Luciana Lischewski Mattar

**O design de livro
das editoras
independentes
paulistanas**

São Paulo, 2020

Dissertação apresentada
à Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade
de São Paulo para obtenção do
título de Mestre em Design.

Área de concentração: Design
Orientação: Prof. Dr. Marcos
da Costa Braga

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.

E-mail da autora: luciana.mattar@usp.br

Catálogo na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Mattar, Luciana Lischewski
O design de livro das editoras independentes paulistanas / Luciana Lischewski Mattar; orientador Marcos da Costa Braga - São Paulo, 2020.
212 p.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Design.

1. Design Gráfico. 2. Design de Livro. 3. Editoras Independentes. 4. Publicações Independentes. I. Braga, Marcos da Costa, orient. II. Título.

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.

Aprovado em: _____

Banca examinadora

Prof(a). Dr(a).: _____
Instituição: _____
Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a).: _____
Instituição: _____
Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a).: _____
Instituição: _____
Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Marcos da Costa Braga, pela dedicação e contribuição a esta pesquisa. Serei grata pelos estímulos e acolhida desde o Trabalho de Conclusão de Curso, em 2013, até o seguimento de minha trajetória acadêmica nesta instituição.

Às professoras Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli e Patricia Amorim Costa Silva, pelas considerações críticas e apontamentos no exame de qualificação. À professora Jade Samara Piaia, pelo privilégio de ser monitora da disciplina por ela ministrada no estágio supervisionado durante a graduação nesta escola.

À Capes, por financiar esta pesquisa em 2019 e permitir minha dedicação integral ao mestrado.

À Fauusp, escola que me formou como designer e pesquisadora, à qual dediquei bons anos de minha vida.

Aos entrevistados, que gentilmente interromperam suas rotinas profissionais para compartilhar suas experiências dentro do universo estudado: Angela Mendes, Bianca Oliveira, Bruno Zeni, Fabiano Curi, Filipe Moreau, Flávia Castanheira, João Varella, Gustavo Piqueira, Graziella Beting, Isabel Abreu, Laura Lotufo, Paulo Verano e Silvia Nastari.

Aos queridos amigos, que além do carinho e da agradável companhia, estiveram por perto durante estes dois anos para contribuir de diversas maneiras para esta dissertação. A Felipe Antonoff, Gabriela Gennari, Isadora Marchi, Julia Contreiras, Lara Ferreira, Luisa Zucchi, Luciene Ribeiro, Sabrina Studart, Tamires Lima e Uibirá Barelli. E um agradecimento especial a Renata Takatu, pela amizade e disposição para tornar esta pesquisa ainda melhor.

À família, pelo amor e, acima de tudo, compreensão durante este período de ausência por conta da pesquisa. Em especial, a Acácia, que como eu, compartilha a paixão pelos livros. Obrigada pelo carinho e encorajamento.

Finalmente, agradeço ao Rodrigo, companheiro de vida, que literalmente arregaçou as mangas e sujou as mãos de tinta neste trabalho. Enquanto eu investigava o livro como suporte poético, ele me proveu de todo o “suporte” emocional necessário – com o perdão do trocadilho que ele tanto gosta. Dedico este trabalho a você, que faz de mim, diariamente, uma pessoa melhor.

Se me perguntassem hoje qual seria a coisa que mais intensamente desejo, responderia: em primeiro lugar, um belo livro. Belo em seu formato, em sua tipologia, em seu papel... Em segundo lugar, almeitaria que esse livro tivesse como assunto o próprio livro. Como dizia Charles Nodier: “Depois do prazer de possuí-los, não há outro mais grato do que falar deles”.

Plínio Martins Filho, quarta capa de *Bibliomania*, 2015.

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.

RESUMO

O que é o livro? Um tratado literário? Um conjunto de páginas dobradas e encadernadas? As definições possíveis de um livro mesclam a narrativa das ideias com o manifesto da forma. Artefato complexo e manipulável, o livro impresso pode ser um recipiente linear de conteúdo bem como a expressão material de um discurso. Caberá ao designer de livros decidir a forma por meio da qual essa mensagem será transmitida. Sua criação será orientada pela obra literária em si e pela cadeia produtiva que o rodeia, do autor ao leitor, da editora à livraria. Mas e se o contexto de produção fosse uma editora independente? Na década de 2010, a cidade de São Paulo foi palco de uma aglutinação de feiras de publicações ocupadas por produtores ditos independentes. A nomenclatura é intencionalmente utilizada para qualificar seus métodos particulares de concepção do livro. O resultado são obras que renovam a experiência do livro impresso comercial. A dissertação proposta discute o design do livro sob a perspectiva das editoras independentes. Analisam-se 28 projetos gráficos de livros impressos por sete editoras paulistanas atuantes dentro de tal segmento, estabelecendo similaridades e diferenças entre os elementos que constituem seus exemplares. Revela-se uma série de livros cujo design é expressivo e que estabelecem relações sintáticas e semânticas com o conteúdo.

PALAVRAS-CHAVE

Design gráfico. Design de livro. Editoras independentes. Publicações independentes.

MATTAR, L. L. (2020) **Book Design in Independent Publishers from Sao Paulo**. (Unpublished master's thesis). University of Sao Paulo, Sao Paulo, Brazil.

ABSTRACT

What is a book? A literary treatise? A set of folded, bound pages? All possible definitions for the term *book* blend a narrative of ideas with the manifesto for form. Both intricate and malleable, the printed book is an artifact that may serve as a linear receptacle for content as well as a material expression for discourse. It is the role of book designers to decide how this message will be transmitted. Their creation will be guided by the literary work *per se* and the encompassing production chain, from authors to readers, from publishers to book stores. But what if an independent publisher provided the context for this production? During the years 2010, the city of Sao Paulo became a stage for an agglomeration of publishing fairs filled with self-declared independent producers. This terminology is intentionally used to identify their distinct methods for conceiving a book. This thesis discusses the design of the book under the perspective of independent publishers. We analyze 28 designs of printed books produced by seven independent publishing companies while identifying similarities and differences between the elements that constitute their samples. The final exposé is a series of books with striking designs that establish syntactic and semantic relations with their content.

KEYWORDS

Graphic design. Book design. Independent publishers. Self-publishing.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1 INTRODUÇÃO	13
1.1 Questão central	19
1.2 Objetivos	19
1.3.1 Geral	19
1.3.2 Específicos	19
1.3 Materiais, métodos, etapas de investigação e estrutura da dissertação	20
1.3.1 Fase exploratória	20
1.3.1.1 Estudo preliminar e recorte	20
1.3.1.2 Quadro referencial teórico	21
1.3.1.3 Fontes primárias e corpus analítico	23
1.3.2 Fase analítica	24
1.3.2.1 Protocolo analítico	24
1.3.2.2 Realização das análises	25
1.3.2.3 Finalização	26
CAPÍTULO 2 O LIVRO IMPRESSO	29
2.1 Livro por definição	30
2.2 Abordando o design	44

CAPÍTULO 3 O EDITORIAL INDEPENDENTE	57
3.1 Independente por definição	58
3.2 Sete editoras, 28 livros	68
3.2.1 Editora Quelônio	69
3.2.2 Editora Lote 42	76
3.2.3 Editora Bebel Books	82
3.2.4 Editora Carambaia	88
3.2.5 Edições Barbatana	94
3.2.6 Editora Elefante	100
3.2.7 Editora Laranja Original	106
3.3 Aproximação final	112
CAPÍTULO 4 MORFOLOGIA VISUAL DO INDEPENDENTE	115
4.1 Dimensão sintática	115
4.1.1 Formato	118
4.1.2 Encadernação	124
4.1.3 Papel	133
4.1.4 Capa	138
4.1.5 Invólucro: sobrecapa, cinta, luva e caixa	142
4.1.6 Impressão	148
4.1.7 Acabamento	154
4.1.8 Layout	160
4.2 Dimensão tipológica	171
CAPÍTULO 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	183
BIBLIOGRAFIA	197
LISTA DE FIGURAS	207

INTRODUÇÃO

Não fosse por perceber a magnitude do seu propósito (levar às civilizações o saber documentado e permanente através do livro e de seus correlatos) e a certeza do seu futuro, já nos teria arrefecido o ânimo para as tantas e tão exaustivas investidas em seminários, debates, simpósios, encontros ou, simplesmente, no trato com pessoas, visando definir um caminho menos escorregadio para a editoração.

