canção. O projeto foi custeado por meio de financiamento coletivo⁹⁴, com campanha lançada pelo próprio autor:

[...] Estou desde janeiro de 2018 trabalhando na realização do meu segundo disco solo. Um projeto totalmente independente, chamado *Espelhos*. Logo agora, no processo de finalização e lançamento, veio a pandemia, que, como todos sabem, afetou bastante os músicos.

[...] Viver de cultura no Brasil tem sido uma batalha muito intensa e sua ajuda é o que pode fazer esse trabalho musical se concretizar. (Catarse, 2021⁹⁵)

O formato escolhido para o livro faz alusão aos encartes dos antigos discos compactos de 7 polegadas. A capa, criada por Elza Silveira, é feita de papel AP 240 g/m² e utiliza um processo de impressão híbrido que inclui preenchimento da página em offset com tinta Pantone 1635U, impressão offset do texto e espelhamento do título em relevo com impressão seca em clichê tipográfico.

⁹⁴ Fonte: <https://www.catarse.me/felipesespelhos>. Acesso em: 20 jul. 2024.

⁹⁵ CATARSE. Felipe S – *Espelhos*. Disponível em: <https://www.catarse.me/felipesespelhos>. Acesso em: 31 jul. 2024.

No miolo, composto por 56 páginas, foram utilizados papel Pólen Soft 80 g/m² e papel monolúcido, com texto em preto e ilustrações coloridas de Pedro de Albuquerque e Maurício Silva, pai e irmão do autor. Para cada música, há uma página solta contendo os diagramas de acordes para violão. O volume é dobrado ao meio (dobra canoa) e encadernado manualmente com cordão encerado no tom da capa.

O objeto é leve, de fácil manuseio, portabilidade e armazenamento, entretanto é necessário cuidado para que as páginas soltas não se percam. A comercialização do livro é feita diretamente no site da editora *Impressões de Minas* ou no site da gravadora, integrando um kit composto por disco de vinil, livro e sacola retornável.

O trabalho desenvolvido pela editora visa explorar a materialidade e as formas de utilizá-las, adotando uma abordagem que mescla o industrial e o artesanal. “Cada livro é pensado individualmente, conforme suas características específicas” (Gontijo, 2024).

Impressões de Minas conta atualmente com dois selos: o *Leme*, em parceria com o ateliê *Estratégias Narrativas*⁹⁶, direcionado à publicação de poesia e prosa; e o *Jubarte*, dedicado à publicação de livros infantojuvenis.

Além das publicações, a editora organiza feiras de edições independentes em Belo Horizonte, como a *Textura* e a *Urucum*, focadas em literatura e artes gráficas, e a *Curupira*, voltada para livros infantojuvenis.

4.1.5 Mariana Lage

Mariana Lage Miranda (Figura 36) é autora e editora, cujos interesses transitam entre as áreas da arte, filosofia e comunicação. Formada em jornalismo em 2003, trabalhou na área de diagramação, editoração de revistas e redação de jornal de forma paralela à carreira acadêmica, concluindo dois pós-doutorados em arte e filosofia.

⁹⁶ *Estratégias Narrativas* é um espaço em Belo Horizonte que oferece cursos, palestras e oficinas de escrita e literatura de forma acessível, prática e criativa. (ESTRATÉGIAS NARRATIVAS, 2024). Disponível em: <https://estrategiasnarrativas.org/quem-somos>. Acesso em: 29 ago. 2024.

Responsável pelo setor de publicações de uma empresa educacional, a autora também se dedica ao lançamento de novos produtos, além de exercer a função de editora-chefe no Kundalini Research Institute, onde edita livros em inglês.

FIGURA 36 – Mariana Lage – Detalhamento da Editora

| MARIANA LAGE - | |
|--|---|
|  | Responsável: Mariana Lage |
| | Localização: Belo Horizonte |
| | Ano de fundação: 2013 |
| | Membros na equipe: 1 |
| | Títulos publicados: 8 |
| | Comercialização: Livrarias físicas, Redes sociais, Diretamente com o editor |
| | Linhas editoriais: Literatura em prosa, Literatura em verso |

Fonte: Elaborado pela autora⁹⁷, 2024.

Em uma trajetória marcada por experimentações que a própria autora define como "existenciais, artísticas e acadêmicas", Lage atuou como professora e pesquisadora de estética e filosofia da arte, com ênfase em performance, experiência estética e arte contemporânea. Entre 2009 e 2012, escreveu e editou seu primeiro livro, optando pela autopublicação como uma forma de aprendizado. Desde então, todos os livros subsequentes foram autopublicados, com o objetivo de manter o controle sobre os processos criativos e editoriais.

Quanto à concepção gráfica de seus livros, a autora relata⁹⁸ que o trabalho é altamente colaborativo: “Eu defino as dimensões e o número de páginas, enquanto os designers contratados sugerem e cocriam os demais aspectos, como capa, escolha de papel, método de impressão... Esse processo visa sempre a experimentação, tanto artística quanto poética ou editorial”. (Lage, 2022)

Mariana destaca a relevância do trabalho manual na atualidade, vendo-o como uma resposta ao aceleração e impessoalidade das produções em massa.

⁹⁷ Imagem cedida por Mariana Lage (arquivo pessoal).

⁹⁸ Todas as informações desta seção são baseadas em entrevistas realizadas com Mariana Lage em 2022 e 2024.

Para ela, o artesanato simplifica custos e processos, especialmente quando a distribuição também é artesanal. “Esse movimento é uma expressão da busca por autenticidade e conexão em um mundo cada vez mais digital e mecanizado”, completa.

Para Lage, os desafios para novos escritores no Brasil incluem a maturação da escrita e a obtenção de *feedbacks* críticos que respeitem as características individuais de cada autor. A autora destaca também a importância das publicações independentes por permitirem experimentação e controle sobre o processo criativo. Para ela, a confiança na própria intuição e o apoio de leituras críticas são essenciais para o desenvolvimento de um estilo único e original. Em sua experiência, as publicações independentes têm sido um caminho natural para experimentar novos formatos e colaborar com outros criadores.

Os livros apresentados por Mariana durante a entrevista foram: *Truques, catástrofes e tropeços* (Figura 37); *108+ Motivos para praticar Kundalini Yoga*; *Enquanto as folhas tremem soltas no ar: poemas sem ruído*.

FIGURA 37 – *Truques, Catástrofes e Tropeços* (2017) – Detalhes



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Publicado em 2017, *Truques, catástrofes e tropeços* é um livro-objeto de autoria de Mariana Lage, apresentado na forma de um baralho composto por 54 cartas com dimensões de 74 mm x 105 mm. As cartas são acondicionadas em uma caixa confeccionada em papel Kraft de 240 g/m², montada manualmente, garantindo proteção ao conjunto.

Com tiragem de 300 exemplares, o projeto gráfico foi desenvolvido por Caroline Gischewski, com ilustrações e caligrafia manual de Roberto Bellini, tratadas digitalmente. As cartas são impressas em papel Fedrigoni de 200 g/m², em risografia na cor azul, e a impressão da caixa na cor preta.

Segundo a autora, as cartas apresentam frases e palavras isoladas em português e inglês, sem uma ordem narrativa linear, permitindo leitura em ordem aleatória e interação lúdica com o material. Além das 54 cartas com textos, o baralho inclui uma carta em branco, que pode ser interpretada como um curinga, sendo possível que o usuário personalize ou crie outras interações com o conteúdo existente.

Mariana relata que a produção inicial foi realizada com utilização de carimbo tipográfico, a partir da ideia de reprodutibilidade técnica, mas de forma manual, resultando em peças únicas que demandam engajamento físico e tempo. Esse método de produção, segundo a autora, torna o custo do produto mais elevado quando comparado à impressão em uma gráfica moderna. Para cada 50 exemplares produzidos manualmente, foram necessárias 5550 “carimbadas”. As edições seguintes contaram com os textos digitalizados e impressos em risografia.

Em entrevista concedida em 2019, Lage faz outras observações a respeito do processo de criação do livro:

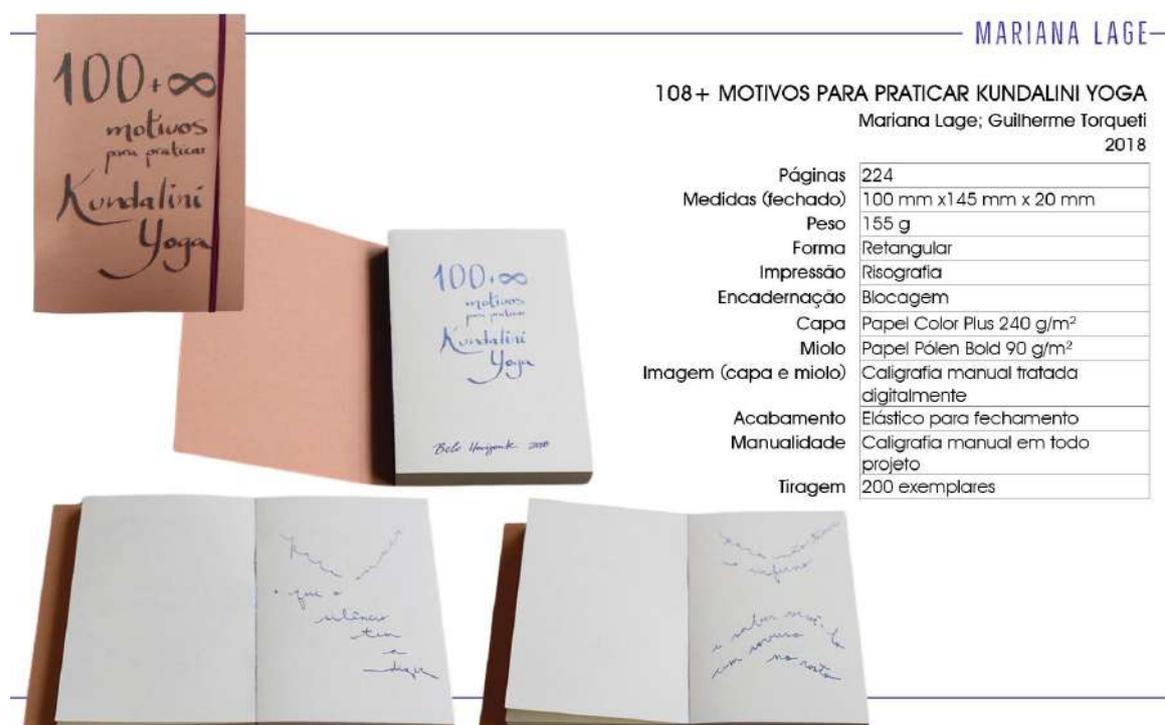
O impulso de produção foi brincar com a ideia de reprodutibilidade técnica – que discutimos tanto na estética, não é mesmo? –, embora seja também reprodução manual, quase fordista, que, ao mesmo tempo, dota cada peça de valor único, um valor temporal, sobretudo, de dedicação e cuidado. Então, de novo, há a presença da reversão aqui, da implosão de um princípio, ou ainda, o esgarçamento da ideia até dissolvê-la, ou torná-la sem sentido – que tipo de reprodutibilidade técnica é essa que é tão dispendiosa, que parece impessoal, mas que demanda um engajamento físico e energético para ser realizada, já que a máquina-mecânica ainda precisa da mão e do tempo extenso e atencioso da mão de obra. Uma reprodutibilidade que, no fim das contas, torna o custo do produto livro-baralho bem mais caro do que se tivesse sido impresso na gráfica, isto é, com a reprodutibilidade técnica apurada dos dias de hoje. É um

gesto irônico. Lage, M. Entrevista para Vitor Cei. Revista Voz da Literatura, junho 2019, pp. 4-16).

O objeto é leve, de fácil transporte e armazenamento, entretanto requer cuidado no manuseio da caixa quando vazia, sendo possível que amasse. Do ponto de vista criativo, o projeto desafia as convenções tradicionais do códice, propondo uma experiência de leitura flexível. A escolha da risografia como técnica de impressão, em conjunto com a caligrafia manual, enfatiza o caráter híbrido do projeto, em que o digital e o manual se encontram, sendo descrito pela autora como um jogo de palavras, composto por comandos e lembretes expressos em frases curtas e cortantes.

O segundo livro apresentado é *108+ motivos para praticar Kundalini Yoga*, de Mariana Lage (Figura 38).

FIGURA 38 – Detalhes de *108+ motivos para praticar Kundalini Yoga* (2018)



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Publicado em 2018, *108 Motivos para Praticar Kundalini Yoga* é fruto de uma parceria entre Mariana Lage e Guilherme Torqueti. O livro é composto por 224 páginas com capa em papel Color Plus 240 g/m² na cor laranja e miolo em papel

Pólen Bold 90 g/m². Todos os textos foram escritos à mão por Renata Queiroz e tratados digitalmente. O projeto gráfico e a impressão em risografia foram realizados pela editora Entrecampo⁹⁹. A encadernação é blocada com cola azul, a mesma cor utilizada na impressão do miolo.

Segundo a autora, o livro é composto por 100 frases poéticas que se propõem a servir de inspiração para a prática de yoga, além de trazer oito páginas em branco para que o leitor preencha com seus próprios motivos e inspirações. A escolha da técnica de blocagem para unir as páginas se deu por proporcionar um uso similar ao de um bloco de anotações: “As folhas podem ser destacadas e utilizadas como lembrete diário em um quadro de avisos, na porta da geladeira, ou mesmo distribuídas a critério do leitor”, explica.

O livro é leve, de fácil transporte e armazenamento. É necessário cuidado no manuseio devido à encadernação utilizada, pois as folhas se soltam com facilidade. A proposta do livro é compartilhada pelos autores na apresentação: “[...] Páginas em branco surgem como representação do vácuo a partir do qual o finito pode deslizar e se manifestar. Que estes motivos inspirem e façam sentido para outras pessoas – para nós, seria uma honra e um luxo infinito” (Lage; Torqueti, 2018, p. 2).

O terceiro livro apresentado é *Enquanto as folhas tremem soltas no ar*, de Mariana Lage (Figura 39), cujo projeto foi elaborado a partir do método de colagens intuitivas denominado *SoulCollage*.

⁹⁹ *Entrecampo* é uma editora, estúdio de design e ateliê de impressão com sede em Belo Horizonte, Minas Gerais.

FIGURA 39 – Detalhes de Enquanto as folhas tremem soltas no ar (2020)



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Lançado em 2020, o livro possui encadernação tipo brochura, com lombada colada, 102 páginas, capa em papel Kraft 240 g/m² e miolo em papel Pólen 90 g/m², ambos impressos em offset. Com tiragem de 300 exemplares, o objeto é leve, resistente, e de fácil transporte e armazenamento.

As imagens na capa e no miolo foram criadas pela autora a partir de fragmentos de textos recortados e reorganizados, muitas vezes acompanhados de ilustrações ou elementos gráficos que não necessariamente ilustram o texto, mas coexistem de maneira independente, criando uma composição visual que desafia a leitura tradicional da poesia.

O material escolhido para a capa dialoga com a rusticidade e o caráter quase artesanal do projeto gráfico, refletindo a mesma linha de experimentação nas páginas internas.

Em um artigo publicado em 2023, Oliveira observa que as colagens de Mariana Lage transcendem a mera justaposição de palavras e frases, construindo uma nova semântica em que o “ruído” visual e textual participa ativamente na criação de significado. A abordagem visual do livro sugere uma leitura não linear e

aberta, em que o sentido se desdobra através do contato íntimo com o objeto. Essa prática remete à poesia visual de autores como Gertrude Stein e aos jogos de linguagem propostos por Jacques Lacan, nos quais a *lalangue*¹⁰⁰ contrapõe o sentido particular (Oliveira, 2023). ~~desafia a primazia do sentido convencional.~~

Segundo Lage (2019, p. 4), a escolha por colagens de palavras recortadas de jornais e revistas sugere uma ponte entre o texto e a arte:

[...] penso que elas se relacionam com parte da minha formação que é da análise de imagens e do convívio intenso com obras de arte. Vejo-as mais como exercício criativo, como formas de experimentar com a imagem e com o tempo disponível nos fins de semana, um hobby para combater o tédio.

O livro faz referências diretas à poesia vocal e modernista, mencionando Gertrude Stein e Jacques Lacan. Essa influência é visível na maneira como os poemas são estruturados, em um jogo constante com a linguagem e a forma.

4.1.6 Phonte88

Phonte88 é um projeto de experimentação gráfica criado em 2014 por Thyana Hacla e Circe Clingert (Figura 40), cuja exploração abrange desde zines a livros de artista, em um processo de inter-relação entre conteúdo e forma. Em 2021, a ideia se expandiu com a criação do Ateliê Phonte88, um espaço dedicado a serviços de impressão e encadernação de pequenas tiragens artesanais para outros autores, artistas e editores.