Não haveria, é certo, mais ânimo para as constantes andanças entre linotipos, impressoras, guilhotinas, alceadeiras e tantos outros equipamentos de algumas (poucas) gráficas que ainda se arriscam a imprimir livros; nem para as insones noites varadas em pesquisa sobre a forma adequada de planejamento editorial; ou, ainda, para o carinho e constante respeito para com a obra que começa, em nossas mãos, a nascer.¹

Geraldo Jesuíno da Costa

O prefácio da publicação *Sobre livros: aspectos da editoração acadêmica*, escrito por Geraldo Jesuíno da Costa, introduz a experiência contemporânea do mercado editorial de livros. Segundo o editor e professor da Universidade Federal do Ceará, o ato de “fazer” livros excede os limites do profissionalismo e converte-se em uma profissão de fé, em função de recorrentes obstáculos à editoração, como os prejuízos financeiros.

Nas últimas décadas, processos editoriais para a produção de impressos atravessaram mudanças significativas. Jornais e revistas – em suma, todo tipo

¹ (Costa *in* Mesquita, 1984: 15).

de mídia impressa – começaram a desaparecer, dando lugar às informações disseminadas de modo *on-line*. Ferramentas de produção – como *softwares* de desenho e tecnologias de impressão –, distribuição e divulgação – baseadas na internet – estão cada vez mais acessíveis ao público. A audiência não se vê mais como consumidora de mídia, mas também como produtora. A era das mídias de massa dá lugar à diversidade de conteúdos, sob demanda, produzido por uma quantidade e variedade maior de pessoas (Lupton, 2011: 8).

No espectro das transformações econômicas, o mercado de livros impressos soma perdas e prejuízos. A título de exemplo, o mercado brasileiro encolheu 21% desde 2006, segundo pesquisa da Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas (Fipe), divulgadas em matéria da revista *Época*². Ademais, as grandes livrarias devem juntas milhões de reais em pagamentos atrasados. A crise econômica abala o sistema editorial por completo, implicando no fechamento de empresas e na redução do lançamento de publicações. Apesar do desalento provocado pelas previsões negativas, o papel parece resistir à força do digital. Na contramão do encolhimento do setor nacional, cresce o número de pequenos produtores interessados em investir nas virtudes do suporte impresso. Autointitulados “independentes”, tal produtor se “definirá a contrapelo de certos carrascos da dependência – o mercado, o *mainstream*, as empresas privadas, os grandes conglomerados (...) que controlam a produção, a circulação e a consagração dos bens simbólicos” (Muniz Jr., 2016: 16). A ampliação da cena das ditas “editoras independentes” de livros fica evidente pela alta concentração de eventos organizados pela categoria em São Paulo na década de 2010: as feiras de publicações independentes.

Delimitar o “independente” é um desafio semântico que destrincharemos no decorrer desta dissertação. A nomenclatura é imprecisa e heterogênea, “amalgamadas por um sintagma comum, podem fazer crer, vez ou outra, em certa unidade de valores, sentidos e projetos” (Muniz Jr., 2016: 272). Longe de nos alongarmos demasiadamente na discussão sobre o mercado – reconhecidamente um dos fatores que impulsionam tais eventos –, a nós nos interessa um dos princípios que fomentam a união entre os editores independentes: a

² GABRIEL, R. S.; SCRIVANO, R. "Como editoras e livrarias independentes buscam se reinventar em meio à crise mais dramática do mercado editorial". *Época*, São Paulo, 31 jul. 2018. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/como-editoras-livrarias-independentes-buscam-se-reinventar-em-meio-crise-mais-dramatica-do-mercado-editorial-22929251>>. Acesso em: 2 set. 2018.

exploração do livro como objeto visual. Em outras palavras, o cerne da presente discussão não perpassa pelas causas das transições econômicas, culturais ou tecnológicas; são de assinalado interesse, por sua vez, os efeitos poéticos e estéticos ensejados por esse subconjunto editorial. O mundo editorial se transforma com as novas atitudes sociais. Partindo dessa premissa, propomos olhar para o design de livros produzidos por editoras independentes paulistanas.

Esta pesquisa aborda 28 projetos gráficos de livros impressos e publicados por editoras independentes. A procura é por identificar suas características visuais e materiais a partir do conjunto de escolhas que os designers fazem quanto aos elementos que constituem o livro. A diversidade de objetos encontrados ensejou um debate metalinguístico, a partir do “livro” em sua forma habitual, o códice, circulando suas definições, o que os constitui e suas possibilidades formais no processo de comunicação. O livro impresso é um produto marcado não apenas por procedimentos editoriais diferenciados, mas também por definições especializadas que consideram diversos aspectos do objeto (Ribeiro, 2018: 75). Ao procurar definições em dicionários encontramos:

livro sm (1013 [?]) 1 coleção de folhas de papel, impressas ou não, reunidas em cadernos cujos dorso são unidos por meio de cola, costura etc., formando um volume que se recobre com capa resistente 2 obra de cunho literário, artístico, científico etc. que constitui um volume [Para fins de documentação, é uma publicação não periódica com mais de 48 páginas, além da capa.] (Dicionário Houaiss, 2009).

Os primeiros verbetes contidos no dicionário Houaiss dão conta da grande maioria dos livros; inclusive, é a representação que nos vem à mente *a priori*. Não obstante, exclui, concomitantemente, parte significativa dos objetos livro criados pela produção editorial independente. Ao condicionar o livro a uma forma impressa específica, com limite mínimo de páginas, muitas publicações são suprimidas da acepção de livro (Lacerda; Farbiarz *in* Pinheiro; Tolentino, 2019: 54). Outras definições apresentadas por Lacerda e Farbiarz (2019: 54) apontam o livro como “qualquer coisa que pode ser estudada e interpretada como um livro”, que aborda o próprio objeto para delimitar o que ele é, “demonstrando a força da concepção de livro na nossa cultura e a dificuldade em explicá-la e transcrevê-la”. Quando olhamos para o mercado de editoras independentes, encontramos, por exemplo, o livro infantil das Edições Barbatana, *Memórias de uma girafa* (2016), uma pequena sanfona de

24 lâminas. O conto etiológico de Clarice Ferreira Verano desvenda, simultaneamente, os enigmas do comprimento do pescoço da girafa e do desmembramento dos continentes americano e africano. O movimento de páginas do “livro-sanfona”, contraindo-se e expandindo-se, potencializa o conteúdo e comunica a história em por meio de sequência, ritmo e significado originais.

Quando vamos dar oficinas ou falar sobre o *Memórias de uma girafa*, por exemplo, gostamos de perguntar às crianças se os livros são sempre iguais, sempre com folhas sequenciais coladas umas às outras. Todas têm certeza que sim. Mas quando soltamos o livro, e ele fica comprido, a resposta seguinte delas muda: o livro pode ser redondo, triangular, pode ser do jeito que eles quiserem. E o livro é isso, né? Nos permite imaginar sermos o que quisermos. Portanto, ele também pode ser como quisermos criá-lo.³

Esse e outros exemplos abordados nesta dissertação incorporam o suporte impresso como expressão visual das mensagens. A decisão concernente ao formato, a disposição do texto, a seleção do papel, o uso de uma técnica específica de impressão, cada componente do design do livro é manejado tanto para criar a interface (o livro) do conteúdo literário (os originais) quanto para, em diferentes níveis, atribuir significação. No universo analisado de 28 obras, há diferenças na forma e sobre quais elementos recaem a expressão, contemplando desde livros com a estrutura “convencional” do códice, que trabalham simbolicamente seu conteúdo, até verdadeiros simulacros de formas contidas na literatura que se transformam em elementos do livro. Em alguns casos, os projetos gráficos são preponderantes ou tão importantes quanto o texto como elemento de comunicação. Historicamente, as experiências não são novidade para o design gráfico ou para as artes plásticas, quando pensamos nos livros-objeto e livros de artista. No entanto, pode-se dizer que operam na vanguarda do “livro comercial” ao aplicar esses conceitos em um mercado conservador, com restrições e demandas inerentes ao cenário editorial.

Em um contexto marcado por crises econômicas e transformações culturais no ato da leitura, da escrita e da divulgação da informação, os livros produzidos por editoras independentes têm atraído um público interessado em

³ Depoimento de Angela Mendes e Paulo Verano concedido para o Clube Quindim. CLUBE QUINDIM. “Livro-objeto: entenda o que é e como a forma pode transformar a leitura”. São Paulo, jan. 2017. Disponível em: <<https://blog.clubequindim.com.br/livro-objeto/>>. Acesso em: 2 out. 2019.

novos conteúdos e em um objeto impresso esteticamente aprazível. Darton (2010), Eco e Carrière (2010) discutiram amplamente a permanência do livro impresso frente ao mundo digitalizado. Os argumentos residem nas qualidades materiais, como a sinestesia da leitura física, o folhear das páginas e até o cheiro do impresso. Chartier e Lebrun (1998) também investigaram o impacto da tecnologia digital na cultura dos impressos. Os autores apontam que “a revolução do livro eletrônico é uma revolução nas estruturas do suporte material do escrito assim como nas maneiras de ler” (Chartier; Lebrun, 1998: 13). A forma como um texto (eletrônico) é distribuído e organizado na tela não é a mesma com a qual se defronta o leitor do livro manuscrito ou impresso, tendo-o diante de si, virando uma página após a outra. “O texto eletrônico torna possível uma relação muito mais distanciada, não corporal” (Chartier; Lebrun, 1998: 14). Zeni, um dos editores entrevistados, situa as publicações independentes no cenário apresentado:

A materialidade, as cores, o relevo e o caráter tátil dos livros artesanais/experimentais reconectam o leitor com a experiência profunda, lenta e prazerosa da feitura, das escolhas pessoais, da leitura de qualidade, da leitura não utilitária, da leitura desinteressada e inspirada. O digital não deixa marcas na memória do corpo e dos sentidos; já o livro artesanal não se interessa no imediato e no pragmatismo, mas em prazer, invenção e arte.⁴

O público de poesia é um público ávido por leitura, fiel, qualificado, é um público que gosta desse livro caprichado, feito com atenção para a materialidade do livro. (...) Então, a reinvenção do objeto que as editoras independentes estão fazendo promove uma ruptura e uma renovação de você olhar para o livro de uma maneira mais afetuada, mais íntima. Para a literatura tem feito muito bem, um reencontro do público com a literatura, com livros menores, poéticos, com textos mais delicados. Quer dizer, esses formatos novos permitem isso, as grandes editoras estão presas naqueles formatos convencionais, romance, livro que para em pé. E as editoras pequenas querem revolucionar isso, de uma maneira diferente, e o público também quer isso.⁵

A extinção do livro impresso não dá quaisquer sinais de estar por vir; ao contrário, a ascendência da quantidade de feiras e editoras de publicações

⁴ Depoimento de Bruno Zeni concedido para Ronaldo Bressane. BRESSANE, R. “Multiplicar e dividir”. **Meca Journal**, São Paulo, n. 18, mar. 2018, pp. 10-11.

⁵ Depoimento de Bruno Zeni concedido para Tiago Novaes. ESCRITA CRIATIVA. “O futuro do livro – Entrevista com Sílvia Nastari e Bruno Zeni” [vídeo *on-line*]. 28 nov. 2017. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=DnbfL_Pu-ug>. Acesso em: 10 fev. 2019.

independentes indica um interesse por seu aspecto material. O mundo editorial está se transformando com as novas atitudes sociais e, em casos exemplares, tem tirado excelente proveito do suporte físico, engendrando obras que, exclusivamente por meio do livro impresso, são capazes de atualizarem-se em sua total potência poética e estética. Alice Twemlow (2007: 104) acredita que, com a ameaça do livro digital, os livros impressos venham a ser cada vez mais “ousados” ou mais especiais do ponto de vista do projeto gráfico:

Talvez isso seja porque, confrontados com a ameaça da redundância numa cultura cada vez mais rendida ao digital, os designers de livros estejam a reinventar e a reposicionar-se num esforço de validar sua prática. E não se trata apenas de gestos ousados – o poder dominador ou humorístico da capa do livro ou a narrativa sedutora que atrai a atenção de um leitor para um volume – trata-se também dos pormenores. O posicionamento das notas de rodapé ou do número de páginas, o tratamento das informações dos direitos de autor, as cronologias, bibliografias, índices – todos esses elementos de um livro, quando tratados com dignidade como com imaginação, podem transformar um livro de uma ferramenta utilitária em um objeto apreciado e duradouro.

Segundo Gui Bonsiepe (2011: 35), “todos os artefatos materiais e semióticos são resultados de atividades projetuais”. Artefatos, sejam eles materiais ou semióticos, impõem transformações não apenas em nosso cotidiano, mas também em nossos corpos e mentes. É pertinente ao campo do design analisar a transformação dessas rotinas e tarefas com o intuito de – se não imediata, ao menos futuramente – desenvolver projetos que aprimorem a qualidade de vida de quem as realiza. Mapear e avaliar ações singulares do design do livro é disponibilizar insumos para a conservação de um objeto fundamental para a história da humanidade: o livro. Alimentam-se novas possibilidades de atuação prática e profissional de um campo cada vez mais legítimo nos estudos contemporâneos, conforme aponta Jerusa de Carvalho Pires Ferreira:

Penso, no entanto, de fato, que muito importante será gerar conhecimentos, produzindo monografias sobre aspectos concretos de uma atividade que tem amplo espectro social, cultural, sócio – a produção editorial. (Ferreira *in* Martins Filho, 1997: 15)

1.1 QUESTÃO CENTRAL

Quais seriam as características dos projetos gráficos desenvolvidos para os livros impressos produzidos por editoras independentes, fundadas na década de 2010 na cidade de São Paulo e atuantes em feiras de publicação do segmento, segundo as definições disponíveis pela literatura editorial e a visão dos profissionais do mercado analisado? Dentre os elementos que compõem os projetos gráficos dos livros, quais foram trabalhados e alterados na produção destes artefatos?

1.2 OBJETIVOS

1.3.1 Geral

Identificar as características dos projetos gráficos desenvolvidos para os livros impressos produzidos pelas editoras independentes selecionadas. A presente pesquisa visa ser um estudo qualitativo de referência sobre projetos gráficos de livros impressos publicados por editoras independentes, resultando, por consequência, em um panorama tipológico editorial de projetos gráficos atuais.

1.3.2 Específicos

Estabelecer similaridades e diferenças concernentes ao projeto gráfico entre os exemplares, permitindo identificar as tipologias de livros pertencentes a este segmento, conforme suas características de projeto e produção.

Revelar uma série de projetos gráficos editoriais distintivos, por meio da apresentação do panorama tipológico desta pesquisa, com o intuito de contribuir para o fortalecimento e a permanência do mercado de impressos frente às crises de diversas naturezas enfrentadas pelo negócios editoriais.