Thyana é graduada em Artes Visuais pela UFMG e mestra em Estudos de Linguagem pelo CEFET-MG, onde se dedicou ao estudo das potencialidades criativas do livro como mídia e sua relação com a memória e a ficção. Circe Clingert, por sua vez, possui graduação em Letras Espanhol pela UFMG, com ênfase em edição, e atua como artista, escritora e pesquisadora, explorando os espaços e a linguagem entre o digital e o analógico.

¹⁰⁰ Neologismo em francês criado por Jacques Lacan a partir da junção do artigo “la” e do substantivo “langue” (língua). Lacan utiliza esse termo para se referir ao aspecto singular e íntimo da linguagem que escapa à normatividade da língua estruturada, enfatizando o caráter afetivo e subjetivo da fala. Sobre esse assunto, ver Jungk (2013).

FIGURA 40 – Thyana Hacla e Circe Clingert – Detalhamento do Ateliê



Phonte88

| | |
|---------------------|---|
| Responsáveis: | Thyana Hacla e Circe Clingert |
| Localização: | Belo Horizonte |
| Fundação: | 2014 |
| Equipe: | 5 membros |
| Títulos publicados: | 41 |
| Comercialização: | Feiras de Livros, Diretamente com os editores |
| Linhas editoriais: | Literatura em verso, Livro de Artista, Fotolivro, Zine, Infantil |

Fonte: Elaborado pela autora¹⁰¹, 2024.

A trajetória de Thyana Hacla no campo editorial teve início durante a graduação, ao participar ativamente de feiras gráficas e interessar-se pelo livro como objeto artístico. Ela e Circe Clingert passaram a participar de feiras em diversos estados brasileiros e no exterior, como em Buenos Aires, além de ministrarem oficinas sobre seus métodos de publicação e pesquisas pessoais.

Com o desejo inicial de materializar a produção criativa de Thyana e Circe, o ateliê Phonte88 evoluiu para um projeto de profissionalização e prestação de serviços que compartilha conhecimentos e oferece soluções criativas para a rede de autores e artistas. Segundo Thyana¹⁰², esse percurso permitiu a continuidade do projeto, mesmo em momentos desafiadores como o isolamento social causado pela pandemia de Covid-19, mostrando a capacidade de reinvenção e resiliência da editora.

Com 35 títulos publicados desde a fundação, as linhas editoriais do ateliê incluem literatura em prosa e verso, não-ficção, quadrinhos, livros de artista, fotolivros, zines, literatura infantil e infantojuvenil, e cordel. A comercialização das obras ocorre em livrarias físicas, no site próprio da editora, via redes sociais, em grandes plataformas online e em eventos como feiras de livros e palestras.

Os autores que buscam os serviços do Phonte88 são geralmente artistas gráficos ou visuais, além de editores independentes. A relação com os clientes

¹⁰¹ Imagem cedida por Thyana Hacla e Circe Clingert (arquivo pessoal).

¹⁰² Todas as informações desta seção são baseadas em entrevistas realizadas com Thyana Hacla em 2022 e 2024.

envolve um acompanhamento criativo e consultoria para o desenvolvimento do projeto gráfico, sempre buscando a coerência entre forma e conteúdo, além de soluções viáveis e duráveis. O ateliê também se destaca pelo uso de materiais não convencionais, como encadernações com parafusos, capas de pelúcia e cerâmica, adaptando as soluções aos materiais característicos da linguagem dos artistas.

Thyana acredita que o aumento do interesse por livros produzidos artesanalmente no Brasil reflete uma valorização dos processos artesanais e personalizados, uma resposta à padronização industrial. As feiras gráficas têm desempenhado um papel fundamental nesse movimento, expandindo a linguagem do livro de artista e das obras híbridas na literatura contemporânea.

Os livros apresentados por Thyana Hacla e Circe Clingert são *Verborragia* (Figura 41), um livro de artista, de autoria de Thyana Hacla; *Teatro de sombras*, um livro-objeto inspirado no jogo de criar sombras com as mãos; *O que fica*, um fotolivro sobre memória e encontros com narrativa em prosa poética.

FIGURA 41 – *Verborragia*, Thyana Hacla (Detalhes)



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Publicado em 2014, *Verborragia* é composto por três cartazes de tamanho A4 que, quando fechados, têm medidas aproximadas de 70 mm x 100 mm. A impressão é realizada em papel na cor marfim, com texturas e gramaturas variáveis conforme a tiragem.

A natureza da imagem, tanto na capa quanto no miolo, é híbrida, combinando processos manuais e digitais: os textos foram manuscritos pela autora com o uso de um marcador permanente e, posteriormente, digitalizados. Cada cartaz A4 é dobrado em quatro partes, e o conjunto é armazenado em uma luva, que também tem a função de capa quando fechado. A impressão digital por jato de tinta é utilizada em todas as peças, mantendo a monocromia em preto e branco. A manualidade é evidente no acabamento artesanal da capa e nas dobras do miolo.

Do ponto de vista criativo, o livro surgiu após uma performance da artista que investigava o ato ou a mania de falar compulsivamente. A compulsão verbal é traduzida em ruído visual, com a caligrafia manuscrita que ocupa toda a página e é transformada em imagem. Inspirado pela escrita automática e acadêmica, o conteúdo desafia a legibilidade convencional, privilegiando a expressividade. As dificuldades de leitura — letras disformes, palavras aglutinadas, erros gramaticais — convidam o leitor a uma interação profunda, revelando depoimentos e frases populares sobre o ato de falar demais.

Com tiragem de 200 exemplares, o livro quando fechado se mostra resistente. O conjunto é leve, de fácil portabilidade e armazenamento.

A disposição desordenada dos textos, simulando o ruído de uma conversa prolixa, evoca a sensação de espontaneidade inerente à fala compulsiva, proporcionando uma experiência visual que aproxima a escrita da oralidade.

A segunda obra apresentada pelo Phonte88 é o livro de artista *Teatro de sombras*, de Circe Clingert (Figura 42).

FIGURA 42 – *Teatro de sombras* (Detalhes)

Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Com lançamento em 2019, o livro é composto por seis páginas estruturadas no formato *starbook*, e encadernadas de forma artesanal.

A capa do livro é feita de tecido vermelho com estampa, e as imagens internas são apropriadas de uma antiga coleção de caixinhas de fósforo de domínio público. Essas imagens foram modificadas com redução gráfica e recortadas à mão. O miolo é impresso em papel AP 180g/m² na cor *off white* ou *marfim*, cuja escolha varia conforme a tiragem, e as ilustrações internas são impressas em preto e branco, utilizando jato de tinta pigmentada.

A capa e o miolo apresentam processos híbridos de produção, combinando técnicas artesanais e digitais. O tecido vermelho utilizado na capa contrasta com a monocromia do miolo. O acabamento do livro inclui uma luva feita de papel Kraft, que envolve a capa.

O conceito do livro explora o espaço arquitetônico e a interatividade, retomando a investigação iniciada no trabalho anterior da artista, intitulado *Museu de Marionetes*. A nova proposta de *Teatro de sombras* busca criar um objeto que permite maior grau de interatividade, funcionando como um jogo que provoca o leitor-observador a explorar a obra para além da dinâmica sequencial de leitura. A interação entre luz e sombra é essencial para a ativação do livro, que requer uma

fonte de luz direta, como uma lanterna, para que a sombra das figuras recortadas seja projetada.

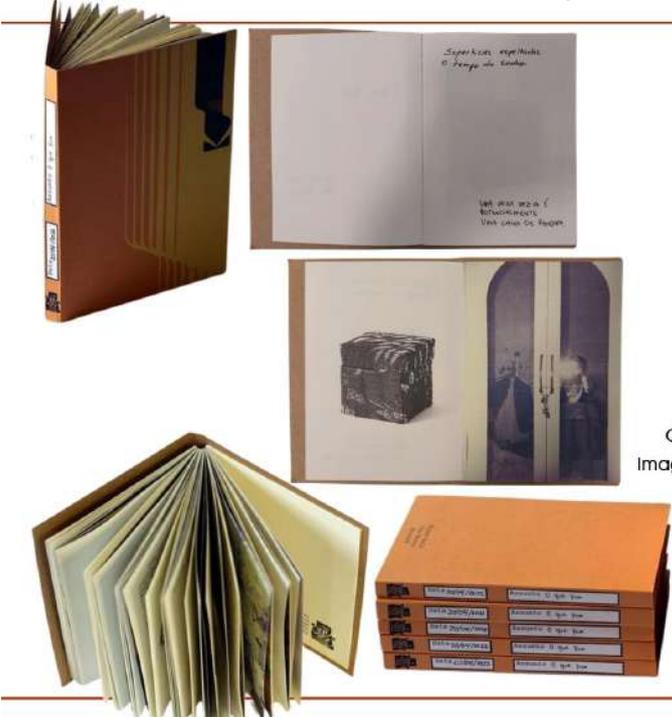
Este Livro de Artista tem uma tiragem de 50 exemplares por edição, totalizando aproximadamente 200 exemplares já publicados. As imagens de gestos de mãos geram um espaço lúdico e misterioso, funcionando como um manual de imagens e um jogo que explora a poética da luz e sombra.

Cada exemplar é recortado e encadernado manualmente pela artista, incluindo uma luva na capa e um colofão em papel Polén na parte interna. Em termos de manuseio, *Teatro de sombras* é leve e portátil devido ao seu tamanho reduzido. A resistência do livro é moderada, adequada para manuseio cuidadoso. Não há versão digital disponível, e o armazenamento do livro é simples, uma vez que o conjunto não requer muito espaço.

Ao explorar o conceito de interatividade, o livro convida o leitor a experimentar a brincadeira de criar figuras com as mãos e simular as formas projetadas pelos recortes presentes nas páginas.

O terceiro livro apresentado pelo Ateliê Phonte88 é *O que fica*, de João Kowacs e Thyana Hacla (Figura 43).

FIGURA 43 – *O que fica* (Detalhes)



Phonte88

O QUE FICA
João Kowacs e Thyana Hacla,
2021.

| | |
|-----------------------|---|
| Páginas | 96 |
| Medidas (fechado) | 100 mm x 150 mm x 10 mm |
| Peso | 90 g |
| Impressão | Jato de tinta pigmentada |
| Capa | Impressão colorida em adesivo aplicado sobre papel Kraft e laminação com Contact; texto manuscrito e digitado na fonte Courier New York |
| Miolo | Papel Polén Boig 90 g/m ² |
| Cores (capa e miolo) | Quadricromia |
| Imagem (capa e miolo) | Processo híbrido |
| Encadernação | Costura manual |
| Acabamento | Laminação artesanal |
| Manualidade | Costura e acabamento |
| Tiragem | 10 exemplares |

Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Publicado em 2021, o livro tem formato convencional, com encadernação manual tipo *Swiss Binding*, que proporciona abertura completa das 96 páginas.

A capa é colorida, impressa em jato de tinta pigmentada sobre papel adesivo, que, após ser aplicado em uma base de papel Kraft 240 g/m² recebe laminação em plástico Contact feita manualmente. O miolo é impresso em papel Pólen 90g/m², com tinta pigmentada, e a estrutura não apresenta dobras especiais ou embalagens adicionais.

As imagens são de natureza híbrida, a partir da combinação de processos manuais e digitais. Do ponto de vista criativo, *O que fica* é descrito pela autora como um encontro com vestígios e memórias. A narrativa explora o que se guarda e o que se deixa, em uma reflexão sobre mudanças, perdas, alegrias e desejos. O conceito do livro nasce da proposta de criar uma obra inspirada em objetos de afeto, fotografias e sincronicidades. A capa é uma reprodução de álbuns de fotografia da marca Kodak, comum nos anos 1980 e 1990, evocando memórias sensoriais e afetivas.

Em termos de manuseio, o livro é leve, resistente, de fácil transporte e armazenamento. Foram publicados apenas dez exemplares na versão física, entretanto o ateliê também disponibiliza o título em versão digital.

Segundo Thyana, as técnicas utilizadas na concepção do projeto criam uma conexão afetiva e sensorial com o leitor. As fotografias encontradas e os objetos de afeto presentes na narrativa reforçam essa evocação de memórias, propondo um mergulho na nostalgia e nas lembranças pessoais.

4.1.7 Tipografia do Zé

Flávio Vignoli é designer, artista gráfico e pesquisador. Graduado em Design Gráfico, mestre em Artes e com doutorado em andamento na mesma área, Vignoli desenvolve pesquisa em design de exposição, design de livro, tipografia contemporânea e memória gráfica (Figura 44).

FIGURA 44 – Flávio Vignoli – Detalhamento da Editora

| | | |
|---|---------------------|---|
|  | Responsável: | Flávio Vignoli |
| | Localização: | Belo Horizonte |
| | Ano de fundação: | 2008 |
| | Membros na equipe: | 1 |
| | Títulos publicados: | 40 |
| | Comercialização: | Papelaria Mercado Novo |
| | Linhas editoriais: | Poesia contemporânea, Livros de Artista e Álbuns de gravura. |

TIPO
GRAFIA
DO ZÉ

Fonte: Elaborado pela autora¹⁰³, 2024.

A trajetória de Flávio Vignoli na tipografia iniciou-se em 2006, quando buscava um local para a confecção dos convites de seu casamento. A partir do contato com o mestre tipógrafo Matias, na Tipografia do Matias¹⁰⁴, Vignoli começou a estudar os fundamentos da tipografia tradicional, fundando em 2008 a Tipografia do Zé, em Belo Horizonte.

Segundo Vignoli¹⁰⁵, inicialmente as produções não seguiam um planejamento editorial rígido, funcionando apenas como suporte para o aprendizado das técnicas de composição, imposição e impressão. No entanto, a partir de 2014, a Tipografia do Zé começou a adotar uma abordagem mais estruturada, focando na produção e comercialização de livros artesanais, ao mesmo tempo em que se integrava em um crescente movimento de colaboração e intercâmbio com outros artistas gráficos e coletivos tipográficos no Brasil.

Embora trabalhe sozinho, o entrevistado enfatiza a participação de diversos parceiros e técnicos para a preparação, produção, divulgação, lançamento e comercialização dos impressos. Atualmente o catálogo conta com 40 títulos publicados, com linhas editoriais que abrangem poesia contemporânea, álbuns de gravura e livros de artista.

¹⁰³ Fotografia de Alexandre Rezende, cedida por Flávio Vignoli (arquivo pessoal).

¹⁰⁴ Oficina tipográfica localizada na cidade de Belo Horizonte – MG.

¹⁰⁵ Todas as informações desta seção são baseadas em entrevista realizada com Flávio Vignoli nos anos de 2022 e 2024 e em Cordeiro (2020).

Atualmente a oficina tipográfica abriga diversas máquinas de impressão – manual, minerva e automática –, prelo de prova, prelo de grande formato, prelo Vandercook e todas as ferramentas, mobiliários e materiais necessários para produção de livros artesanais. O local também se tornou um espaço para cursos, oficinas e eventos, refletindo a filosofia de trabalho de Vignoli, que consistem na colaboração e no trabalho coletivo¹⁰⁶. As obras são comercializadas em livrarias físicas, no site da editora, via redes sociais, em grandes plataformas online e em eventos como feiras de livros e palestras.

Além de suas atividades na Tipografia do Zé, Flávio também dirige a Papelaria Mercado Novo, um espaço em Belo Horizonte que se tornou ponto de encontro para escritores e artistas visuais, onde os trabalhos da Tipografia do Zé e de outros coletivos de artes gráficas são comercializados, contribuindo para a sustentabilidade econômica da oficina tipográfica e fortalecendo a cena tipográfica artesanal na cidade.

Os trabalhos indicados por Vignoli para análise são: *Arquivo Impresso: poesia inédita*, de Paulo Bruscky (Figura 45), *Esquecimento* (2016) e *A Ave Wladimir Dias Pino* (2020), de própria autoria.

FIGURA 45 – *Arquivo Impresso: poesia inédita* – Detalhes



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

¹⁰⁶ Como o projeto *62 Pontos* que é um coletivo de pesquisa e produção de livros impressos em artes gráficas.

Lançado em 2011 pela Tipografia do Zé, *Arquivo Impresso: poesia inédita* é uma edição especial que reúne poemas de Paulo Bruscky, um dos pioneiros do Movimento de Arte Postal no Brasil, especialmente na década de 1970.

Com curadoria e edição de Ricardo Aleixo e Flávio Vignoli, projeto gráfico de Rafael Neder e Flávio Vignoli, e impressão e acabamento realizados por Ademir Matias (Tipografia Matias), o livro tem tiragem limitada a 160 exemplares numerados e assinados e faz parte da Coleção Elixir (Tipografia do Zé). A análise aqui desenvolvida baseia-se no exemplar de número 144.

A organização física e estrutural do livro desafia as convenções tradicionais ao adotar uma forma que remete à ideia de arquivo, elemento essencial¹⁰⁷ na trajetória artística de Paulo Bruscky. A concepção do projeto inclui uma capa, descrita pelos designers como “caixa com arquivo dobrável” confeccionada em papel Kraft 420 g/m², com orelha de 50 mm, impressão tipográfica na cor preta e fechamento com elástico. A abertura do livro é feita no sentido inverso, da esquerda para a direita. A estrutura interna do livro é em formato concertina, também em Kraft 420 g/m², com cortes especiais que permitem o encaixe de folhetos avulsos. Esses folhetos, impressos em papéis variados, medem 199 mm x 199 mm, exceto um folheto maior, de 199 mm x 295 mm, dobrado em formato zig-zag.

O título foi gravado em relevo através de impressão a seco (impressão transparente), enquanto o conteúdo foi impresso internamente na cor preta, com fonte tipográfica distinta para cada poema. A diagramação não segue um padrão uniforme, mas há consistência no uso de caixa alta para os títulos, com local e data alinhados à margem inferior direita.

A leitura pode ser realizada sem a retirada dos folhetos; no entanto, o projeto permite que os poemas sejam removidos e reorganizados, sugerindo um conceito de obra aberta, que possibilita a participação ativa do leitor na organização do conteúdo.

O objeto é resistente, leve e de fácil transporte e armazenamento. Contudo, é necessário cuidado ao retirar os folhetos, pois a baixa gramatura de alguns papéis utilizados os torna frágeis, podendo rasgar-se. O acabamento do livro inclui dobras,

¹⁰⁷ Em entrevista, Paulo Bruscky relata como o processo de arquivamento e catalogação constituem parte de seu trabalho artístico. Sobre esse assunto, ver Bruscky (2009).

vincos, colagem e montagem manual. A escolha de papéis variados e a ausência de paginação reforçam a ideia de um arquivo em constante transformação, sugerindo que o livro funcione tanto como um arquivo quanto como uma obra literária.

O segundo título apresentado é o livro de artista *Esquecimento* (Figura 46).

FIGURA 46 – *Esquecimento* (Detalhes)



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Publicado em 2016, *Esquecimento* integra a *Coleção Utópica* da Tipografia do Zé, com tiragem limitada a 45 exemplares numerados e assinados. A embalagem do livro é “tipo caixa”, confeccionada em papel Color Plus de 240 g/m² na cor verde acinzentado. A capa é feita do mesmo material, criando uniformidade visual entre a embalagem e o livro. A impressão é realizada em relevo seco, na embalagem, capa e miolo, criando uma textura perceptível ao toque.

O miolo do livro é formado por 24 páginas compostas por papéis variados na cor branca, cujas diferentes gramaturas contribuem para a diversidade tátil. A escolha das fontes e a transparência da impressão criam uma mancha gráfica discreta, onde o texto se integra sutilmente à superfície da página, fator que desafia a leitura convencional, exigindo atenção ao toque e à luz para que o texto se revele.

A encadernação é realizada com parafusos, restringe a abertura completa do livro, exigindo que o leitor utilize ambas as mãos durante a leitura. O objeto quando fechado é resistente, entretanto é necessário certo cuidado durante o manuseio de algumas páginas devido à baixa gramatura.

O livro é leve, resistente, de fácil transporte e armazenamento. A montagem foi feita de forma manual e a embalagem finalizada com dobras e um elástico branco que mantém o conjunto fechado.

O terceiro livro, também de autoria de Flávio Vignoli é intitulado *A Ave Wladimir Dias Pino*, lançado em 2022 (Figura 47). O livro tem tiragem limitada a 50 exemplares numerados e assinados e faz parte da *Coleção Livros que não tenho* (Tipografia do Zé). A análise aqui desenvolvida baseia-se no exemplar de número 06.

FIGURA 47 – *A Ave Wladimir Dias Pino* (Detalhes)



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Com projeto gráfico, design e composição inteiramente realizados pelo autor, Flávio Vignoli que se inspirou nas estratégias empregadas por Wladimir Dias-Pino em seus livros de artista, especialmente em *A ave* (1956). O livro explora tipografia desconstruída, espaços em branco, gráficos, perfurações e uma

diversidade de papéis que criam uma leitura ampliada em diversos sentidos: horizontal, pela sequencialidade das páginas; vertical, pelas transparências e furos; e transversal, pelos gráficos e espaços em branco.

A embalagem é composta por caixa confeccionada em *papel Gainsborough Charcoal* 216 g/m² na cor cinza, impressão tipográfica na cor preta e fechamento com elástico. O livro possui capa em papel *Warm White Smooth* (176 g/m²), com impressão tipográfica também na cor preta.

O miolo é composto por papéis diversos, incluindo *Warm White Smooth* 176 g/m², *Evergreen Birch* 104 g/m², *Onion Skin* 30 g/m², e *Canson Mi-teintes* em cores variadas. A impressão tipográfica no miolo é feita nas cores preto, prata e branco transparente, com algumas páginas apresentando recortes especiais que contribuem para a complexidade visual e tátil da obra.

O volume é dobrado ao meio (dobra canoa) e costurado manualmente com cordão encerado na cor branca, resultando em um objeto leve, de fácil manuseio, portabilidade e armazenamento. O conjunto fechado é resistente, entretanto o manuseio do livro aberto requer cuidado devido à baixa gramatura de algumas páginas.

Além de manter as referências de linguagem *d'A ave*, Vignoli amplia a narrativa ao incorporar elementos de mais dois outros livros de artista de Wladimir Dias-Pino: *Sólida* (1962), de onde são retiradas as referências para os cortes em diagonal nas páginas coloridas, e *Numéricos* (1986), com substituição de palavras por números, em uma combinação de elementos que homenageia o legado de Dias-Pino ao mesmo tempo que propõe uma nova experiência de leitura e interação com o livro.

4.2 A independência na contemporaneidade: resultados e discussão

Neste tópico, serão apresentadas as análises das respostas obtidas nas entrevistas realizadas com os editores participantes em diferentes momentos e por diversos meios, como gravações de áudio, videochamadas, ligações telefônicas, mensagens de texto, visitas técnicas e formulários.

As entrevistas ocorreram em duas fases, conforme relatado na introdução deste trabalho. A Fase I, inicialmente planejada para incluir visitas técnicas, foi

adaptada para questionários e contatos digitais devido à pandemia de COVID-19, sendo realizada entre 2021 e 2022. Na Fase II, em 2023 e 2024, os contatos foram retomados com um questionário complementar, que foi respondido conforme as possibilidades dos participantes.

As perguntas foram agrupadas por temas, e as respostas, organizadas e analisadas de forma comparativa em blocos temáticos, conforme indicado no Apêndice C. O objetivo foi compreender o *modus operandi* das editoras, bem como seus princípios, objetivos e valores. A análise abrangeu aspectos como as trajetórias dos editores, os perfis de autores e leitores, os processos de produção gráfica, o posicionamento editorial, o impacto sociocultural e as perspectivas sobre o cenário presente e futuro das editoras independentes em Minas Gerais, conforme os resultados apresentados a seguir.

4.2.1 História e trajetória profissional

Neste primeiro bloco temático, foi solicitado que os editores relatassem suas trajetórias na área de edição e a história de suas respectivas editoras ou ateliês e avaliassem o movimento editorial independente em Minas Gerais ao longo do tempo.

As trajetórias dos editores e artistas entrevistados revelam abordagens distintas, mas conectadas por uma valorização comum da experimentação e da autonomia criativa no campo editorial independente.

Beatriz Mom, da editora *A Mascote*, apresenta uma trajetória que se desenvolve naturalmente a partir de sua relação afetiva com os livros desde a infância. Seu trabalho é orientado pela combinação de design gráfico, sensibilidade artística e elementos artesanais. A editora, inicialmente focada em publicações visuais, rapidamente expandiu para incluir a poesia, destacando-se pela integração de aspectos “feitos à mão”, como costuras e gravuras, que reforçam o caráter artesanal e único de suas edições.

Fernando Ferreira, do ALMA, destaca o surgimento de seu ateliê de forma espontânea e orgânica, caracterizado por uma abordagem lúdica e subversiva. Diferente de Beatriz, que trilhou um caminho estruturado e planejado, Fernando prioriza a liberdade criativa e a crítica às estruturas tradicionais do circuito artístico.

Para ele, o livro funciona como uma galeria acessível, desobstruída das barreiras institucionais, permitindo maior circulação e democratização das obras.

Guilherme Bergamini se distancia dessas duas abordagens ao enfatizar a motivação pessoal e familiar como o ponto de partida para a criação de sua editora. A publicação independente surge, para ele, como um meio de manter a liberdade editorial necessária para expressar sua visão crítica e social através da fotografia. Sua prática é fortemente conectada à sua trajetória artística, resultando em um trabalho editorial que reflete persistência e engajamento.

Wallison Gontijo, da *Impressões de Minas*, ressalta a perspectiva estratégica e planejada da editora, aliando sua experiência no campo gráfico à colaboração com sua sócia Elza Silveira. Ao contrário da espontaneidade do ALMA, Wallison busca consolidar sua editora a partir de um plano de negócios bem estruturado, que reflete uma abordagem mais empresarial e focada na sustentabilidade a longo prazo.

Mariana Lage, por outro lado, explora a autopublicação como um espaço de experimentação formal e aprendizado. Seu percurso evolui de edições mais convencionais para formatos que rompem com o conceito tradicional de livro, incorporando elementos performativos e poéticos. Ao contrário de Wallison, cuja prática é mais direcionada ao mercado, Mariana privilegia o controle dos processos criativos e a busca por novas possibilidades formais, mantendo um caráter experimental e independente.

O ateliê Phonte88, criado por Thyana Hacla e Circe Clingert, se insere como um espaço de experimentação gráfica com forte viés colaborativo. A trajetória do projeto é marcada pela interseção entre pesquisas acadêmicas e práticas em feiras gráficas, por meio de um ambiente híbrido que explora a tensão entre o digital e o analógico. Essa abordagem difere da prática mais tradicional de Flávio Vignoli, que, com a Tipografia do Zé, resgata métodos manuais e técnicas tipográficas históricas para a produção de livros artesanais. Enquanto o Phonte88 busca inovar e tensionar os limites da produção gráfica, Flávio se concentra em preservar e valorizar a tradição tipográfica no contexto contemporâneo.

Quanto ao movimento editorial independente em Minas Gerais ao longo do tempo, as respostas destacam tanto o crescimento e a consolidação desse

movimento quanto os desafios enfrentados, como a sustentabilidade financeira e a distribuição.

Beatriz Mom e Fernando Ferreira compartilham uma visão similar sobre o crescimento contínuo e irreversível do movimento. Para Beatriz, o avanço é evidente na quantidade de editoras e na articulação entre elas, impulsionada por feiras especializadas. Fernando reforça essa percepção, identificando uma expansão significativa desde 2012, com destaque para o aumento de feiras e o fortalecimento de um público cativo tanto de criadores quanto de consumidores de arte e literatura.

Guilherme Bergamini, embora reconheça o crescimento do setor, destaca as dificuldades específicas da publicação de livros de fotografia, como os custos elevados e os desafios de distribuição. Sua análise ressalta que, apesar do avanço, os obstáculos econômicos e estruturais ainda são barreiras significativas, fazendo com que muitos autores precisem buscar estratégias alternativas para viabilizar seus projetos.

Wallison Gontijo lembra que o movimento editorial independente em Minas Gerais possui raízes históricas profundas e, embora tenham ocorrido avanços no campo da experimentação gráfica, o fator econômico ainda se constitui como um desafio para a verdadeira independência desse mercado. Para Wallison, o termo “independente” é paradoxal, pois, mesmo em um cenário alternativo, há necessidades financeiras e limitações que precisam ser superadas.

Mariana Lage e Thyana Hacla ressaltam a resiliência e a criatividade do movimento ao longo das décadas. Mariana observa que o movimento independente sempre encontrou maneiras de se manter ativo, mesmo sem grandes retornos financeiros, especialmente em áreas como a poesia e a literatura. Thyana, por outro lado, enfatiza a importância das feiras gráficas e da colaboração entre editoras como pilares para a construção de uma rede sólida e diversificada. Segundo ela, o espírito de parceria e a troca de experiências caracterizam o movimento como um espaço de inovação coletiva e resistência às lógicas tradicionais de mercado.

Por fim, Flávio Vignoli questiona a sustentabilidade a longo prazo desse mercado, especialmente em Belo Horizonte. Para ele, embora as feiras sejam fundamentais para a circulação editorial, a falta de viabilidade econômica e a

complexidade de distribuição colocam em risco a continuidade de muitos projetos, fazendo com que apenas poucos consigam superar as barreiras e se consolidar.

Comparativamente, enquanto alguns editores, como Beatriz Mom e Thyana Hacla, veem um cenário de crescente fortalecimento e articulação, outros, como Guilherme Bergamini e Flávio Vignoli, apontam para as dificuldades estruturais que ainda limitam a sustentabilidade do movimento. A análise revela uma constante tensão entre a vontade de inovar e as realidades econômicas e logísticas que desafiam a consolidação do mercado editorial independente em Minas Gerais.

O próximo bloco temático é sobre os perfis dos autores e editores que buscam os serviços dos entrevistados, além dos leitores que adquirem os produtos.

4.2.2 Perfis de autores e leitores

A análise comparativa das respostas fornecidas em relação aos autores que buscam os serviços editoriais, um padrão comum se observa: a maioria dos editores atende a escritores e artistas que buscam publicações que se destacam pela personalização, originalidade e qualidade estética. Beatriz Mom (*A Mascote*), menciona que seu contato com autores se dá de forma mútua, tanto por iniciativa dela quanto dos autores. Já Fernando Ferreira, do *ALMA*, destaca uma abordagem orgânica, com autores que muitas vezes são colegas ou pessoas próximas, atraídos pela proposta experimental e subversiva do ateliê. A espontaneidade também caracteriza o contato com os autores, seja em feiras ou pelas redes sociais.

Guilherme Bergamini, em contrapartida, menciona um perfil de autores mais específico, principalmente fotógrafos e artistas visuais, que o procuram para trabalhos autorais. Seu foco na liberdade editorial o leva a financiar suas próprias publicações. Wallison Gontijo, da *Impressões de Minas*, revela que não abre chamadas para originais, preferindo atrair autores que se identificam com o catálogo da editora. Ele destaca que o financiamento das obras pode ser dividido entre a editora e o autor, ou realizado por meio de campanhas de financiamento coletivo.

Mariana Lage e Thyana Hacla indicam que trabalham com autores que compartilham de uma visão voltada para a experimentação e a produção artesanal.

O contato geralmente ocorre por indicações, redes sociais ou feiras. Thyana menciona que, além do projeto autoral do Phonte88, elas também prestam serviços gráficos para outros autores e editoras, o que permite uma diversidade de interações e colaborações. Flávio Vignoli, da *Tipografia do Zé*, reforça a ideia de que os autores que buscam seus serviços valorizam a forma e a materialidade do livro, sendo o contato principalmente através de redes sociais, eventos e indicações.

Em relação ao perfil dos leitores, percebe-se uma diversificação, embora alguns pontos se mantenham em comum. Beatriz Mom e Fernando Ferreira notam que a maioria dos seus leitores é composta por mulheres, muitas delas artistas ou professoras, com idades entre 25 e 55 anos. Esses leitores são atraídos pela combinação de arte, literatura e design gráfico, buscando obras que desafiam o formato tradicional.

Guilherme Bergamini descreve um público de nicho, formado por pessoas interessadas em fotografia e design, geralmente profissionais da área ou colecionadores. A natureza específica de suas publicações, voltadas para a crítica social e política através da imagem, atrai um público restrito, mas engajado.

Wallison Gontijo destaca um perfil mais variado, que abrange desde acadêmicos até leitores comuns que buscam obras inovadoras e visualmente diferenciadas. A participação em feiras literárias e eventos permite alcançar tanto públicos especializados quanto curiosos interessados na interseção entre palavra e imagem.

Mariana Lage também vê seu público como diversificado, com pessoas que variam de jovens a adultos, muitos deles interessados em publicações artesanais e experimentais. Seu público é composto tanto por amigos e conhecidos quanto por frequentadores de feiras e livrarias independentes. Thyana Hacla descreve um público aberto e curioso, que vai desde “técnicos de T.I.” até crianças, dependendo da obra. Segundo ela, seu público é sensível à visualidade e à materialidade do livro, apreciando tanto o aspecto artístico quanto a profundidade conceitual de suas publicações.