Disponibilizar conhecimento sobre um campo de atuação incipiente e pouco pesquisado, o que possibilitará a elaboração de novas questões frente à conjuntura da atuação editorial clássica brasileira, nutrindo a reflexão dentro do campo profissional do design editorial, dos estudos do meio acadêmico de ensino e pesquisa em design e, em particular, da linha de pesquisa Teoria e História do Programa de Pós-Graduação em Design da Fauusp.

1.3 MATERIAIS, MÉTODOS⁶, ETAPAS DE INVESTIGAÇÃO E ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

A dissertação, organizada em cinco capítulos, é resultado de uma investigação qualitativa e empírica, realizada em duas fases distintas: exploratória e analítica. A primeira fase, exploratória, constituiu-se da fundamentação científica até a definição do *corpus* de análise – **Capítulos 2 e 3** da dissertação. A segunda fase, analítica, abordou a verificação crítica dos elementos que compõem o projeto gráfico dos livros independentes selecionados – **Capítulo 4** – e as considerações posteriores à análise gráfica – **Capítulo 5**. Os dados são oriundos da correlação entre literatura específica, fontes primárias do mercado independente e opinião crítica da pesquisadora. As próximas subseções detalham fontes, procedimentos e ações presentes em cada etapa, assim como eventuais alterações significativas de direcionamentos não previstas de antemão.

Embora o processo não tenha transcorrido linearmente, entendemos que apontar os caminhos aqui percorridos irá auxiliar na elucidação dos critérios empregados na análise, bem como prover insumos para estudos futuros dentro de temáticas similares. O livro, como um artefato complexo, admite inúmeros vieses de pesquisa: conteúdos, temas, tipos de literatura, existência ou não de relações entre imagem e texto, capas, materiais, papéis, acabamentos gráficos etc. Visto que nosso foco residiu na materialidade do livro independente, sob a ótica do design, o projeto gráfico foi o instrumento utilizado na avaliação qualitativa de suas características gráficas e visuais, conforme veremos adiante.

1.3.1 Fase exploratória

1.3.1.1 Estudo preliminar e recorte

A pesquisa teve início com um estudo exploratório preliminar e amplo – com intuito de melhor delimitar seu objeto de estudo –, apoiado na revisão bibliográfica de autores clássicos e indispensáveis que versaram a respeito do livro impresso na contemporaneidade. Araújo (2008), Cardoso (2009), Chartier e Lebrun (1998), Darnton (2010), Eco e Carrière (2010), Epstein (2002) e Martins Filho (1997) resgataram aspectos históricos, sociais e culturais do

⁶ Seção baseada na estruturação de método de Oliveira (2016).

artefato, enquanto Bringhurst (2008), Hendel (2003), Lupton (2011), Melot (2012) e Tschichold (2007) assinalaram as características do objeto no interior do campo de investigação. O conjunto de referências trouxe à tona as transformações do livro enquanto suporte, do ponto de vista da configuração material, já que o tempo não modificara sua função e sintaxe, de acordo com Eco (2010: 16). Ainda sem um recorte específico, o levantamento de dados prosseguiu para o estado da arte da produção nacional. Revistas, jornais e sites especializados, aliados a visitas a feiras de publicação e conversas – ainda informais – com editores atuantes, contextualizaram a situação do mercado de livros nacionais e de seus segmentos específicos. Observou-se uma recessão da indústria livreira como um todo, exceto em um nicho que se destacou: o de publicações independentes. A materialidade e o experimentalismo dos livros publicados por editoras independentes, apoiadas em estratégias renovadas de negócio, suscitaram interesse em investigá-los com maior profundidade, dando origem ao recorte temático desta pesquisa: projetos gráficos de livros impressos publicados por editoras independentes. Com o tema delimitado, os estudos encaminharam-se para uma nova revisão bibliográfica.

1.3.1.2 Quadro referencial teórico

A etapa de nova revisão bibliográfica objetivou condensar a fundamentação teórica de pesquisa e disponibilizar conceitos necessários para a análise gráfica. Similar ao percurso anterior, a revisão partiu de uma zona temática interdisciplinar dos estudos do livro, seguindo para sua configuração dentro do design gráfico, até o estado da arte do recorte escolhido. A primeira ação convergiu autores de diversas áreas – especialistas das letras, da história, da sociologia, da comunicação, do editorial e das artes –, para compreender e definir primordialmente “o que é um livro”. Diante de um segmento de livros com projetos gráficos tão heterogêneos, e por vezes experimentais, que impõem dúvidas sobre se os volumes são livros de fato, fazia-se necessário qualificar precisamente o que eram tais publicações dentro do recorte das independentes. As respostas desta revisão foram determinantes para a escolha de um método.

Araújo (2008), Carrión (2011), Derdyk (2013), Diringier (1982), Faria e Pericão (2008), Haslam (2007) e Paiva (2010), além de dicionários e publicações regulatórias, trouxeram caracterizações desiguais que inviabilizaram

uma síntese. No conjunto das múltiplas definições dentro da literatura, sumarizada por tabelas e diagramas esquemáticos, uma parcela de autores consideraria as obras como livros, enquanto outra a rejeitaria. A ausência de consenso nos levou ao entendimento de Ribeiro (2018: 82) de que “o livro é uma tecnologia sócio-historicamente situada”; ou seja, o meio social também o define. Desta forma, optou-se por um método baseado no cruzamento da literatura referenciada e nos agentes do recorte social e produtivo escolhido: o campo das editoras independentes e seus agentes de emissão (projeto e edição).

Definidos os conceitos gerais da fundamentação e do método, seguiu-se para a revisão da literatura do campo de análise, composta por autores que versaram sobre o design do livro. As referências, como um todo, dimensionaram a importância do designer e do projeto gráfico diante da história do livro. Camargo (2016), Fawcett-Tang (2001), Hendel (2003) e Tschichold (2007) introduziram abordagens e intenções de projetos, com referências à invisibilidade e a autoria do designer. Haslam (2007), Haluch (2013), Lupton (2011) e Samara (2011) caracterizaram o livro segundo um conjunto de escolhas que o designer faz quanto a seus elementos formais. Instrumentalizados pelo projeto gráfico, os elementos perpassam tanto pelo nível macro do volume em si quanto pelo nível micro do design tipográfico. Nesta etapa, houve nova sistematização de componentes do livro, porém voltados para a materialidade do projeto. Os conjuntos de revisões, geral e específica, consolidadas no **Capítulo 2**, proveram-nos de uma compreensão teórica do livro e de um modo de olhar o objeto de análise com foco em seus elementos constituintes e abordagens de projeto.

Quanto ao estado da arte específico, a edição independente foi situada a partir de fontes primárias, pesquisadores atuais – com destaque para Muniz Jr. (2016) –, periódicos, *websites* e do documentário *Impressão minha*⁷ (2018), que retrataram o fenômeno e suas características. De um modo geral, identificamos intenções, estruturas, estratégias e segmentações das pequenas organizações editoriais. Além da contextualização dos produtores, a revisão situou o recorte de investigação na década de 2010 e na cidade de São Paulo, espaço geográfico que, além de ser importante e

⁷ SALAROLI, D.; LEITE, G.; RABELLO, J. *Impressão minha*. 2018. Vídeo em meio digital.

representativo para a produção do ramo em nível nacional, favoreceria o livre acesso às fontes. Algumas questões específicas da complexa trama social que prescrevia a atuação da categoria não foram passíveis de análise nesta dissertação – que se ocupa do projeto gráfico dos livros. No entanto, a etapa revelou características do cenário editorial que viabilizavam e justificavam as escolhas projetuais, além de disponibilizar conceitos que auxiliaram no protocolo analítico.

A partir das fontes referenciadas estabeleceu-se, ainda que de forma não sistemática, o quadro referencial teórico que informou as etapas seguintes na constituição do *corpus* e protocolo analítico.