Flávio Vignoli, por sua vez, ressalta que seus leitores são pessoas interessadas em poesia e artes gráficas, valorizando aspectos sensoriais como o toque do papel e a encadernação artesanal. Embora seus livros não sejam

categorizados como livros de artista, eles atraem um público que aprecia a experiência tátil e visual proporcionada por edições cuidadosas e personalizadas.

De forma geral, a análise revela que, enquanto alguns editores atendem a públicos específicos, como fotógrafos e artistas visuais, outros atraem uma audiência mais ampla, composta por criativos e intelectuais interessados em publicações que exploram a materialidade e a inovação no formato do livro. As respostas também evidenciam o papel fundamental das feiras e redes sociais tanto no contato com os autores quanto na construção de uma rede de leitores engajados e curiosos.

O bloco temático a seguir investiga os processos de produção e concepção gráfica dos livros.

4.2.3 Processo de produção e concepção gráfica

Neste bloco temático foram abordadas três questões centrais: o processo de concepção gráfica dos livros, o financiamento das publicações e a concepção do termo “livro experimental”.

Sobre o processo de concepção gráfica, Beatriz Mom (A Mascote) e Fernando Ferreira (ALMA) compartilham uma preocupação com a originalidade e a adaptação da materialidade ao conteúdo do livro. Beatriz descreve um processo de criação que começa com uma “tempestade de ideias” e se ajusta às possibilidades financeiras, sempre buscando inserir um toque artesanal. Fernando adota uma abordagem mais orgânica e flexível, em que a liberdade criativa é ajustada às limitações técnicas de seu ateliê, e cada projeto surge com uma materialidade específica a partir de uma ideia ou sentimento.

Guilherme Bergamini e Wallison Gontijo (Impressões de Minas) descrevem métodos meticulosos e colaborativos. Guilherme segue um processo longo, estudando materiais e referências até encontrar um formato que comunique sua visão. Wallison, por outro lado, enfatiza o diálogo constante com o autor e a coordenação por uma equipe multidisciplinar para garantir que o livro tenha uma personalidade única e se alinhe com a linha visual da editora.

Mariana Lage e Thyana Hacla (Phonte88) abordam a concepção gráfica com um forte foco na personalização e na exploração de materiais não

convencionais. Mariana trabalha de forma independente, contratando profissionais específicos por projeto, enquanto Thyana explora a convergência de técnicas e linguagens em projetos que muitas vezes utilizam materiais inusitados para criar obras únicas.

Flávio Vignoli (*Tipografia do Zé*) considera a escolha dos materiais e técnicas com base em cada projeto, mas com um foco na história do livro e na preservação das técnicas tipográficas tradicionais. Sua abordagem equilibra a técnica com a liberdade criativa, resultando em livros que combinam experimentação com respeito à tradição.

Em relação ao financiamento, há uma diversidade de modelos adotados. Beatriz Mom e Wallison Gontijo destacam a flexibilidade, com publicações financiadas tanto pela editora quanto pelos autores, ou através de parcerias e campanhas colaborativas. Fernando Ferreira menciona o uso de financiamentos coletivos e colaborações como principais estratégias, enquanto Guilherme Bergamini prefere financiar suas próprias publicações para manter controle total sobre o processo editorial.

Thyana Hacla e Mariana Lage seguem uma abordagem semelhante, em que os custos podem ser divididos entre os parceiros ou cobertos inteiramente pelo autor, dependendo do projeto. Flávio Vignoli menciona o uso de parcerias e leis de incentivo, quando aplicáveis, mas também aponta para o financiamento realizado diretamente pelos autores em muitos casos.

Sobre as definições do termo “livro experimental”, as visões variam significativamente entre os entrevistados. Beatriz Mom e Fernando Ferreira concordam que um livro experimental é aquele que desafia as convenções tradicionais, tanto em formato quanto em materialidade. Fernando vai além, sugerindo que um livro experimental pode até gerar a pergunta: “Isso é realmente um livro?”. Para ele, a experimentação envolve novas linguagens, materiais e formas de interação com o leitor.

Guilherme Bergamini e Wallison Gontijo veem o livro experimental como uma plataforma para explorar a relação entre narrativa visual e projeto gráfico, bem como a combinação de texto e imagem de formas inovadoras. Wallison enfatiza que o experimental reside na tentativa de trazer novos conceitos estéticos e gráficos, testando limites e improvisando.

Mariana Lage, por sua vez, define o experimental como tudo que rompe com a forma tradicional do livro, explorando possibilidades ilimitadas, até o ponto de desafiar o próprio conceito de “livro”. Thyana Hacla acrescenta que a experimentação não se limita a resultados extravagantes, mas sim a uma investigação profunda dos processos de criação e produção, trazendo consciência para a materialidade do livro como mídia.

Para Flávio Vignoli, o termo “experimental” pode ser confuso e abrangente demais, preferindo definir seus trabalhos como livros de artista, em que a experimentação é um aspecto do processo, mas não o foco central. Ele argumenta que o livro de artista tem uma definição mais clara e robusta, enquanto o conceito de livro experimental pode carecer de um entendimento amplo e normatizado.

A análise revela que, enquanto alguns editores (como Beatriz Mom e Thyana Hacla) exploram a experimentação e a personalização como pilares de sua prática, outros (como Flávio Vignoli) equilibram a inovação com um respeito à tradição e à história do livro. As abordagens em relação ao financiamento variam entre a autossuficiência e a colaboração, refletindo as diferentes estratégias adotadas na manutenção viabilidade econômica sem sacrificar a liberdade criativa. Por fim, a noção de livro experimental é diversa, desde aqueles que questionam a própria definição de “livro” até os que veem a experimentação como uma metodologia dentro do campo das artes gráficas.

O bloco temático a seguir explora a filosofia de trabalho das editoras, a viabilidade econômica, a independência editorial e os aspectos da cultura mineira nas produções.

4.2.4 Filosofia editorial e valores

Neste bloco, os entrevistados foram convidados a refletir sobre os valores e princípios que guiam suas práticas editoriais, considerando como equilibram a necessidade de viabilidade econômica com o compromisso de manter uma linha editorial independente e inclusiva. Além disso, foram questionados sobre como os aspectos sociais e culturais de Minas Gerais influenciam suas produções e de que maneira essas características se manifestam em seus trabalhos.

Sobre os valores e princípios que orientam a filosofia de trabalho, Beatriz Mom (A Mascote) enfatiza a criatividade, originalidade e respeito aos autores como pilares de sua filosofia editorial, buscando sempre qualidade em cada etapa do processo. Fernando Siqueira (ALMA) valoriza o tensionamento dos limites do formato livro, priorizando a interação entre o conteúdo e o meio. Sua filosofia editorial se baseia na busca por uma linguagem que dialogue com o experimental e o artesanal, explorando o conceito de livro-objeto.

Guilherme Bergamini destaca a linguagem crítica e o posicionamento político como guias para sua produção. Suas publicações refletem um compromisso com a memória, o afeto e questões sociais, utilizando a fotografia como meio expressivo. Wallison Gontijo (Impressões de Minas) enfatiza a literatura e as artes visuais como instrumentos de formação e educação, tratando o livro como um objeto de arte. Sua editora valoriza a inclusão e a diversidade, promovendo novas vozes e explorando o potencial artístico e material dos livros.

Para Mariana Lage a experimentação é o fundamento de seu trabalho, com uma busca constante por inovação em formatos e técnicas. A liberdade para explorar novas formas de expressão gráfica e literária é central para sua prática. Thyana Hacla (*Phonte88*) e Flávio Vignoli (*Tipografia do Zé*) compartilham a importância da comunidade, da troca de conhecimentos e do domínio técnico. Thyana ressalta a “polinização” do conhecimento como um valor essencial, buscando distribuir e compartilhar saberes. Flávio, por sua vez, enfatiza a liberdade criativa e o aprimoramento contínuo como princípios que orientam sua produção.

Quando questionados sobre viabilidade econômica e o compromisso na manutenção de uma linha editorial independente e inclusiva, Beatriz Mom e Fernando Siqueira compartilham o enfrentamento de desafios na manutenção da independência editorial enquanto buscam sustentabilidade financeira. Beatriz aposta em tiragens pequenas e soluções criativas para viabilizar suas publicações. Fernando reconhece a dificuldade de competir com o mercado industrial devido ao caráter artesanal de suas produções, o que o leva a buscar outras fontes de renda para sustentar sua prática artística.

Guilherme Bergamini adota uma visão que transcende a viabilidade econômica, reconhecendo que suas publicações são fruto de um desejo pessoal,

sem expectativas de retorno financeiro. Para ele, a realização vem do reconhecimento artístico e da participação em exposições e festivais.

Wallison Gontijo busca viabilizar suas publicações com tiragens mínimas que garantam a recuperação do investimento ao longo do tempo. Ele adota critérios rigorosos de avaliação para equilibrar qualidade e demanda de mercado, sem renunciar à independência editorial. Mariana Lage reconhece que a viabilidade econômica de seu modelo é quase inexistente e, apesar da dificuldade em sustentar as publicações, recorre à produção manual e à participação em feiras com o objetivo de alcançar leitores.

Thyana Hacla e Flávio Vignoli optam por combinar projetos comerciais com a produção de livros autorais. Thyana menciona que a prestação de serviços gráficos ajuda a financiar seus trabalhos autorais, enquanto Flávio destaca que as vendas na papelaria são essenciais para garantir a sustentabilidade de sua tipografia.

Quanto ao reflexo dos aspectos sociais e culturais mineiros nas produções, Beatriz Mom vê a artesanaria como um traço característico de sua editora, exemplificando com o uso de pigmentos minerais em capas de livros que remetem à cultura local. Fernando Siqueira explora o flerte entre o sagrado e o profano, inspirado pela religiosidade e pelos “causos” mineiros, o que se reflete em suas figuras e narrativas. Ele vê a magia e a fantasia como elementos intrínsecos à cultura mineira, permeando suas criações.

Guilherme Bergamini aborda a mineiridade em um sentido mais amplo, destacando a memória e o afeto em suas narrativas visuais. Sua primeira publicação, *Quatro Gerações*, captura a ruralidade e os elementos simbólicos da cultura mineira. Wallison Gontijo reflete a diversidade cultural de Minas Gerais em sua linha editorial, publicando autores que dialogam com a tradição literária mineira e incorporando elementos visuais que representam a identidade do estado.

Mariana Lage menciona o apoio de livrarias locais como um reflexo da cultura mineira de valorização das produções independentes, enquanto Thyana Hacla reconhece a influência da cena cultural de Belo Horizonte em seu trabalho, mesmo que suas raízes estejam fora de Minas Gerais.

Flávio Vignoli observa que a economia local e os hábitos de consumo em Belo Horizonte apresentam desafios para a sustentabilidade das editoras

independentes, que precisam buscar estratégias criativas para se manterem relevantes.

A análise evidencia como cada editora equilibra, à sua maneira, a criatividade com as demandas financeiras e culturais. Enquanto alguns (como Beatriz Mom e Fernando Siqueira) lidam com a dificuldade de competir com produções em larga escala, outros (como Thyana Hacla e Wallison Gontijo) exploram soluções híbridas para garantir sustentabilidade. A influência cultural de Minas Gerais se expressa de diferentes formas, desde a valorização do artesanal e do simbólico até a interação direta com o cenário local. Em última análise, a comparação demonstra a diversidade de filosofias editoriais e as estratégias criativas que definem a produção independente em Minas Gerais.

O bloco temático seguinte abordou questões relacionadas ao interesse do público e impacto sociocultural das editoras.

4.2.5 Interesse e impacto sociocultural

Este bloco explora a percepção dos editores sobre o aumento do interesse por livros artesanais no Brasil e investiga como suas práticas editoriais se posicionam em relação à resistência cultural e à promoção de vozes marginalizadas.

Inicialmente, os entrevistados foram questionados se concordam com a afirmação de que, nos últimos anos, houve um aumento do interesse por livros produzidos artesanalmente no Brasil, tanto por parte de autores quanto de designers, artistas plásticos e outros profissionais. Todos concordam com essa percepção, mas cada um apresentou diferentes perspectivas para explicar esse movimento.

Beatriz Mom (*A Mascote*) e Mariana Lage enfatizam a valorização do artesanal como uma resposta à massificação e à padronização dos produtos industriais. Beatriz, ao mencionar sua participação na *Clãdestina Cartonera*, destaca a conexão com movimentos editoriais de resistência e o apelo estético das publicações cartoneras. Mariana vê o movimento como parte de uma tendência mais ampla de valorização do manual em diversas áreas, por oferecer uma experiência diferenciada ao leitor.

Fernando Siqueira (ALMA) e Guilherme Bergamini compartilham uma análise relacionada à digitalização e virtualização dos meios de produção. Fernando sugere que a produção artesanal surge como uma resposta à virtualização exacerbada, comparando a substituição da pintura pela fotografia e do livro físico pelos meios digitais. Guilherme também aponta para o desejo por algo tangível e único em um mundo cada vez mais digitalizado, em que o livro artesanal se torna uma obra de arte.

Wallison Gontijo (*Impressões de Minas*) e Flávio Vignoli (*Tipografia do Zé*) enfatizam a valorização do livro como objeto. Para Wallison, o livro artesanal tem valor agregado como objeto único que se distancia do senso comum gráfico e da virtualidade. Flávio reforça essa perspectiva, destacando a importância da personalização e da materialidade, que conferem ao livro artesanal uma experiência sensorial rica e diferenciada.

Thyana Hacla (Phonte88) complementa ao destacar a originalidade e experimentação como atrativos para artistas e designers, que veem no livro artesanal uma oportunidade de explorar novas possibilidades criativas.

Sobre o posicionamento dos entrevistados com relação às estratégias de resistência e promoção de vozes marginalizadas, esse compromisso é abordado por todos, embora cada um o faça de maneira distinta.

Beatriz Mom (A Mascote) e Fernando Siqueira (ALMA) veem a própria produção independente como um ato de resistência. Beatriz menciona que, além de *A Mascote*, sua atuação na *Clãdestina Cartonera* foca explicitamente na promoção de vozes marginalizadas, enquanto Fernando ressalta o desafio constante de garantir a subsistência como parte dessa resistência. O autor também busca representar figuras e personagens marginalizados em seu trabalho, mesmo que de forma sutil e implícita, completa.

Guilherme Bergamini e Wallison Gontijo (*Impressões de Minas*) reforçam a importância de oferecer um espaço para temas e autores que não encontram visibilidade no mercado editorial tradicional. Embora Guilherme ainda não tenha publicado outros autores, ele se posiciona aberto a pensar em publicações que abordem questões relevantes para grupos marginalizados. Wallison destaca que

sua editora já se compromete ativamente com a inclusão, publicando tanto novos autores quanto literaturas que promovem a diversidade.

Mariana Lage e Thyana Hacla (*Phonte88*) abordam a questão a partir de suas próprias identidades e experiências. Mariana vê sua condição de mulher homoafetiva como uma contribuição para a diversidade, embora reconheça suas limitações como uma mulher branca cisgênero. Thyana, ao lado de Circe, destaca que sua prática editorial é impulsionada pela construção de redes e parcerias com vozes diversas, incluindo projetos sobre temas como as benzedeiiras do Vale do Jequitinhonha.

Flávio Vignoli (*Tipografia do Zé*) enfatiza a importância de criar uma rede de apoio que permita a circulação de recursos para publicações que não têm espaço no mercado tradicional. Ele vê na sustentabilidade dessas redes um meio de garantir que autores e temas marginalizados possam alcançar um público e ter sua produção valorizada.

As respostas evidenciam que, embora todos os entrevistados concordem com o aumento do interesse por livros artesanais, eles o atribuem a fatores diferentes, desde a resistência à digitalização até a valorização da materialidade e da singularidade do objeto. Quanto à promoção de vozes marginalizadas, a maioria dos editores se posiciona ativamente, seja através de suas próprias identidades, seja pela criação de espaços e redes de apoio que promovem a inclusão e a diversidade no cenário editorial. As estratégias variam de publicações coletivas e cartoneras a projetos que resgatam tradições culturais locais ou oferecem visibilidade a identidades marginalizadas, reforçando a conexão entre o fazer editorial e a resistência cultural.

O bloco temático a seguir explora perspectivas sobre o futuro das editoras independentes, seu papel na promoção da diversidade e as dinâmicas de poder no campo editorial.

4.2.6 Cenário atual e futuro das editoras independentes

Neste bloco, os entrevistados foram convidados a compartilhar suas visões sobre o futuro das editoras independentes em Minas Gerais e no Brasil,

considerando os desafios e oportunidades que envolvem esses projetos. Também foram incentivados a refletir sobre o papel dessas editoras na promoção da diversidade no cenário literário mineiro, e como percebem as dinâmicas de poder no campo editorial, especialmente em relação à influência das grandes indústrias editoriais sobre o mercado e a visibilidade das produções independentes.