1.3.1.3 Fontes primárias e *corpus* analítico

Fenômeno contracultural e volátil, o “independente” era uma denominação obscura e cambaleante. O reconhecimento do *corpus* de análise deu-se por meio do fórum de encontro que representa uma aceitação de tal categoria de editores: os festivais e feiras de publicação. Neste sentido, as feiras independentes tornaram-se o instrumento validador da pesquisa para identificar *in loco* editores e projetos. Ao visitar festivais organizados e dirigidos para o segmento, estabelecemos contato com seus agentes e adquirimos os livros que compõem o *corpus*. Editoras foram selecionadas e convidadas a participar da pesquisa por critérios particulares de eleição baseados nos objetos produzidos: livros impressos que investissem acentuadamente em seus aspectos gráficos, sem levar em conta uma divisão por gêneros literários – dado que os editores entrevistados publicam conteúdos transdisciplinares e não imputam categorizações⁸ – e na assiduidade de participação em feiras visitadas pela pesquisadora – Plana (2018), Miolo(s) (2018), Flip (Festa Literária Internacional de Paraty)⁹ (2019) e Tijuana (2019). Quinze editoras paulistanas foram contatadas, e somente sete seguiram adiante: Quêlônio, Lote 42, Bebel Books, Carambaia, Elefante, Laranja Original e Edições Barbatana.

⁸ Ver mais na página 95.

⁹ Apesar de a Flip não ser uma feira de publicações independentes, editoras deste segmento se reuniram em alguns endereços específicos durante o festival, como a “Casa da Porta Amarela”, no centro histórico de Paraty. Portanto, a seleção das editoras dentro da Flip baseou-se nesses locais de aglutinação dos independentes.

Partindo da proposta assumida na etapa anterior, de congregar bibliografia e mercado como fontes, entrevistamos editores e designers autores das editoras selecionadas. Uma vez que explorar o tema da pesquisa do ponto de vista dos atores era indispensável para a compressão da conduta social, as entrevistas qualitativas, compostas por questões semiestruturadas, concederam um caráter epistemológico à investigação (Poupart, 2008: 216). Sob a fala dos entrevistados, procurou-se, além de indicações de livros com ênfase nas soluções gráficas para constituir a amostra analítica, informações sobre a estrutura editorial, o contexto de produção e as soluções gráficas dos portfólios. Com interesse em investigar projetos gráficos expressivos dos independentes, apresentavam-se duas alternativas para a composição da amostra: recolher e analisar em profundidade exemplares em pequena quantidade, porém icônicos; ou recolher e analisar brevemente um número maior de obras, desdobrando-se em um panorama tipológico com ênfases projetuais refletidas nos diversos elementos materiais que compõem o objeto livro. Ao refletir sobre a questão, entendemos que a segunda proposta teria maior alcance para mapear um fenômeno atual e ainda pouco registrado pela academia. Tendo em mente o tempo disponível para a avaliação dos projetos, quatro obras de cada uma das sete editoras constituíram os 28 projetos gráficos que constituem o *corpus* analítico. Estado da arte, obras e criadores foram apresentados no **Capítulo 3**.

1.3.2 Fase analítica

1.3.2.1 Protocolo analítico

Situado o *corpus* da investigação, buscou-se possibilidades de abordagem para a análise dos 28 projetos gráficos selecionados. *Experimental Formats* (2001), de Fawcett-Tang, introduziu-nos a um método viável e pertinente para atingir os objetivos desta pesquisa. A publicação reúne uma grande quantidade de projetos experimentais de livros, brochuras e catálogos impressos agrupados e analisados segundo alguns parâmetros: proporções, embalagens, formatos, materiais, impressão, dobradura, encadernação e interação. Os parâmetros que, em realidade, são elementos constituintes de um livro impresso, constituíram-se como objetos de estudo por meio dos quais analisou-se o resultado do projeto gráfico. Portanto, à luz do quadro referencial teórico e dos conceitos

introduzidos pelas fontes primárias, procuramos então selecionar, nominar e caracterizar quais elementos de projeto gráfico que refletiam com maior ênfase a criatividade do design editorial independente. Formato, encadernação, papel, capa, invólucro (sobrecapa, cinta, luva e embalagem), impressão, acabamento e layout (de uma forma mais geral) compuseram o conjunto de elementos para viabilizar a análise dos projetos gráficos que os configuraram como pertencentes ao *corpus* de livros eleitos para análise. Com intenções hermenêuticas, a análise do objeto baseou-se na emissão do fenômeno, sobretudo na avaliação crítica dos pesquisadores sobre os resultados dos projetos – os livros concluídos em si –, não incorporando o processo criativo específico de cada um dos designers, algo que demandaria entrevistas com os 21 estúdios autores. Dentro do escopo viável para uma pesquisa de mestrado, as análises gráficas foram enriquecidas pela correlação entre a avaliação dos pesquisadores, o quadro referencial teórico, as entrevistas com os editores e alguns designers autores, além de materiais disponíveis nos *websites* dos criadores dos projetos – vídeos e depoimentos que apresentavam as soluções projetuais materializadas nos exemplares.

1.3.2.2 Realização das análises

O protocolo analítico desenvolvido durante as etapas anteriores foi aplicado aos exemplares sob caráter tanto individual quanto coletivo. Com objetivo de sistematizar a análise, a primeira ação tomada foi a de identificar as soluções projetuais adotadas para cada um dos oito elementos das 28 obras. Na sequência, avaliamos sobre quais dos elementos que constituem o livro houve ênfase de projeto. As obras com ênfase nos mesmos elementos foram agrupadas e analisadas comparativamente. Esta etapa demandou a retomada de todos os conceitos revisados, quando não a busca pela inclusão de novas fontes e alteração das definições iniciais. A exemplo disso, notamos, durante as primeiras verificações, que o protocolo analítico ainda não congregava todas as tipologias de formatos e encadernações presentes nos livros. A ausência dessas especificidades nas referências gerava dificuldade para a definição de um modelo pragmático de análise, porém nos introduzia às originalidades de projeto. Imagens e vídeos dos processos de produção dos livros, encontrados nos *websites* dos criadores dos projetos, foram oportunos para esclarecer algumas das soluções de caráter experimental. Constantemente novos entendimentos e nomenclaturas realimentavam as classificações de resultados.

Simultaneamente às análises, tipologias descobertas em cada um dos oito elementos de projeto eram tabuladas na tabela 6 (páginas 173-176). A análise, até então qualitativa, passou a avaliar dados quantitativos que realçaram as semelhanças e diferenças entre os projetos. A configuração da tabela também favoreceu a visualização panorâmica das tipologias que compõem o *corpus* analítico. Redigidas no **Capítulo 4** desta dissertação, as análises revelaram, de um modo geral, o modo como os criadores dos projetos independentes trabalharam os elementos constituintes do livro, sob a forma de tipologias específicas e criação de significados. A redação dos resultados evidencia a observação de uma designer sobre aspectos de um campo em transformação, focando, principalmente, naquilo que tange à sua especialidade: o design gráfico.

1.3.2.3 Finalização

Os modos específicos de conformar discurso (originais) em matéria (livro acabado), atribuição dos criadores de projetos gráficos, suscitaram novas classificações e agrupamentos de resultados. Em um nível macroscópico de associação, procuramos entender as propostas de design dos independentes. Referenciadas por Camargo (2016), Hendel (2003) e Tschichold (2007), abordagens do design de livros foram integradas à análise. Discutiu-se a “transparência” e a objetividade dos projetos, em oposição à “visibilidade” e ao destaque da autoria do designer. Com base em Samara (2011: 13), observou-se também os processos de significação e os níveis de funções operantes nas mensagens visuais dos livros das editoras independentes selecionadas. Além disso, a originalidade e o experimentalismo verificados nas análises nos encaminharam ao conceito de “renovação” empregado por Contreiras (2019): quando um indivíduo busca combinar conhecimentos prévios em uma alternativa genuína de manipulação do projeto e da linguagem.