Sobre o futuro das editoras independentes, Beatriz Mom (*A Mascote*) acredita que sempre haverá espaço para editoras que operam à margem do mercado convencional, mesmo sem grande participação nas grandes feiras ou investimentos publicitários. Fernando Siqueira (*ALMA*) ressalta que a literatura independente desempenha um papel importante na preservação do livro físico em um mundo cada vez mais digitalizado, além de oferecer diversidade em formatos e temas que estão mais próximos do público.

Guilherme Bergamini e Wallison Gontijo (*Impressões de Minas*) destacam que o desenvolvimento tecnológico, como o barateamento de *softwares* e a acessibilidade a gráficas, pode colaborar para a expansão do mercado independente. No entanto, Wallison alerta para a necessidade de maior profissionalização no setor, especialmente em questões como distribuição e comercialização.

Mariana Lage e Thyana Hacla (*Phonte88*) veem que o futuro das editoras independentes está ligado ao estabelecimento de alianças e parcerias. Mariana menciona o apoio público como essencial para o sucesso, enquanto Thyana destaca a capacidade dos projetos independentes de se adaptarem e reinventarem com o tempo, criando uma bibliodiversidade valorizada.

Flávio Vignoli (*Tipografia do Zé*) também acredita no crescimento da cena independente, mas ressalta que a sustentabilidade é uma preocupação constante, exigindo inovações em distribuição e estratégias de mercado.

Sobre a promoção da diversidade no cenário literário mineiro, Beatriz Mom e Fernando Siqueira veem as editoras independentes como essenciais para essa promoção, uma vez que abrem espaço para novos autores e formatos que não encontrariam lugar nas grandes editoras. Fernando enfatiza que o termo “independente” se encaixa justamente nesse contexto de liberdade e diversidade, permitindo maior experimentação em termos de formatos e linguagens.

Guilherme Bergamini, Wallison Gontijo e Thyana Hacla concordam que a independência editorial favorece a diversidade, permitindo a publicação de obras que abordam temas marginais ou que utilizam materiais não convencionais. Wallison destaca o papel das editoras independentes na promoção de vozes que emergem de saraus e *Slams*, contribuindo para a inclusão literária e cultural.

Mariana Lage observa que essa diversidade tem crescido ao longo dos anos, e menciona a Editora Mazza como um exemplo pioneiro na publicação de temas afrocentrados. Thyana acrescenta que a cena independente é um espaço para expressões plurais, desde poemas homoeróticos até livros de orações familiares, possibilitando que temas e identidades que não seriam acolhidos pelas grandes editoras encontrem seu público.

Flávio Vignoli, embora reconheça a contribuição das editoras independentes para a diversidade, aponta que a circulação limitada dessas publicações restringe seu alcance e impacto, e esse fator dificulta a promoção de uma diversidade efetiva.

Quanto às dinâmicas de poder no campo editorial, Beatriz Mom acredita que há espaço para editoras de todos os tamanhos, desde que se adaptem às suas realidades. Fernando Siqueira vê as editoras independentes e as grandes editoras como atuando em campos paralelos, em que uma alimenta a outra, principalmente no que se refere à descoberta de novos talentos.

Guilherme Bergamini e Wallison Gontijo destacam as limitações impostas pela estrutura capitalista do mercado, em que as grandes editoras dominam a distribuição e concentram os lucros, deixando os autores independentes em desvantagem. Wallison critica o fato de que, no modelo atual, o autor é o que menos ganha, enquanto Guilherme vê a resistência das editoras independentes como uma resposta a esse desequilíbrio.

Mariana Lage, embora com pouca interação com as grandes editoras, salienta que o mercado editorial enfrenta desafios persistentes, como o monopólio das distribuidoras, o que torna a sustentabilidade difícil. Thyana Hacla reforça que a cena independente se organiza com base em outras lógicas de produção e distribuição, que fogem das dinâmicas tradicionais de mercado.

Flávio Vignoli compartilha que o foco da sua atuação está na produção de conteúdos específicos que não competem com as grandes editoras, mas que buscam relevância e sentido dentro de um nicho específico.

As respostas indicam que, embora o futuro das editoras independentes seja visto com otimismo, há desafios em termos de sustentabilidade e circulação. A promoção da diversidade é apontada como um dos principais diferenciais das pequenas editoras, que oferecem espaço para vozes e temas que ficam de fora do circuito tradicional. No entanto, a questão das dinâmicas de poder e a concentração do mercado editorial permanecem como barreiras estruturais que limitam a expansão e a visibilidade das produções independentes. As editoras menores têm buscado alternativas inovadoras e parcerias para superar essas dificuldades, mantendo viva a resistência cultural e a bibliodiversidade.

A seguir, os entrevistados foram instigados a refletir sobre possíveis contradições no mercado editorial independente, a partir da leitura de um parágrafo elaborado pela autora.

4.2.7 Possíveis contradições no mercado editorial independente

Composto apenas por uma questão, neste último bloco temático os entrevistados foram convidados a compartilhar suas opiniões sobre uma possível contradição no mercado editorial independente: a de que, embora o movimento tenha raízes na inclusão e diversidade, as feiras e eventos literários muitas vezes ocorrem em locais privilegiados, como bairros nobres, museus, grandes bibliotecas e universidades, atraindo um público restrito, composto majoritariamente por intelectuais e acadêmicos. A questão propõe uma reflexão crítica sobre essa realidade e o quanto ela se alinha ou contrasta com as bases históricas do movimento editorial independente.

Beatriz Mom (*A Mascote*) reconhece a preocupação levantada, mas discorda que seja uma tendência predominante. Ela menciona sua participação em feiras localizadas em áreas acessíveis e bairros periféricos, argumentando que a diversidade geográfica dos eventos demonstra que o público das feiras independentes vai além dos nichos elitistas.

Fernando Siqueira (*ALMA*) concorda parcialmente com a afirmação, destacando que a baixa prática de leitura no Brasil e a concentração dos eventos em regiões centrais limitam a popularização da arte e da literatura. Ele observa que, embora os eventos atraiam predominantemente classes médias e acadêmicos, muitos produtores independentes vêm de contextos diversos, o que introduz outras vozes e narrativas. No entanto, ele reconhece que as artes ainda são, em grande parte, inacessíveis para a massa popular.

Guilherme Bergamini corrobora a observação de que o público desses eventos tende a ser mais elitizado, principalmente devido ao custo elevado das produções artesanais. Para ele, a inclusão poderia ser viabilizada pela redução dos custos de publicação e pela oferta de livros virtuais acessíveis ou gratuitos, o que ampliaria o alcance da literatura independente.

Wallison Gontijo (*Impressões de Minas*) também concorda que há uma contradição, apontando que muitos eventos ocorrem em locais elitizados, o que restringe o público. Contudo, ele destaca o compromisso em democratizar o acesso à literatura através de iniciativas em comunidades e eventos que buscam ampliar o alcance das produções independentes.

Mariana Lage discorda da afirmação de que as feiras atraem predominantemente intelectuais e acadêmicos. Com base em suas experiências, ela afirma que o público é diversificado em termos de faixa etária, poder aquisitivo e identidade de gênero. No entanto, ela reconhece que há desafios logísticos e financeiros para participar de eventos em áreas mais periféricas, o que pode dificultar a inclusão de outros públicos.

Thyana Hacla (*Phonte88*) aponta que, embora os espaços elitizados tragam certos recortes socioculturais, há feiras que oferecem ajuda de custo para editores e iniciativas para contemplar outros espaços. Ela também ressalta que as universidades, tradicionalmente associadas a públicos acadêmicos, estão se tornando mais diversas, ampliando a inclusão e a formação de comunidades que produzem e consomem cultura.

Para Flávio Vignoli (Tipografia do Zé) o público das feiras de livros independentes reflete as desigualdades econômicas do Brasil. Ele observa que quem compra livros no país já pertence a um grupo restrito, com maior poder aquisitivo, o que limita o alcance dessas editoras. Comparando diferentes

mercados, como São Paulo e Belo Horizonte, Vignoli afirma que o cenário paulistano é mais favorável devido ao maior poder de compra, tornando as feiras de São Paulo mais viáveis para editoras pequenas.

Em se tratando de Belo Horizonte, Vignoli ainda ressalta que o mercado local apresenta características específicas: mesmo quando os preços são acessíveis, há uma cultura de negociação, reflexo das práticas comerciais mineiras. Além disso, ele menciona que, apesar de haver pessoas com recursos na cidade, há uma tendência cultural de evitar o consumo ostensivo, o que impacta diretamente as vendas de livros. Outro ponto destacado é a preferência por gastos em consumo efêmero, como bebidas, em detrimento da aquisição de livros. Essa realidade, segundo Vignoli, impõe desafios significativos para a sustentabilidade das editoras independentes, que precisam buscar estratégias inovadoras para se manterem competitivas e relevantes nesse ambiente econômico-cultural adverso.

As respostas indicam que, embora todos reconheçam a existência de desafios para democratizar o acesso à literatura independente, há diferentes visões sobre o alcance real desse movimento. Alguns entrevistados, como Beatriz Mom e Mariana Lage, enfatizam a diversidade dos públicos já existentes nas feiras, enquanto outros, como Fernando Siqueira e Guilherme Bergamini, veem a elitização como um reflexo das condições culturais e econômicas do Brasil. Thyana Hacla e Wallison Gontijo sugerem que há esforços em curso para expandir essa acessibilidade, mas reconhecem que as barreiras ainda são significativas. Por fim, Flávio Vignoli ressalta as limitações econômicas e culturais locais, indicando que a sustentabilidade das editoras independentes depende de encontrar mercados adequados para seus produtos.

4.2.8 Síntese das perspectivas e tendências observadas

Apesar de alguns posicionamentos distintos, as respostas dos editores revelaram tendências e perspectivas comuns.

No que se refere à trajetória profissional e à filosofia editorial, a independência é vista como um espaço de experimentação e inovação, em que a liberdade criativa é priorizada. Os entrevistados demonstram que o compromisso

com a personalização e a busca por novas linguagens e formatos são centrais em suas práticas.

Seja pela exploração do livro como objeto artístico ou pela preservação de métodos tradicionais, as editoras compartilham o desejo de superar as limitações impostas pelo mercado convencional. Essas afirmações encontram ressonância em Lipovetsky (2015), ao destacar que o capitalismo contemporâneo valoriza a singularidade e a experimentação, levando à proliferação de práticas estéticas que priorizam a liberdade criativa e a personalização.

Quanto ao perfil de autores e leitores, a análise mostra que as editoras atendem a um público diversificado, mas com um interesse comum na originalidade e na qualidade estética. A presença das feiras de livros e das redes sociais destaca-se como uma via crucial para conectar autores e leitores, estabelecendo um ecossistema cultural dinâmico e colaborativo.

No que diz respeito ao processo de produção gráfica, as estratégias variam desde a inserção de elementos artesanais até a exploração de técnicas digitais e materiais não convencionais. Nesse aspecto, observa-se que a materialidade dos objetos, incluindo os livros, tem um valor simbólico que se perderia na produção em massa (LIPOVETSKY, 2015). Esse movimento é perceptível em algumas produções, nas quais a escolha dos materiais, técnicas e tiragens limitadas e assinadas conferem a sensação de exclusividade, em atendimento a uma demanda por objetos que mantenham sua singularidade e autenticidade.

Em termos de sustentabilidade e viabilidade econômica, a independência editorial é vista tanto como uma força quanto como um desafio. Enquanto alguns editores buscam estratégias complementares, como a prestação de serviços gráficos, outros enfrentam dificuldades para manter a autonomia sem comprometer a sustentabilidade financeira. A influência cultural mineira manifesta-se de formas distintas, desde a valorização do artesanal até a inclusão de elementos simbólicos locais. As editoras revelam um compromisso com a promoção da diversidade, buscando dar voz a autores e temas que não encontram espaço nas grandes editoras.

Por fim, a discussão sobre as contradições no mercado independente aponta para a existência de barreiras que podem limitar o acesso a públicos mais amplos, especialmente devido à localização de eventos e à estrutura

socioeconômica do país. As feiras de publicações independentes, muitas vezes realizadas em bairros de classe alta, atraem um público que, embora consuma uma estética de simplicidade ou informalidade, possui elevado poder aquisitivo e certo capital cultural.

Nesse sentido, as barreiras de acesso ao consumo de produtos culturais no Brasil revelam as dificuldades enfrentadas por públicos de baixa renda. No entanto, os esforços contínuos para democratizar o acesso à literatura e expandir o alcance dessas editoras além dos nichos acadêmicos demonstram uma resistência ativa contra essas barreiras.

Em síntese, embora o movimento editorial independente em Minas Gerais enfrente diversos desafios, ele se mantém resiliente e apresenta uma diversidade de estratégias, filosofias e práticas editoriais em um cenário no qual a autonomia criativa permanece como o eixo que sustenta essas iniciativas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história da cultura impressa no Brasil constituiu, neste trabalho, um ponto de partida para uma compreensão mais ampla das vertentes culturais que predominaram na nossa sociedade, estando esse tema longe de ser esgotado. A pesquisa reafirmou a relevância das editoras independentes como agentes de transformação cultural e inovação, sendo que a continuidade e fortalecimento dessas iniciativas dependeriam da capacidade de enfrentar desafios econômicos. Por outro lado, o espírito colaborativo, que caracterizou o movimento, indicou que essas editoras continuariam desempenhando um papel crucial na construção de uma cultura editorial mais diversa e acessível.

Para alcançar essa compreensão, a pesquisa teve como objetivo investigar as bases que orientaram o movimento editorial independente ao longo da história da edição, especialmente no Brasil, e examinar em que medida esses princípios se entrelaçaram com dinâmicas de poder e estratégias de resistência na filosofia de atuação das editoras independentes brasileiras contemporâneas. A tese foi estruturada em cinco capítulos, sendo que os três capítulos centrais abordaram desde as bases do movimento editorial independente até as práticas adotadas pelas editoras entrevistadas.

O **Capítulo 2** apresentou uma revisão histórica, abrangendo desde as publicações alternativas na Idade Média até o contexto brasileiro no início do século XX. Foram analisadas as dinâmicas de poder relacionadas à ordem impressa e as estratégias de resistência na busca por independência intelectual. Também foram abordadas a constituição do campo editorial no Brasil, a fundação das primeiras casas tipográficas, editoras e livrarias brasileiras entre os séculos XIX e início do século XX, os círculos elitizados e as ações da fração intelectualizada e “europeizada” da elite que exerceu um papel fundamental na imposição de modelos estéticos estrangeiros.

O **Capítulo 3** explorou o surgimento de pequenas editoras artesanais em busca de autonomia editorial, cuja trajetória se assemelhou ao movimento das prensas particulares em décadas anteriores. Foram analisadas as práticas editoriais independentes na segunda metade do século XX, destacando-se publicações artesanais em meio ao elitismo cultural e ao contexto político, tanto em

Minas Gerais quanto em outras partes do Brasil, em um período marcado pela censura e pelo controle, especialmente a partir da década de 1960.

O **Capítulo 4** constituiu o núcleo da análise empírica da pesquisa, com apresentação e discussão dos resultados coletados junto a editores independentes mineiros na contemporaneidade. Analisaram-se algumas obras e trajetórias dos participantes, suas concepções sobre o campo editorial, o perfil dos autores, o público-alvo e os processos de criação e produção adotados. Foram exploradas, ainda, as perspectivas futuras para esse segmento editorial, além das estratégias e desafios que configuraram o panorama das editoras independentes em Minas Gerais.

De modo geral, as análises empreendidas corroboraram a hipótese de que as bases do movimento editorial independente remontam à produção clandestina e marginalizada, mas também reforçaram a ideia de que, ao longo do tempo, essas práticas se consolidaram como alternativas de democratização do espaço literário, ainda que inseridas em um contexto de desigualdades estruturais. No entanto, a pesquisa confirmou um dilema importante: as editoras independentes contemporâneas, embora mantivessem um discurso de resistência, podem ter enfrentado um desafio ao equilibrar o compromisso com a diversidade e a inclusão com a necessidade de viabilizar suas operações em um mercado restrito. Como resultado, essas editoras acabaram atendendo predominantemente a um público de nicho elitizado, composto por intelectuais e acadêmicos, o que tensionou os princípios originais do movimento.