A reunião desses conceitos e associações entre todos os resultados encerrou a fase analítica. De uma forma mais abrangente, buscamos interligar e costurar cada uma das conclusões parciais delineadas em etapas anteriores. No **Capítulo 5** desta dissertação, sumarizamos o percurso da investigação acompanhado de suas formulações teóricas, condensamos os resultados das análises com a abdução de padrões e categorias gerais, indicamos pertinências e limitações da pesquisa, bem como recomendamos novos estudos.

CAPÍTULO 2

O LIVRO IMPRESSO

O que é, o que é? Que tanto se lhe tira proveito, na medida em que se o abre? A resposta: o livro.¹⁰

A imagem correspondente à charada que figura em nossas mentes é o “livro”, mais especificamente o “códice”, um conjunto de páginas dobradas e encadernadas que superou o “rolo” por volta de 400 d.C. E um conjunto de seis folhas soltas, seria um livro? Ou doze envelopes de carta contendo narrativas de viagens? Para as editoras independentes sim, seriam. Para o restante das pessoas que não pertencem ao circuito, restam dúvidas. O livro como o conhecemos vem sendo rediscutido por editores independentes, por meio de uma produção material que reside no cruzamento entre a literatura e as artes visuais. Hoje, o design do suporte não se limita exclusivamente ao “códice”; novos formatos e abordagens visuais são apresentados a um contexto assolado por crises do mercado editorial e do suporte impresso. À medida que muitas das publicações do cenário analisado provocam questionamentos sobre o que de fato é ou não um livro, tornou-se imprescindível resgatar as definições provenientes da bibliografia. O segundo capítulo desta dissertação é resultado de um levantamento referencial sobre o “livro”, convergindo autores de diversos campos de conhecimento – especialistas das letras, da história, da sociologia, da comunicação e das artes visuais – e de nossa área de estudos – o design do livro – que se dedicaram a pesquisar e analisar esse objeto. Os resultados desta revisão teórica foram determinantes para compreender o portfólio independente e configurar o modelo de análise dos projetos.

¹⁰ “A charada aparece em um luxuoso manuscrito em pergaminho, do século XV, atualmente conservado no Castelo de Chantilly” (Deacto, 2015: 39).

2.1 LIVRO POR DEFINIÇÃO

Depois de alguns anos serão achados em qualquer lugar. Quem saberá que existi? Onde estará a memória perdida registrada nos livros? Quem fará a leitura dos ossos gravada indelevelmente no cálcio branco e duro de alguma peça esquecida?"

Montez Magno

Embora pareça consensual o reconhecimento cultural do que é um “livro”, o linguista britânico David Diringer, em sua obra *The Book Before Printing* (1953), já apontava para pelo menos dois sentidos presentes na palavra: o sentido de qualquer tipo de produção literária, incluindo a contação de histórias, e, para este caso, não existiria nenhuma pessoa no mundo sem livros; e o sentido de “bonitos volumes” presentes em bibliotecas modernas. (Diringer, 1982: 17, tradução nossa)¹². “Objeto em constante mutação”¹³, hoje coexistem ainda mais definições e configurações atribuídas ao vocábulo “livro”. Oriundos dos avanços tecnológicos editoriais das últimas décadas, apresentam-se novos suportes, formatos e matérias desse objeto, disponível tanto no meio físico – em livrarias, bibliotecas, sebos, feiras de publicação e outros pontos de venda – quanto no digital – em celulares, *tablets*, computadores e outros dispositivos. Na intenção de desenvolver uma pesquisa com esse objeto, urge a questão: o que define um livro?

A priori, o primeiro lugar onde buscaríamos chaves para uma definição seriam nos dicionários linguísticos ou técnicos; no caso específico do livro, nos manuais de edição e editoração. Haslam (2007: 8-9) apresenta a definição de alguns dicionários consagrados em língua inglesa:

(1) Tratado portátil manuscrito ou impresso que preenche uma série de folhas encadernadas, vinculadas umas às outras (2) Composição literária que preencha um conjunto de folhas (*Dicionário Oxford apud* Haslam, 2007: 8)

(1) Coleção de folhas de papel, impressas ou não, cortadas, dobradas e reunidas em cadernos cujos dorsos são reunidos por meio de cola, costura etc., formando um volume que se recobre com capa resistente. (*Dicionário Houaiss apud* Haslam, 2007: 8)

11 MAGNO, M. "A Leitura dos Ossos". **Revista Livro**, São Paulo, n.1, p. 191, 2011.

12 "If we take the book to mean any kind of literary production, including story-telling, there is no people in all the world without books. If, on the other hand, we mean by book the handsome volumes we see in our modern libraries, we must realize that this use of the word is a relatively recent development".

13 Frase de abertura do livro *Entre ser um e ser mil* (2013), de Edith Derdyk.

(1) Uma mensagem escrita (ou impressa) de tamanho considerável, destinada à circulação pública e registrada em materiais leves, porém duráveis o bastante para oferecerem uma relativa portabilidade (2) Instrumento de comunicação (*Encyclopaedia BritannicaI apud* Haslam, 2007: 8)

Em comum, as definições identificam a ideia de um suporte portátil material, com referências à escrita e a literatura. As propostas dos dicionários *Oxford* e *Houaiss* vão além em suas especificações de processos produtivos e formatação, trazendo dados das folhas de papel e sua encadernação, enquanto a *Enciclopédia Britânica* introduz a noção de acesso e finalidade ao definir o livro como um instrumento de comunicação e de circulação pública. A pesquisa de Diringer apontou para uma definição semelhante à encontrada nos dicionários, ao descrever o objeto segundo sua configuração formal, como podemos ver a seguir:

(1) uma coleção de folhas de papel unidas; (2) um número de folhas escritas ou impressas presas juntas por uma capa que é vinculada às mesmas; (3) um tratado literário, normalmente escrito ou impresso em um volume, mas às vezes, em vários volumes caso todos eles formem um só trabalho; (4) um trabalho literário; (5) principais partes de uma produção literária (por exemplo: a *Iliada* consiste numa obra de vinte e quatro “livros”). (Diringer, 1982: 24, tradução nossa)¹⁴

Quando Diringer acrescenta em sua definição a disposição do livro como parte constituinte de uma obra literária, exemplificada na quinta notação, o linguista remete ao uso primário da palavra, pertinente a história do próprio objeto. Emanuel Araújo (2008: 417) situa que até a normatização editorial de Alexandria, os manuscritos eram organizados como curtos *volumina* (pequenos rolos de papiro), os quais portavam apenas uma obra ou parte dela. Foi a partir da Biblioteca Alexandrina que essa disposição mudou, quando reuniram pequenos *volumina* em rolos mais longos com cinco ou seis obras. No século I d.C. se tornou corrente o uso de *volumen* como “livro”, parte de uma obra. Araújo revela que, provavelmente no reinado de Antonino (137-161 d.C.), “fez-se a passagem definitiva do *volumen* para o *codex*, o que significou

14 “The term “book” may indicate (1) a collection of paper leaves bound together; (2) a number of written or printed sheets fastened together at the back by means of some kind of cover known as binding; (3) a literary treatise, usually written or printed in one volume, but sometimes in several volumes if forming a single work; (4) a literary work; (5) main parts of a literary production (e.g. the Iliad consists of twenty-four “books”)”

uma revolução na apresentação material do texto” (Araújo, 2008: 417). Um século adiante, Isidoro de Sevilla (560-636) oficializaria tal distinção: “o códice é constituído por muitos livros, e o livro por um volume” (*Etymologiae*, 6, 13,1 *apud* Araújo, 2008: 417). Dessa forma, estabelecia-se a formatação dos elementos constituintes de uma obra:

- um livro (*liber*) = um rolo de papiro (*volumen*, “capítulo” ou “tomo”, e ainda “livro” no sentido específico de parte de uma obra);
 - um códice = diversos livros, i.e., diversos rolos de papiro.
- (Araújo, 2008: 417)

Hoje, o livro não corresponde mais ao rolo de papiro antigo ou ao seccionamento físico de qualquer suporte de escrita. O livro é entendido socialmente como um volume único, um objeto monolítico, uma obra completa. Entretanto, foi a normalização alexandrina que encaminhou ao escalonamento de pequenas seções do livro moderno – dividido em capítulos, seções, itens ou subcapítulos –, separação “artificial” viabilizada pelo tratamento gráfico (Araújo, 2008: 342). Mesmo que ultrapassadas e esquecidas essas antigas configurações, a ideia de suporte de escrita persiste no vocabulário mediante sua raiz etimológica:

Livro, do latim *liber, libri*, “entrecasca das árvores” (mais propriamente, capa vegetal intermediária entre a cortiça e a madeira), de onde “livro” com os significados de obra escrito, e de divisão interna de uma obra ou escrito. (Araújo, 2008: 343)

Partindo para os glossários específicos, Faria e Pericão (2008) apresentam em seu *Dicionário do livro* mais de dez páginas de verbetes relacionados ao objeto. As autoras reúnem nessa obra referencial da área de edição uma compilação de terminologias sobre o objeto, seus componentes e informações relacionadas. A definição geral de *livro*, citada abaixo, amplia a discussão da natureza tecnológica do objeto, considerando seu conteúdo e finalidade:

Livro: conjunto de cadernos, manuscritos ou impressos, costurados ordenadamente e formando um bloco • obra, científica ou literária, que forma ou pode formar um volume • cada uma das partes principais em que se dividem os textos dos livros • documento impresso ou não impresso • transcrição do pensamento por meio de uma técnica de escrita em qualquer suporte com quaisquer processos de inscrição. O livro supõe um suporte, signos, um processo de inscrição, um significado. Integra-se num processo de criação, reprodução, distribuição, conservação e comunicação.

FIGURA 1
Anatomia de um livro. Fonte: Lupton, 2011, p. 32.

Dirige-se a um leitor, possui uma finalidade: a reflexão, o ensino, o conhecimento, a evasão, a difusão do pensamento e a cultura • segundo a agência portuguesa para o ISBN (International Standart Book Numbering), é toda publicação não-periódica com um mínimo de quarenta e cinco páginas e que esteja sujeita a depósito legal • segunda a ISO (International Standart Organization), é publicação impressa não-periódica, com mais de quarenta e oito páginas, sem incluir as da capa, que constitui uma unidade bibliográfica; monografia • exemplar a partir do qual o editor faz a impressão. (Faria; Pericão, 2008: 458-459)

Para além do vocábulo “livro”, encontram-se também verbetes qualificados em função do formato, caso de “livro anão”, “livro brochado”, “livro cadenado”, “livro de bolso”, “livro de folhas soltas”; do conteúdo, caso de “livro de imagens”, “livro de texto”, entre outros; ou da tecnologia, com a presença dos verbetes “livro da era digital”, “livro digital”, “livro eletrônico”, “livro impresso”, “livro manuscrito”, “livro on-line” e “e-book”. Até o momento, nenhuma das definições aqui analisadas incluíam a possibilidade do suporte digital, apesar de também ser classificado como livro.

Como esta pesquisa se ocupa do suporte impresso, incluiremos seu verbete específico:

Livro impresso: livro produzido por meio de caracteres tipográficos ou por processo semelhante. Surge como resultado da invenção da imprensa, por oposição ao livro manuscrito; livro tipográfico; usa-se por oposição a livro eletrônico. (Faria; Pericão, 2008: 468)

Neste caso, por ser um verbete adjetivado, ressalta-se a tecnologia aplicada ao suporte, diferenciando-o do “livro manuscrito” e “livro eletrônico”.

Ana Elisa Ribeiro (2018), em obra recém-publicada sobre o livro no século XXI, também faz uma análise do livro baseada na correlação entre referências. Segundo Ribeiro (2018: 76, grifo da autora), “de tão integrado ao regime cultural em que vivemos, o objeto tornou-se transparente, como ocorre a outros *fatossociais*”, fazendo-se necessário discutir o que define o livro. Dentre algumas das fontes aqui já mencionadas, como o *Dicionário do Livro*, a pesquisadora inclui a *Enciclopédia Intercom de Comunicação* (2010) e o *Glossário de termos de edição* (2008). Ao definir que “[a] palavra *livro* é usada para designar tanto uma criação espiritual quanto um objeto, tanto um conteúdo intelectual quanto o seu suporte material” (*apud* Ribeiro, 2018: 78), a *Intercom* reforça o suporte e o conteúdo para a caracterização do termo. Ribeiro revela que a enciclopédia compreende referências a aspectos do objeto, como portabilidade, formatos (rolo, códex e digital) e funções (difusão e conservação do texto). Já o *Glossário de termos de edição* faz menção aos formatos e aos materiais incorporados pelo objeto ao longo de sua história. O livro moderno é descrito como “uma reunião de folhas dobradas, reunidas em cadernos colados e costurados uns aos outros, em branco, manuscritas ou impressas com um revestimento que poderia ser encadernado ou brochura” (*apud* Ribeiro, 2018: 79).

Encerrando a passagem pelos dicionários e glossários específicos, buscamos as convenções de publicação estabelecidas por instituições reguladoras. Das entidades internacionais mais reconhecidas, temos o documento datado de 19 de novembro de 1964, “Recommendation Concerning the International Standardization of Statistics on the Production and Distribution of Books, Newspapers and Periodicals”, da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), em que o livro é definido como “Publicação não-periódica impressa de no mínimo 49 páginas, além da capa,

publicada no país e disponibilizada ao público” (tradução nossa)¹⁵. Com a necessidade de organizar e localizar obras de todo o mundo, em 1967¹⁶ editores ingleses criaram o sistema internacional de padronização que identifica numericamente os livros, o *International Standard Book* (ISBN), oficializado e gerido a partir de 1972 pela *International Standard Organization* (ISO). Assim como a recomendação da Unesco, a ISO e o ISBN definem o livro segundo a não-periodicidade e um número mínimo de páginas. No Brasil, é a “Lei do Livro” que torna obrigatório o uso do ISBN nas publicações monográficas a serem editadas. A Lei de nº 10.753, sancionada pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva, visava fomentar a produção, a difusão e o pleno acesso ao livro. Para os efeitos desta legislação, seu artigo 2º define o que é o livro:

DO LIVRO

Art. 2º Considera-se livro, para efeitos desta Lei, a publicação de textos escritos em fichas ou folhas, não periódica, grampeada, colada ou costurada, em volume cartonado, encadernado ou em brochura, em capas avulsas, em qualquer formato e acabamento. Em fichas

Parágrafo único. São equiparados a livro:

I - fascículos, publicações de qualquer natureza que representem parte de livro;

II - materiais avulsos relacionados com o livro, impressos em papel ou em material similar;

III - roteiros de leitura para controle e estudo de literatura ou de obras didáticas;

IV - álbuns para colorir, pintar, recortar ou armar;

V - Atlas geográficos, históricos, anatômicos, mapas e cartogramas;

VI - textos derivados de livro ou originais, produzidos por editores, mediante contrato de edição celebrado com o autor, com a utilização de qualquer suporte;

VII - livros em meio digital, magnético e ótico, para uso exclusivo de pessoas com deficiência visual;

(Lei nº 10.753, de 30 de outubro de 2003)¹⁷

15 “Non-periodic printed publication of at least 49 pages exclusive of the cover pages, published in the country and made available to the public.” UNESCO. “Recommendation Concerning the International Standardization of Statistics on the Production and Distribution of Books, Newspapers and Periodicals”. 19 nov. 1964. Disponível em: <http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13068&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>. Acesso em: 20 de dez. de 2018.