Contudo, foi reconhecido que muitas dessas editoras priorizaram a qualidade estética e material de suas produções, desempenhando um papel crítico na cena literária e oferecendo uma alternativa às grandes editoras. O público elitizado, por sua vez, pode ter buscado essas edições como um contraponto ao que foi oferecido pelas grandes editoras. Assim, o problema não residiu necessariamente na produção das editoras independentes, mas nas limitações econômicas e culturais que impactaram o acesso ao livro no Brasil, especialmente no caso da poesia. Embora algumas dessas editoras tenham vendido livros diretamente aos consumidores, seja em feiras ou por meio de plataformas digitais, ampliando o acesso, as desigualdades econômicas e o alcance restrito do público

ainda representaram desafios significativos para a democratização do espaço literário.

Os dados coletados através das entrevistas com editores participantes reforçaram essas constatações. Dos sete entrevistados, cinco fundaram suas editoras com o objetivo inicial de autopublicação e destacaram a liberdade criativa e editorial como um dos pilares de suas práticas. Essa motivação evidenciou uma conexão direta com as motivações dos editores artesanais da segunda metade do século XX no Brasil, marcadas pelo desejo de autonomia e paixão pelo ofício.

Todos os editores entrevistados possuíam formação acadêmica e experiência nas áreas de arte, design e/ou jornalismo, o que se refletiu na sofisticação estética e no cuidado gráfico das produções. Além disso, foi unanimemente reconhecida a existência de uma rede colaborativa entre as editoras independentes mineiras, reforçando a ideia de um campo editorial alternativo que se sustentou por meio de parcerias e trocas mútuas.

Outro ponto relevante observado foi a intensificação da procura por livros com características artesanais nos últimos anos, fenômeno atribuído tanto à valorização da materialidade quanto à busca por experiências de leitura diferenciadas. Contudo, alguns entrevistados reconheceram que esse crescimento pode ter se concentrado em um público de nicho, composto por pessoas com médio a alto poder aquisitivo e com alguma formação acadêmica.

Quanto às características dos livros, diferentemente do “movimento marginal” no Brasil, as publicações atuais não carregaram, em sua maioria, uma essência combativa ou efemeridade material. Embora a resistência aos grandes conglomerados editoriais tenha sido uma característica perceptível nas falas dos entrevistados, o foco recaiu na preservação da autonomia editorial e não no confronto direto com as estruturas de poder. Nesse sentido, a independência editorial se manifestou no controle sobre as etapas do processo de publicação e na garantia da integridade criativa das obras publicadas.

Apesar dos avanços, os desafios para a sustentabilidade do mercado editorial independente foram evidentes. Todos os entrevistados apontaram a dificuldade de manter suas editoras financeiramente viáveis, e três deles afirmaram que as publicações não constituíam sua atividade remunerada principal. Esse dado

sublinhou o caráter de paixão e dedicação que perpassou o ofício desses editores, mas também reforçou as limitações estruturais para a profissionalização do setor.

As editoras entrevistadas demonstraram que, apesar das dificuldades, houve um compromisso com a preservação de uma cultura de resistência e inclusão, ainda que as práticas atuais indicassem a necessidade de reavaliar estratégias para garantir a longevidade desse segmento em um cenário marcado por profundas desigualdades culturais e econômicas. A contradição entre a proposta de democratização e o alcance limitado de suas práticas desafiou a sustentabilidade de um modelo que, por um lado, resistiu ao *mainstream*, mas, por outro, acabou se inserindo em uma lógica de exclusividade para viabilizar sua sobrevivência.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, A. A. **Tarsila**: Sua Obra e Seu Tempo. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- AMARAL, J. C. **A literatura em festa**: eventos literários brasileiros e o caso Flipoços. Dissertação. Mestrado em Estudos de Linguagens. Centro de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2017.
- AMBROSE, G.; HARRIS, P. **Impressão e acabamento**. Porto Alegre: Bookman, 2009.
- AMBROSE, G.; HARRIS, P. **Layout**. Porto Alegre: Bookman, 2012.
- ANDRADE, G. Fechamento de grandes livrarias. **A Tarde**, 11 jul. 2021. Disponível em: <https://atarde.com.br/cultura> . Acesso em: 14 mai. 2024.
- ANTHONY, P.D. **John Ruskin's labour**: a Study of Ruskin's Social Theory. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- ARAÚJO, E. **A construção do livro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1986.
- ARAÚJO, E. **A construção do livro**: princípios da técnica de editoração. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012.
- ARAUJO, G.; GRASSANO, F. **Design do livro experimental**: ensaios provocativos. São Cristóvão, SE: Editora UFS, 2022.
- AREND, M. O Brasil e o longo século XX: condicionantes sistêmicos para estratégias nacionais de desenvolvimento. *In*: VIEIRA, R. L. (Org.). **O Brasil, a China e os EUA**: na atual conjuntura da economia-mundo capitalista. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013. p. 135-172.
- ARTE DE TODA GENTE. **Mostra Ouro Preto**: A Palavra Visual. YouTube, 31 jan. 2022. Vídeo (01'00" a 20'57"). Disponível em: www.youtube.com/mansur . Acesso em: 5 ago. 2023.
- AZEVEDO, F. **A transmissão da cultura**. São Paulo: Melhoramentos, 1976. p. 163-218.
- BABBIE, E. **Métodos de pesquisa de survey**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- BAER, L. **Produção gráfica**. Rio de Janeiro: Senac, 1995.
- BAR, F. **Making handmade books**: 100+ Bindings, Structures & Forms. New York: Dover Publications, 2016.
- BARBETTA, P. A. **Estatística aplicada às ciências sociais**. Santa Catarina: UFSC, 2006.

BARBOSA, P. **Sem costuras**: a produção tipográfica de João Cabral de Melo Neto. Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2020. Disponível em: www.bbm.usp.br. Acesso em: 20 out. 2022.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BAUMAN, R. **Dicionário de cultura popular e tradicional**. Oxford University Press, 1998.

BEHR, N. **RPM – Retratos da poesia marginal**: A geração xerox. Brasília: Thesaurus, 2008. p. 7.

BENTES, I. **Tropicália**: alegoria, alegria. São Paulo: Ed. 34, 2000.

BERGAMINI, G. **Carta branca**. 2020. Disponível em: www.guilhermebergamini.com. Acesso em: 29 jul. 2024.

BERGER, P. **A tipografia no Rio de Janeiro**: Impressores bibliográficos 1808-1900. Cia. Industrial de Papel Pirahy. Rio de Janeiro, 1984.

BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE. **Projeto memória oral**: depoimento de Massao Ohno. São Paulo, 3 de abril de 2009. Disponível em www.prefeitura.sp.gov.br/Massao_Ohno. Acesso em: 06 ago. 2023.

BILLER, P. **The Waldenses, 1170-1530**: Between a Religious Order and a Church. Aldershot: Ashgate, 2001.

BITTENCOURT, B. Feira Plana. *In*: **Entrevista para Publishnews**, 2019. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br>. Acesso em: 13 jun. 2024.

BOLZA, H. F. Koenig und die Erfindung der Druckmaschine. *In*: **Technikgeschichte**, 1967.

BOLZANI, I. Saraiva entra com pedido de autofalência na Justiça. **G1**, 04 out. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/saraiva>. Acesso em: 12 dez. 2023.

BOMENY, M. H. W. **O panorama do design gráfico contemporâneo**: a construção, a desconstrução e a nova ordem. 1. ed. São Paulo: SENAC São Paulo, 2012.

BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BOURDIEU, P. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, P. **Les conditions sociales de la circulation internationale des idées**. Actes de la recherche en sciences sociales, v. 5, n. 145, 2002.

- BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BOURDIEU, P. **Sobre o Estado**: cursos no Collège de France (1989-92). São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- BRAGANÇA, A. Geir Campos e o mundo do livro. *In.*: **A profissão de poeta**: 13 pequenos ensaios e depoimentos em homenagem a Geir Campos & Carta aos livreiros do Brasil, poemas e outros textos inéditos de Geir Campos. Niterói: Imprensa Oficial do Estado do Rio de Janeiro, 2002.
- BRASIL. Ministério da Saúde. Conselho Nacional de Saúde. **Recomendações 2020**. Brasília, 2020. Disponível em: www.conselho.saude.gov.br. Acesso em: 25 jun. 2021.
- BRITO, A.; SILVEIRA, P. **Tendências do livro de artista no Brasil**: 30 anos depois. Catálogo da Exposição. São Paulo, 2015, pp. 7-10.
- BRITO, M. S. Breve História de uma Editora, ou Memórias de um Amigo do, da e dos Martins. **Martins 30 Anos**. São Paulo: Martins, 1967. (Edição comemorativa do trigésimo aniversário de fundação da Livraria Editora Martins, fora de circulação comercial).
- BRITO, R. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- BRUSCKY, P. Entrevista Paulo Bruscky. *In.*: MICHELIN, S. *et al.* **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro: [s.n.], 19 jun. 2009. p. 7-25. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/139457831/paulo-bruscky>. Acesso em: 12 ago. 2024.
- BURKE, P. **A Europa renascentista: centros e periferias**. São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- BUSH, B. **Imperialism and postcolonialism**. Harlow: Longman, 2006.
- CABRAL, M. J. **Poesia concreta**: História e Teoria. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CAMBRAS, J. **Encuadernación**: Técnicas y procedimientos para proteger y embellecer los libros. Barcelona: Parramón Paidotribo, 2021.
- CAMERON, E. **The reformation of the heretics**: The Waldenses of the Alps, 1480-1580. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- CÂNDIDO, A. **A literatura e a formação do homem**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- CARDOSO, J. P. *at al.* Prevalência de dor musculoesquelética em professores. **Revista brasileira de epidemiologia**, v. 12, n. 4, p. 604-614, 2009.
- CARDOSO, L. G. **Manual de encadernação**: #18 – Zigue-zague (com concertina). Rio de Janeiro: Canteiro de Alfices, 2019. eBook Kindle.

- CARDOSO, R. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Blücher, 2004.
- CARNEIRO, A. S. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- CARTER, E. P. **Bookbinding: A How To Guide**. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017. (English Edition).
- CASTANHEIRA, N. P. **Estatística aplicada a todos os níveis**. Curitiba: InterSaberes, 2013.
- CAVALLINI, M. Fnac tira site do ar e fecha última loja no Brasil. **G1**, 19 out. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/fnac-fecha> . Acesso em: 12 dez. 2023.
- CERVO, A. L.; BERVIAN, P. A. **Metodologia científica**. São Paulo: Makron Books, 1996.
- CHAGAS, P. Laboratórios do Teatro de Arena. *In*: MINISTÉRIO DA CULTURA. **Augusto Boal**: exposição, teatro, show, leituras, oficina. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2014.
- CHARTIER, R. **A ordem dos livros**. Brasília: UnB, 1998.
- CHARTIER, R. **Forms and meanings**: texts, performances and audiences from codex to computer. University of Pennsylvania Press, 1995.
- CHARTIER, R. **Inscription and erasure**: Literature and Written Culture from the Eleventh to the Eighteenth Century”. University of Pennsylvania Press, 1994.
- CHARTIER, R. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador. São Paulo: Unesp, 1999.
- CHARTIER, R. **Os desafios da escrita**. São Paulo: Unesp, 2002.
- CHARTIER, R. **Práticas da leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dictionnaire des symboles**. 11. imp. Paris: Robert Laffont, 1990.
- CLIFFORD, J.; MARCUS, G. E. (Ed.). **Writing culture**: The Poetics and Politics of Ethnography. 2. ed. Berkeley: University of California Press, 2010.
- CONTREIRAS, J. **Experimentação gráfica em projetos de livros artesanais**. Dissertação (Mestrado em Design) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.
- CONTREIRAS, J. **Improvisação gráfica**: processos criativos de livros artesanais por Aloísio Magalhães e Flávio Vignoli, p. 836-845. São Paulo: Blucher, 2018.
- CORDEIRO, F. V. **Performance mecânica na produção dos livros que não tenho e outros livros de artista impressos em tipografia no Brasil**. Dissertação

(Mestrado em Artes) — Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2020.

COUTO, J. **O mercado editorial no Brasil: Uma Análise Histórica**. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2005.

CRENI, G. **Editores artesanais brasileiros**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

CUMMING, E.; KAPLAN, W. **The Arts and Crafts movement**. London: Thames and Hudson Ltd, 1991.

CUNHA, A. G. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

CUNHA, G. L. **O gráfico amador: as origens da moderna tipografia brasileira**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

D'ELIA, R. HUNGRIA, C. **Os dentes da memória**. São Paulo: Azougue Editorial, 2011.

DANTO, A. C. **After the end of art: Contemporary Art and the Pale of History**. Princeton University Press, 1997.

DANTO, A. C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DANTO, A. **The transfiguration of the commonplace**. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

DARNTON, R. **The business of enlightenment: a publishing history of the Encyclopédie 1775–1800**. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

DARNTON, R. **The forbidden best-sellers of pre-revolutionary France**. W.W. Norton & Company, 1995.

DARRAS, B. Artists and designers – Can the divide be overcome? **Anais do 7º Congresso Brasileiro de Pesquisa & Desenvolvimento em Design**. Curitiba, 2006.

DECLARAÇÃO INTERNACIONAL DE EDITORES E EDITORAS INDEPENDENTES. **Congresso Internacional da Edição Independente**. Paris: Aliança Internacional de Editores Independentes, 2014. Disponível em: <https://www.alliance-editeurs.org>. Acesso em: 25 mar. 2022.

DERRIDA, J. **Writing and difference**. Chicago: University of Chicago Press, 1978.

DIAS, H. J. **Design editorial: livro experimental da narrativa poética autoral “Pegadas não calçadas”**. São Paulo, 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em Design) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2021.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA [em linha]. 2008-2024.

Disponível em: <https://dicionario.priberam.org>. Acesso em: 10 jan. 2023

DIEHL, E. **Bookbinding**: its background and technique. New York: Dover Publications, 1980.

DIEHL, I.; VARGAS, P. R. Paradoxos da globalização: da pressuposição do fim do estado-nação à realidade do retorno do estado. **Estudos do CEPE**, n. 3/4, p. 91-124, jan./dez. Santa Cruz do Sul: 1996.

DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins. Fontes, 2007.

DRUCKER, J. Livros e cenários pelo teatro de ecrãs e sombras: os livros de artista de Lourdes Castro *in* **Tarefas infinitas**: Quando a Arte e o Livro se Ilimitam. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

DRUCKER, J. **The century of artists' books**. New York: Granary Books, 1995.

DRUCKER, J. **The visible word**: experimental typography and modern art, 1909-1923. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

DUARTE, F. M.; CASTILHO, A. T. **Dicionário UNESP do português contemporâneo**. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

DUARTE, J.; RESENDE, A. Projeto editorial do livro experimental: Os Sonacirema. *In*: **Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, p. 40., 2017, Curitiba. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais2017> Acesso em: 18 jul. 2024.

DUARTE, M. **História do livro no Brasil**. Rio de Janeiro: Edições Revan, 2008.

DURVAL, N. 6ª Feira Plana reúne 200 editoras e artistas independentes na Cinemateca. **Guia Folha**. 23 de março de 2018. Disponível em: www.guia.folha.uol.com.br/feira-plana. Acesso em: 04 abr. 2022.

EISENSTEIN, E. L. **The printing press as an agent of change**. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

EISENSTEIN, E. L. **The printing revolution in early modern Europe**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

EKREM, E. **Bound**: Over 20 Artful Handmade Books. Kansas: Lark Books, 2015.

ELLER, E. N. **Convergências tipográficas**: uma análise crítica de impressos luso-brasileiros dos séculos XVIII e XIX como um fundamento para práticas contemporâneas em design de tipos. Tese (Doutorado em Belas-Artes) – Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2020.

ESTRATÉGIAS NARRATIVAS. **Quem somos**. Disponível em: www.estrategiasnarrativas.org . Acesso em: 29 ago. 2024.

FARIA, A. A. de; MOISES, C. F. (Org.). **Antologia poética da geração 60**. 1. ed. São Paulo: Global, 2000.

FARIA, F. **Massao Ohno**: o homem dos livros. Belo Horizonte: Scriptum, 2010.

FARIA, M. I.; PERICÃO, M. G. **Dicionário do livro**: da escrita ao livro eletrônico. São Paulo: Edusp – Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

FAUSTO, B. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2024.

FAWCETT-TANG, R. **New book design**. London: Laurence King, 2004.

FAWCETT-TANG, R. **O livro e o designer I**: embalagem, navegação, estrutura e especificação. Trad. Caroline Mariz. São Paulo: Rosari, 2007.

FEBVRE, L.; MARTIN, H. **O aparecimento do livro**. São Paulo: Edusp, 2017

FEBVRE, L.; MARTIN, H.. **The coming of the book**: the impact of printing 1450–1800. London: Verso, 1997.

FEIRA MIOLO(S) 2023 – Giro Miolo(s) – especial 10 anos. Biblioteca Mário de Andrade. **YouTube**. Disponível em: www.youtube.com/miolo. Acesso em: 24 jan. 2024.

FERES, J. *et al.* Monteiro Lobato e o politicamente correto. **Dados – Revista de Ciências Sociais**. Nº 56. P. 69-108, 2013. Disponível em <https://www.scielo.br/scielo>. Acesso em: 18 mai. 2022.

FERNANDES, P. P. Entrevista: “Tipoeta” Guilherme Mansur. **UAI**: Pensar, 03 ago. 2018. Disponível em: www.uai.com.br/entrevista . Acesso em: 10 set. 2023.

FERREIRA, A. B. de H. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 5. ed. Capa dura. Curitiba: Positivo, 2010.

FERREIRA, J. P. **Editoração artesanal**: Cultura, Política e Prática. Annablume, 2017.

FERREIRA, L. **Processos de edição no Brasil**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2012.

FERREIRA, R. A. O poeta e músico Ricardo Aleixo fala sobre etnopoésia. **Jornal da USP**, 14 dez. 2020. Disponível em: www.jornal.usp.br . Acesso em: 27 jul. 2024.

FLUSSER, V. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FRANCHETTI, P. **Haikai**: antologia e história. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

FUHRMANN, O. W. **Gutenberg and the Strasbourg Documents of 1439**. New York: 1940.

GALINDO, E. P.; LIMA NETO, V. C. **A Mobilidade Urbana no Brasil: percepções de sua população**. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), 2019.

GIDDENS, A. **A constituição da sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

GOLDEN, A. **Making handmade books: 100+ Bindings, Structures & Forms**. North Carolina: Lark Books, 2011.

GOMES, A. C. (org.). **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

GOMES, J. C. T. **Glauber Rocha, esse vulcão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

GOMES, L. A. **Produção gráfica para designers**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

GOMES, R. **Impressão digital e suas transformações**. São Paulo: Senac, 2016.

GUIGNARD, J. **Gutenberg et son oeuvre**. Paris: 1970.

HALL, S. **A Identidade cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HALLEWELL, L. **O livro no Brasil: sua história**. EDUSP, 3 ed. São Paulo: 2017.

HASLAM, A. **O livro e o designer II: como criar e produzir livros**. São Paulo: Rosari, 2010.

HASSARD, J. **Commodification, construction, and compression: modern, symbolic, and postmodern perspectives on organizational time**. Toronto: Academy of Management, 2000a.

HENDEL, R. **O Design do Livro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

HERKENHOFF, P. **Biblioteca nacional: a história de uma coleção**. Rio de Janeiro: Editora Salamandra, 1996, p. 81).

HILL, C. **The world turned upside down: radical ideas during the English Revolution**. London: Penguin Books, 1972.

HOBSBAWM, E. J. **A era das revoluções**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

HOLANDA, S. B. **História geral da civilização brasileira: A época colonial**. 9. ed. São Paulo: Bertrand Brasil, 2004.

HOLLAND, J. G. Os princípios comportamentais servem para os revolucionários? **Revista Brasileira de Terapia Comportamental e Cognitiva**, 2016, p. 104-117.

HOLLANDA, H. B. **Jornal do Brasil**, Caderno B. Rio de Janeiro, 13 dez. 1980.

HOLLIS, R. **Graphic design: a concise history**. London: Thames & Hudson, 2001.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

IBGE. **Anuário Estatístico do Brasil – 1991**. Rio de Janeiro: IBGE, 1995.

IBGE. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD)**: Acesso a Equipamentos de Tecnologia de Informação e Comunicação. Rio de Janeiro: IBGE, 1990.

INDEPENDENTE. *In: Dicionário Priberam da língua portuguesa*. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org>. Acesso em: 13 nov 2023.

INDEPENDENTE. *In: Oxford Languages*. [s. l.]: Oxford University Press, 2024. Disponível em: <https://www.google.com>. Acesso em: 13 nov. 2023.

JUNGK, I. Em busca de lalange: palavras como modelos de sensibilidade. **Leitura Flutuante**, v. 5, n. 1, p. 129-138, 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br> . Acesso em: 13 ago. 2023.

KIPPHAN, H. **Handbook of Print Media: Technologies and Production Methods**. Berlin: Springer, 2001.

KLEIMAN, A. B. (Org.). **Os significados do letramento**: uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995. (Coleção Letramento, Educação e Sociedade).

LAGE, M. Entrevista concedida à Vitor Cei. **Revista Voz da Literatura**, junho 2019, p. 4 -16. Disponível em www.academia.edu/40451127/Mariana_Lage. Acesso em: 13 ago. 2023.

LANDA, R. **Graphic design solutions**. Boston: Cengage Learning, 2013.

LANDES, D. S. **The unbound Prometheus**: technological change and industrial development in western europe from 1750 to the present. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

LANDI, T; XÓCHITL, M. D. O. (compiladores). **Censo de grupos e espaços de Cultura Gráfica na América Latina – 2021**, Cidade do México/Belo Horizonte, Rede Latino-Americana de Cultura Gráfica, 2022. Disponível em: <https://redculturagrafica.org>. Acesso em: 04 abr. 2022.

LINDOSO, F. J. Feiras de livros, indústria editorial, fomento à leitura e profissionalização de autores. **Conexões Itaú Cultural**, 2013. Disponível em <http://conexoesitaucultural.org.br> Acesso em: 3 de ago. de 2023.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. Tradução de Eduardo Brandão. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOBO, F. S. O milagre, de novo. 1º Caderno, p. 1. **Correio da Manhã**, 22 abr. 1955.

LUPTON, E. **A produção de um livro independente**. São Paulo: Edições Rosari, 2011.

LUPTON, E. **Pensar com tipos**: guia para designers, escritores, editores e estudantes. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MACEDO, J. M. **Memórias da rua do Ouvidor**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1952.

MAGALHÃES, F. D. P. **Feiras de publicações independentes**: uma análise da emergência desses encontros em Belo Horizonte (2010-2017) e dos eventos Faísca – Mercado Gráfico e Textura (2017-2018). Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, 2018.

MAGIOLI, A. Sebastião Nunes lança a editora Dubolso Digital para comercializar e-books. **UAI**: E+, 03 abr. 2015. Disponível em: www.uai.com.br/sebastiao-nunes. Acesso em: 10 set. 2023.

MANSUR, G. Entrevista em: ARTE DE TODA GENTE. **Mostra Ouro Preto: A Palavra Visual**. YouTube, 31 jan. 2022. Vídeo (01'00" a 20'57"). Disponível em: www.youtube.com/artedetodagente . Acesso em: 5 ago. 2023.

MARGOLIN, V. **The artificial**: essays on design. Cambridge: MIT Press, 2002.

MARQUES, F. (Org.). **Sebastião Nunes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MARTINS, J. B. **Dez anos de atividades editoriais – 1940-1950**. São Paulo: Martins, 1950. (Edição comemorativa, fora de circulação comercial).

MARTINS, W. Francesismo, Realismo, Nacionalismo, Regionalismo e outros ismos. In: MARTINS, W. **História da inteligência brasileira (1887-1914)**. v. 5. São Paulo: Edusp, 1978 (p. 459-516).

MATTAR, L. L. **O design de livro de editoras independentes paulistanas**. 2020. Dissertação (Mestrado em Design) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

MAZOCOLI, E. Fechamento de grandes livrarias aponta mudança no setor. **Tribuna de Minas**, 09 jul. 2023. Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/noticias> . Acesso em: 14 mai. 2024.

MCLEAN, R. **Modern typography**: an essay in critical history. London: Hyphen Press, 2017.

MCMURTRIE, D. C. **The invention of printing**: A Bibliography. Chicago: 1942.

MEGGS, P. B.; PURVIS, A. W. **O design gráfico e a Revolução Industrial**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MEIRELES, M. Fim da Saraiva e da Cultura abre caminho para mercado editorial

mais moderno. **Folha de São Paulo**, 21 set. 2023, edição impressa.

MELLO, G. Desafios para o setor editorial brasileiro de livros na era digital. *In: BNDES Setorial*, Rio de Janeiro, n. 36, p. 468-473, set. 2012.

MELO NETO, J. **Cadernos de literatura brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 1, p. 1-131, mar. 1996.

MELO NETO, J. Não me considero um poeta brasileiro: Uma entrevista feita por Ferreira Gullar. **Acervo O Globo**, 27 set. 1987. Disponível em: [hwww.globo.com/acervo](http://www.globo.com/acervo) l. Acesso em: 2 ago. 2024.

MICELI, S. Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond. *In: Teresa – Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo: Revistas USP, p. 395-428, 2008.

MICELI, S. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: Difel, 1979.

MICELI, S. **Intérpretes da Brasilidade**. Companhia das Letras, 2003.

MICHAELIS. **Michaelis moderno dicionário da língua portuguesa**. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, 2002.

MORAES, M. C. M. **Poesia marginal**: um ensaio de carnaval. 2012. Disponível em: www.bn.gov.br/pesquisa/2012 Acesso em: 18 jul. 2024.

MORAES, R. B. **Livros e bibliotecas no Brasil Colonial**. Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo. São Paulo: 1979.

MORAIS, T. **Paulo Leminski**: o bandido que sabia latim. São Paulo: Arte & Ciência, 2001.

MOURA, M. Design contemporâneo: poéticas da diversidade no cotidiano. *In: FIORIN, E, LANDIM, P, and LEOTE, R. [orgs.]. Arte-ciência: processos criativos*. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

MOURÃO, R. A situação do livro no Brasil. *In: Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 7 dez. 1991. Ano XXV, n. 1.172, p. 17-18.

MUNIZ JUNIOR, J. **Girafas e bonsais**: editores “independentes” na Argentina e no Brasil (1991-2015). Tese de doutorado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2016.

MUNIZ JUNIOR, J. S. **Editora independente e a disputa pelos bens simbólicos**. Goiás: Editora da UFG, 2017.

NASCIMENTO, M.; PITTA, R. **Educação decolonial e formação intelectual no Brasil**. Anais Eletrônicos do Congresso Epistemologias do Sul. Foz do Iguaçu, 2018. Disponível em <https://revistas.unila.edu.br> Acesso em: 15 set. 2022.

NERI, Marcelo (Coord.). **Mapa da Riqueza no Brasil**. Rio de Janeiro: FGV Social, Centro de Políticas Sociais, 2023. Disponível em: www.fgv.br/cps/riqueza. Acesso em: 28 ago. 2024.

NOVAES, M. **O Suplemento Literário do Minas Gerais no arquivo de Murilo Rubião 1966–1969**. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

NUNES, S. Comemorando bodas de prata com o primeiro computador. **O Tempo**: Opinião, 12 nov. 2011. Disponível em: www.otempo.com.br/sebastiao-nunes. Acesso em: 10 set. 2023.

NUNES, S. **Poeminhas da vida**. Belo Horizonte: Edições Dubolso, 1975.

NUNES, S. **Sebastião Nunes**: a sátira para poucos de um escritor incomum. Entrevista concedida à Chico Lopes, publicada em 12 jul 2008. Disponível em www.verdestrigos.org . Acesso em: 06 ago. 2023.

OHNO, M. Estética/70: geração mimeógrafo. *In*: DENSER, M.; MARANI, M. (org.). **Criação Gráfica 70/90**: um olhar sobre três décadas. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007, p. 85.

OLIVEIRA, F. M. de. Guerrilha Mamaluca: um estudo da poesia de Sebastião Nunes a partir da articulação entre poesia e técnica. **Revista Em Tese**, Belo Horizonte, v. 9, p. 107-114, dez. 2005.

OLIVEIRA, S. **Experimentação gráfica no design e na arte**. Campinas: Editora Unicamp, 2018.

OLIVO, C. Livraria Cultura fecha loja do Conjunto Nacional. **Metrópoles**. São Paulo, 02 abr. 2024. Disponível em: www.metrosoles.com/livraria-cultura . Acesso em: 10 abr. 2024.

OSTROWER, F. **Acasos e criação artística**. Campinas: Unicamp, 2016.

OSTROWER, F. **Universos da arte**. Campinas: Unicamp, 2013.

PAIVA, A. P. M. de. **A aventura do livro experimental**. São Paulo: EDUSP, 2010.

PESO. *In*: **Dicionário Priberam da língua portuguesa**. Lisboa: Priberam, 1998. Disponível em: www.priberam.pt/dIDLPO. Acesso em: 25 ago. 2023.

PLAZA, J. **Signos visuais**: do livro de artista à arte digital. São Paulo: Editora da Unesp, 2003.

PLAZA, J. O livro como forma de arte. *In*: **Arte em São Paulo**, n.6, abr. São Paulo: 1982.

PONTES, H. Retratos do Brasil: Um Estudo dos Editores, das Editoras e das “Coleções Brasileiras”, nas Décadas de 1930, 40 e 50. *In*: **Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**, n. 26, pp. 56-89. Rio de Janeiro:

1988.

PRADO, L. T.; DINIZ, P. S. Brava história da edição em Minas Gerais. *In: QUEIROZ, S. (Org.). Editoras mineiras: panorama histórico. v. 2.* Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

QUEIROZ, S. (Org.). **Editoras mineiras: panorama histórico. v. 2.** Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

QUEIROZ, S. (org.). **Glossário de termos de edição.** Belo Horizonte: Fale/Viva Voz, 2008.

RAYMOND, J. **Pamphlets and pamphleteering in early modern Britain.** Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

RESENDE, L. Feira Urucum reúne 91 editoras e autores independentes em BH. **Estado de Minas**, 4 fev. 2023. Disponível em: <https://www.em.com.br/feira-urucum>. Acesso em: 13 jun. 2024.

REZENDE, E. Editores baianos investem em produção artesanal de livros. **A Tarde**. Disponível em: <https://atarde.com.br/editores> Acesso em: 25 abr. 2024.

RIBEIRO, M. L. S. **História da educação brasileira: a organização escolar.** Autores Associados. Campinas: 2010.

RIZZINI, C. **O jornalismo antes da tipografia.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

RIZZINI, C. **O livro, o jornal e a tipografia no Brasil: 1500-1822 com um breve estudo geral sobre a informação.** São Paulo: Editora Imprensa Oficial, 1988.

ROMANCINI, R. A Querela da imprensa: conflitos regionais e institucionais na construção da história. *In: I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial.* Anais. Rio de Janeiro: FCRB; UFF/PPGCOM; UFF/LIHED, 2004. Disponível em: www.researchgate.net . Acesso em: 20 ago. 2023.

RUSKIN, J. **A economia política da arte.** Rio de Janeiro: Record, 2004.

SACCONI, L. A. **Grande dicionário Sacconi da língua portuguesa.** São Paulo: Nova Geração, 2010.

SANTOS, B. [org.]. **Epistemologias do sul.** São Paulo: Cortez, 2010.

SARDINHA, B. Indiebookday reúne editoras e livrarias independentes. **Publishnews**, 14 mar. 2024. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br>. Acesso em: 10 abr. 2024.

SARDINHA, B. Retrospectiva 2023: ano é marcado por mudanças nas grandes redes de livrarias no Brasil. **PublishNews**, 22 dez. 2023. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br> . Acesso em: 14 mai. 2024.

SCHWARCZ, L. M. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEMERARO, C. M.; AYROSA, C.: **História da tipografia no Brasil.** São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1979.

SILVA, A. G. Experimentar a arte, experimentar a si: Hélio Oiticica, entre memórias e parangolés. In: **Anais do XIV Encontro Regional de História da ANPUH-Rio: Memória e Patrimônio.** Rio de Janeiro: NUMEM, UNIRIO, 2010.

SILVA, J. A. P. **Massao Ohno, editor.** Entrevista concedida por José Armando Pereira da Silva a Renata de Albuquerque. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020. Disponível em <https://ateliê.com.br/massao-ohno-editor>. Acesso em: 06 set. 2023.

SILVA, J. A. P. **Massao Ohno, editor.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2019.

SILVA, S. A. Livro, dispositivo de passagem: a casa literária do Arco do Cego, de Lisboa a Vila Rica. **Folio** (Online): revista de letras, v. 7, p. 79-94, 2015.

SILVA, S. As “rodas” literárias no Brasil nas décadas de 1920-30: Troca e obrigações no mundo do livro. In: **Latitude**, Vol. 183 2, nº2, pp.182-210, 2008.

SILVA, S. L. **Os fundamentos ontológicos das relações entre Design e Arte.** 2019. 224f. Tese (Doutorado) – Escola de Design, Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

SILVA, T. **Impressão sob demanda no Brasil.** São Paulo: Editora Senac, 2010.

SILVA, W. **Antologia da poesia marginal.** Belo Horizonte: Editora Crisálida, 2005.

SILVEIRA, P. **As existências da narrativa no livro de artista.** 2008. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

SKINNER, B. F. **Ciência e comportamento humano.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SMITH, E. K. **How to make books: fold, cut & stitch your way to a one-of-a-kind book.** New York: Potter Craft, 2007.

SMITH, K. A. **Exposed spine sewings, non-adhesive binding.** New York: Keith Smith Books, 1995.

SOARES, M. **Letramento: um tema em três gêneros.** 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

SOARES, M. Novas práticas de leitura e escrita: letramento na cibercultura. **Educação e Sociedade**, Campinas, v. 23, n. 81, p. 143-160, dez. 2002.

SODRÉ, N. W. **História da imprensa no Brasil.** Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUSA, G. R. O triste fim da Cosac Naify. **Época**. 04 dez. 2015. Disponível em: <https://epoca.globo.com> . Acesso em: 12 dez. 2023.

SOUSA, M. E. V. As feiras literárias, o livro e o leitor: plumas emaranhadas. **Revista Leia Escola**, Campina Grande, v. 19, Número Especial FLIC, 05 jun. 2019. ISSN 2358-5870. Disponível em: <https://ch.revistas.ufcg.edu.br> . Acesso em: 18 abr. 2024.

SOUZA, L. M. **O sol e a sombra**: política e administração na América Portuguesa do século XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

STEFFEN, D. Experiments in Design and in Research. *In*: **DRS 2012 Bangkok Proceedings**, Chulalongkorn University, p. 484–485, 2011.

SUASSUNA, A. O gráfico, Laurenio e eu. *In*: **Almanaque Armorial**. Folha de São Paulo. São Paulo, 19 fev. 2001.

TAUNAY, A. E. **Brasileiros e estrangeiros**. São Paulo: Melhoramentos, 1931.

THÉVOZ, M. **Détournement d'écriture**. Paris: Éditions de Minuit, 1989.

TOLEDO, A. O. *et al.* Efeito do uso da bolsa unilateral nas pressões plantares e no equilíbrio estático em mulheres. **Fisioterapia em movimento**, Curitiba, v. 36, e36109.0, 2023. Disponível em: www.scielo.br . Acesso em: 16 jul. 2024.

TSCHICHOLD, J. **A Forma do livro**: Ensaios sobre Tipografia e Estética do Livro. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. **Coleção Livro de Artista**. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/colecaolivrodeartista>. Acesso em: 27 jul. 2024.

VAN DIJK, T. A. **Discourse and context**: A Sociocognitive Approach. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

VINÍCIUS, M.; QUEIROZ, S. [orgs.] **Edições independentes, movimentos culturais e tecnologias alternativas**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2022.

WERNECK, H. **O desatino da rapaziada**: jornalistas e escritores em Minas Gerais (1920-1970). 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

WILLER, C. **A literatura e a contracultura**: poesia e transformação social. São Paulo: Global Editora, 2008.

WILLIAMS, R. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

YIN, R. K. **Estudo de Caso**: planejamento e método. Porto Alegre, RS: Bookman, 2001.

ZAID, G. **Livros demais**: sobre ler, escrever e publicar. São Paulo: Summus, 2004.

ZERO, J. R.; PORTES, L. A. Orientação postural e análise do peso da mochila de alunos do primeiro e segundo ano do Ensino Fundamental no Município de Leme/SP. **Revista Brasileira de Fisiologia do Exercício**, São Paulo, v. 12, n. 5, p. 287, set./out. 2013.

ZUGLIANI, O. **Práticas contemporâneas do design editorial**: livros independentes e experimentais. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Estadual Paulista. Bauru, 2020.

APÊNDICE A

Contato com editoras (detalhamento)

| EDITORIA/ ATELIÊ | REGISTROS |
|---|---|
| A MASCOTE | <ul style="list-style-type: none"> - Contato em 06/jul/2022; - Resposta obtida de Beatriz Mom, no dia 13/jul/2022, com aceite para participação da pesquisa; - Preenchimento do TCLE¹⁰⁸ e Questionário em 17/jul/2022, às 20:37h. |
| A ZICA ZINE | <ul style="list-style-type: none"> - Contato em 05/jul/2022 via e-mail e caixa de mensagens em rede social (@azicazine); - Resposta favorável à participação, recebida de Marcos Batista, solicitando que o formulário fosse enviado aos cuidados de Luiz, no endereço azicazine@gmail.com e azica@urubois.org; - Formulário enviado no dia 10 de julho de 2022, entretanto não obtivemos resposta; - Novo contato no dia 23 de julho de 2022; - Novo contato com dia 15 de agosto de 2022, entretanto não obtivemos resposta. |
| ALECRIM | <ul style="list-style-type: none"> - Contato em 03 de julho de 2022 via perfil em rede social (@alecrimedicoes), entretanto não obtivemos resposta. Não foram encontrados registros na internet de site, endereço físico, e-mail, telefone, loja virtual ou qualquer outra forma de contato com os responsáveis. |
| ALMA — ATELIÊ DE LIVROS MALCRIADOS | <ul style="list-style-type: none"> - Contato em 02/jul/2022; - Resposta obtida via Fernando Siqueira, no dia 07/jul/2022, com aceite para participação da pesquisa; - Preenchimento do TCLE e Questionário em 13/jul/2022, às 22:28h. |
| ENTRECAMPO | <ul style="list-style-type: none"> - Contato em 04/jul/2022 via e-mail e caixa de mensagens em rede social (@entrecampo); - Resposta favorável à participação, recebida de Ricardo Portilho; - Formulário enviado no dia 10 de julho de 2022, entretanto não obtivemos resposta; - Novo contato no dia 13 de julho de 2022; - Novo contato com dia 15 de agosto de 2022, entretanto não obtivemos resposta. |
| GUILHERME BERGAMINI | <ul style="list-style-type: none"> - Contato em 02/jul/2022; - Resposta obtida via Guilherme Bergamini Mascarenhas, no dia 03/jul/2022, com aceite para participação da pesquisa; - Formulário respondido em 05/jul/2022, às 15:36h. |
| IMPRESSÕES DE MINAS | <ul style="list-style-type: none"> - Contato em 02/jul/2022; - Resposta obtida via Wallison Gontijo, no dia 15/jul/2022, com aceite para participação da pesquisa; - Formulário respondido em 20/jul/2022, às 17:41h. |
| MARIANA LAGE | <ul style="list-style-type: none"> - Contato em 02/jul/2022; - Resposta obtida via Mariana Lage, no dia 03/jul/2022, com aceite para participação da pesquisa; - Formulário respondido em 05/jul/2022, às 19:27h. |
| O QUIABO | <ul style="list-style-type: none"> - Contato em 04 de julho de 2022 via perfil em rede social (@oquiabo), entretanto não obtivemos resposta. - O endereço do site¹⁰⁹ disponibilizado na descrição do perfil no Instagram encontra-se fora do ar. Não foram encontrados registros na internet de endereço físico, e-mail, telefone, loja virtual ou qualquer outra forma de contato com os responsáveis. |
| PHONTE 88 | <ul style="list-style-type: none"> - Contato em 02/jul/2022; - Resposta obtida via Thiana Hacla, no dia 05/jul/2022, com aceite para participação da pesquisa; - Formulário respondido em 16/set/2022, às 14:36h. |
| POLVILHO EDIÇÕES | <ul style="list-style-type: none"> - Contato em 04 de julho de 2022 via e-mail (polvilhoedicoes@gmail.com), via formulário de contato (http://polvilhovende.iluria.com/contact) disponível na página da loja virtual, bem como via caixa de mensagens no perfil do Instagram (@polvilho_edicoes), entretanto não obtivemos resposta. - Não foram encontrados registros na internet de endereço físico e/ou telefone dos responsáveis. |
| QUINTAL EDIÇÕES | <ul style="list-style-type: none"> - Contato em 04 de julho de 2022 via perfil em rede social (@quintal_edicoes) e via formulário de contato (https://loja.quintaledicoes.com.br/contact) disponível na página da loja virtual, entretanto não obtivemos resposta. |

¹⁰⁸ Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), conforme diretrizes e normas regulamentadoras de pesquisas envolvendo Seres Humanos – RESOLUÇÕES CNS 466/2012 e CNS 510/2016.

¹⁰⁹ <https://oquiabo.minestore.com.br> [Tentativas de acesso entre 04 de julho de 2022 e 07 de maio de 2023].

| | |
|---------------------|---|
| | - Não foram encontrados registros na internet de endereço físico e/ou telefone dos responsáveis. |
| TIPOGRAFIA DO ZÉ | - Contato em 02/jul/2022; - Resposta obtida via Flávio Vignoli, no dia 05/jul/2022, com aceite para participação da pesquisa; - Formulário respondido em 05/jul/2022, às 15:46h |

Fonte: Banco de dados da pesquisadora, 2022.

APÊNDICE B

Detalhamento dos questionários

| FASE I – ENTREVISTAS REALIZADAS ENTRE MAIO E SETEMBRO DE 2022. |
|--|
| PARTE I – IDENTIFICAÇÃO DO ENTREVISTADO |
| 1. Nome do entrevistado: 2. Cidade: 3. Telefone: 4. E-mail: |
| PARTE II – SOBRE A EDITORA/ATELIÊ |
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Endereço: 2. Contatos (telefone/e-mail): 3. Ano de fundação: 4. Nome(s) do(s) proprietário(s): 5. Site ou redes sociais da editora: 6. Quantas pessoas trabalham na equipe de sua editora atualmente? <ol style="list-style-type: none"> a) <input type="checkbox"/> Menos de 5 pessoas; b) <input type="checkbox"/> Entre 6 e 10 pessoas; c) <input type="checkbox"/> Entre 11 e 15 pessoas; d) <input type="checkbox"/> Entre 16 e 20 pessoas; e) <input type="checkbox"/> Mais de 20 pessoas. 7. Atualmente, qual a quantidade de publicações no catálogo/portfólio desde a fundação de sua editora? <ol style="list-style-type: none"> a) <input type="checkbox"/> Menos de 10 títulos; b) <input type="checkbox"/> Entre 11 e 20 títulos; c) <input type="checkbox"/> Entre 21 e 30 títulos; d) <input type="checkbox"/> Entre 31 e 40 títulos; e) <input type="checkbox"/> Entre 41 e 50 títulos; f) <input type="checkbox"/> Mais de 50 títulos. 8. Quais as principais linhas editoriais já publicadas por sua editora/ateliê? <ol style="list-style-type: none"> a) <input type="checkbox"/> Literatura em prosa (romance, crônica etc.); b) <input type="checkbox"/> Literatura em verso (poesia); c) <input type="checkbox"/> Não-ficção; d) <input type="checkbox"/> Quadrinhos; e) <input type="checkbox"/> Livro de artista; f) <input type="checkbox"/> Fotolivros; g) <input type="checkbox"/> Zine; h) <input type="checkbox"/> Infantil; i) <input type="checkbox"/> Infanto-juvenil; j) <input type="checkbox"/> Cordel k) <input type="checkbox"/> Outro. Qual? 9. Quais são as principais formas de comercialização dos livros produzidos em sua editora? <ol style="list-style-type: none"> a) <input type="checkbox"/> Livrarias; b) <input type="checkbox"/> Venda online em site próprio; c) <input type="checkbox"/> Venda online em e-comerces como Amazon, Saraiva, Magazine Luiza etc. ; d) <input type="checkbox"/> Venda em bancas de revistas; e) <input type="checkbox"/> Venda em eventos como feiras de livros, palestras, oficinas; f) <input type="checkbox"/> Outros. Quais? |

PARTE III – ATUAÇÃO DO PARTICIPANTE NO PROCESSO EDITORIAL

- 1 Sobre sua história como artista/designer/editor: como você iniciou seus trabalhos na área? Você poderia narrar também a história da sua editora?
- 2 Qual perfil dos autores que geralmente buscam seus serviços? Como acontece esse contato?
- 3 Como se dá o processo de concepção gráfica dos livros? (Escolha de materiais, costura, encadernação, cores, formato, tipografia etc).
- 4 Quem financia a publicação dos livros em sua editora?
- 5 Na sua concepção, o que vem a ser um livro experimental?
- 6 Existe no Brasil, especialmente nos últimos anos, um aumento do interesse por livros produzidos artesanalmente, tanto por parte de autores quanto de designers, artistas plásticos e demais profissionais de áreas correlatas. Você concorda com essa afirmação? Se sim, a que fator você atribui esse movimento?

FASE II – ENTREVISTAS REALIZADAS ENTRE MAIO E JULHO DE 2024.

1. Como você avalia o movimento editorial independente em Minas Gerais ao longo do tempo?
2. Na sua opinião, existe uma participação das editoras independentes na promoção da diversidade no cenário literário mineiro? Explique seu ponto de vista.
3. Como você vê o futuro das editoras independentes em Minas Gerais e no Brasil?
4. Quais são os principais valores e princípios que orientam a filosofia de trabalho em sua editora?
5. Os aspectos sociais e culturais mineiros se refletem, de alguma maneira, em suas produções? De que forma?
6. Qual o seu posicionamento com relação às dinâmicas de poder no campo editorial (considerando as grandes indústrias editoriais).
7. Qual o posicionamento de sua editora quanto às estratégias de resistência e de promoção de vozes marginalizadas?
8. Você conseguiria descrever, em linhas gerais, o perfil dos leitores que adquirem seus livros?
9. Como você equilibra a necessidade de viabilidade econômica e o compromisso de manter uma linha editorial independente e inclusiva?
10. Observe o trecho a seguir:
Considerando os locais onde acontecem as feiras de livros independentes, que incluem bairros mais nobres, museus, grandes bibliotecas, universidades e cidades com turismo de alto custo, acredita-se que as editoras independentes estariam atraindo um público de nicho composto predominantemente por intelectuais e acadêmicos. Esse fato contradiz as bases históricas do movimento, pautadas na promoção da diversidade e da inclusão.
 Qual a sua opinião sobre essa afirmação?

Fonte: Elaborado pela autora, 2023.

APÊNDICE C

| PERGUNTAS ORGANIZADAS POR BLOCOS TEMÁTICOS | |
|--|--|
| BLOCO TEMÁTICO | PERGUNTA |
| História e Trajetória Profissional | <ul style="list-style-type: none"> • Sobre sua história como artista/designer/editor: como você iniciou seus trabalhos na área? Você poderia narrar também a história da sua editora? • Como você avalia o movimento editorial independente em Minas Gerais ao longo do tempo? |
| Perfis de Autores e Leitores | <ul style="list-style-type: none"> • Qual perfil dos autores que geralmente buscam seus serviços? Como acontece esse contato? • Você conseguiria descrever, em linhas gerais, o perfil dos leitores que adquirem seus livros? |
| Processo de Produção e Concepção Gráfica | <ul style="list-style-type: none"> • Como se dá o processo de concepção gráfica dos livros? (Escolha de materiais, costura, encadernação, cores, formato, tipografia etc.). • Quem financia a publicação dos livros em sua editora? • Na sua concepção, o que vem a ser um livro experimental? |
| Filosofia Editorial e Valores | <ul style="list-style-type: none"> • Quais são os principais valores e princípios que orientam a filosofia de trabalho em sua editora? • Como você equilibra a necessidade de viabilidade econômica e o compromisso de manter uma linha editorial independente e inclusiva? • Os aspectos sociais e culturais mineiros se refletem, de alguma maneira, em suas produções? De que forma? |
| Interesse e Impacto Sociocultural | <ul style="list-style-type: none"> • Existe no Brasil, especialmente nos últimos anos, um aumento do interesse por livros produzidos artesanalmente, tanto por parte de autores quanto de designers, artistas plásticos e demais profissionais de áreas correlatas. Você concorda com essa afirmação? Se sim, a que fator você atribui esse movimento? • Qual o posicionamento de sua editora quanto às estratégias de resistência e de promoção de vozes marginalizadas? |
| Cenário Atual e Futuro das Editoras Independentes | <ul style="list-style-type: none"> • Como você vê o futuro das editoras independentes em Minas Gerais e no Brasil? • Na sua opinião, existe uma participação das editoras independentes na promoção da diversidade no cenário literário mineiro? Explique seu ponto de vista. • Qual o seu posicionamento com relação às dinâmicas de poder no campo editorial (considerando as grandes indústrias editoriais). |
| Possíveis Contradições no Mercado Editorial Independente | <ul style="list-style-type: none"> • Observe o trecho a seguir: <i>Considerando os locais onde acontecem as feiras de livros independentes, que incluem bairros mais nobres, museus, grandes bibliotecas, universidades e cidades com turismo de alto custo, acredita-se que as editoras independentes estariam atraindo um público de nicho composto predominantemente por intelectuais e acadêmicos. Esse fato contradiz as bases históricas do movimento, pautadas na promoção da diversidade e da inclusão. (Fonte: Autora)</i> Qual a sua opinião sobre essa afirmação? |

Fonte: Elaborado pela autora, 2024.