16 Os dados de criação do ISBN foram encontrados no website da agência brasileira. ISBN. “O que é ISBN?”. Disponível em: <<http://www.isbn.bn.br/website/conteudo/pagina=6>>. Acesso em: 20 de dez. de 2018.

17 BRASIL. Lei nº 10.753, de 30 de outubro de 2003. Dispõe sobre a política nacional do livro. **Diário Oficial da União**, Brasília, 30 out. 2003. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.753.htm>. Acesso em: 20 dez. 2018.

Assim como os dicionários, o texto da Lei gira em torno do suporte e suas formatações. Não há qualquer menção ao seu acesso público, como se observa na recomendação da Unesco, ou à numeração de páginas, estabelecidas pelos três órgãos. Por fim, há uma breve lista de publicações equiparadas a livros, sem nenhuma declaração dos parâmetros de sua escolha. Essa relação concatena desde livros em função do seu conteúdo, caso de “atlas geográficos”, como de sua finalidade, como “álbuns para colorir, pintar, recortar ou armar”, ou até mesmo de sua tecnologia, como nos exemplos de “impressos em papel” e “livros em meio digital”.

Para além dos textos regulatórios, muitos pesquisadores definiram o livro a partir de sua função, como Paiva (2010: 83) ao explicar que o objeto é “suporte de discurso universal” com as funções de “informar, entreter, documentar, registrar, reunir, mediar, autenticar, interpretar, possibilitar, demonstrar, ilustrar, repertoriar, oferecer, divertir, intrigar, sugerir, resgatar, viajar, (des) localizar, fazer, refletir”. Ribeiro (2018: 79) cita Arlindo Machado, para quem “livros são quaisquer dispositivos que gravem, fixem ou memorizem, para uma civilização, o conjunto de seus conhecimentos para a posterioridade, incluindo-se descobertas, sistemas de crenças e voos da imaginação”. Plínio Martins Filho, conhecido pesquisador e profissional da área editorial, acompanha a discussão da finalidade ao afirmar que o livro é “tecnologia de armazenamento e transmissão de conhecimento”¹⁸. A definição de Haslam (2007) também qualifica o suporte com base em sua finalidade:

Livro: um suporte portátil que consiste de uma série de páginas impressas e encadernadas que preserva, anuncia, expõe e transmite conhecimento ao público, ao longo do tempo e do espaço. (Haslam, 2007: 9)

Dentro do campo das artes, a noção de finalidade também é amplamente relevante, por trabalhar as potencialidades do livro como objeto. A publicação *The New Art of Making Books* (1975), escrita por Ulises Carrión, é um importante ensaio visual sobre a capacidade do livro como estrutura. O texto explica a diferença entre um escritor que escreve textos e um escritor que faz livros (“a nova arte de fazer livros”). Para Carrión, o livro original é “uma sequência de espaço-tempo” que funciona como um recipiente de texto literário.

18 MARTINS FILHO, P. “O Futuro do Livro Impresso e as Editoras”. *Revista Livro*, São Paulo, n.1, p. 167, 2011.

FIGURA 2
Explicação da
“nova arte de
fazer livros” de
Carrión. Fonte:
Carrión, 2011,
pp. 14-15.

Entretanto, dentro da “nova arte”, o livro é “um volume no espaço” que porta qualquer sistema de signos, linguísticos ou não. (Carrión, 2011: 12 e 29)

Definição semelhante é encontrada na publicação organizada pela artista e escritora Edith Derdyk, *Entre ser um e ser mil* (2013), que reúne diversas perspectivas sobre o livro como objeto poético. A autora distingue o objeto entre “livro funcional” e “livro de artista”, sendo que o primeiro corresponde a um suporte apartidário destinado a conservar memórias e projetar imaginários, enquanto o segundo “suporte é a temporalidade que se atualiza a cada instante em que o livro é lido, visto, tocado, manuseado”. Nas definições de Carrión e Derdyk, o suporte deixa de ser um repositório gráfico para se tornar uma superfície extensiva de potência poética. Paulo Silveira, professor de história da arte no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, dedicou parte da sua pesquisa na definição dos “livros de artista”. Para Silveira (*in* Derdyk, 2013: 23), o conceito mais amplo para se definir o livro de artista é a sua funcionalidade. “São livros, portanto além da arte são pertinentes à comunicação visual e verbal” (Silveira *in* Derdyk, 2013: 23).

Em seu entendimento, o criador do livro – no caso, o artista – é prerrogativa para a qualificação deste objeto, conforme sua descrição:

Livro de artista: livros, itens únicos como múltiplos, feitos ou concebidos por artistas, incluindo publicações comerciais (geralmente em edições limitadas), assim como itens exclusivos conformados ou arranjados pelo artista. Para textos escritos por artista por causa do seu conteúdo informativo, procure “escritos”. Para livros de artista que enfatizam o livro físico como uma obra de arte mais que o conteúdo, procure “livros-obra”. Para obras que parecem ou incorporam livros, mas não se comunicam na forma característica dos livros, procure “livros-objetos”.¹⁹

Se resgatarmos a questão inicial deste trabalho, “o que define um livro?”, observaremos que as referências apresentadas apontam respostas relacionadas a volume, formato (configuração), tecnologia, produção, conteúdo, periodicidade e finalidade. Apesar do encontro de diversas definições de pesquisadores, especialistas e instituições, é notável a complexidade de se elencar uma única manifestação que contorne o objeto plenamente. Curiosamente, a “Lei do Livro” aborda o maior número de critérios destacados, ainda que se limite apenas à “publicação de textos escritos”. “Tratando-se de um campo aberto para investigações e experimentações, várias definições não definitivas convivem e compartilham operações e modos de produção: livro de artista, livro-objeto, obra-livro, caderno de artista, livro-obra, entre outras”²⁰. Assumindo a insuficiência de uma síntese definitiva do objeto, Ribeiro (2018: 84) propõe uma tabela composta pelos aspectos presentes nas definições de livro de algumas referências.

19 Definição de Paulo Silveira apresentada no “III Seminário de Informação e Documentação e Arte - Livro de Artistas: da criação ao acesso”, realizado em 23 de novembro de 2018, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.
20 Orelha do livro *Entre ser um e ser mil* (2013), de Edith Derdyk.

	Periodicidade	Processo de produção Natureza tecnológica	Volume	Acesso público	Formato	Partes constituintes	Gênero de texto	Finalidade	Portabilidade
Unesco	x	x	x	x	x	x			
Faria e Pericão		x	x		x	x	x	x	
ISBN	x		x						
ISO	x	x							
Intercom					x			x	x
Glossário Ed.					x	x			
Machado							x	x	
Araújo					x	x			
Tschichold					x		x		
Hendel					x				
Haslam					x	x		x	x
Fawcett-Tang						x			

TABELA 1
Sumário dos elementos levados em consideração em definições de livros. Fonte: Ribeiro, 2018, p. 84.

A tabela de Ribeiro contribui para a visualização dos elementos mais presentes das referências contempladas. Observa-se que “formato”²¹ é o tema mais mencionado na tabela, enquanto a “periodicidade” só é citada por instituições reguladoras. Classificar o livro como obra não-periódica é uma forma compreensível de diferenciá-lo de jornais, revistas e outros periódicos similares. Analogamente, poucos autores mencionaram em suas definições elementos como a “portabilidade”, o “acesso” aos leitores ou o tipo de conteúdo, como os “gêneros textuais”. Na intenção de condensar todo o conteúdo abordado por este trabalho, apresenta-se também uma proposta de tabela com a inclusão de novos autores.

21 A autora entende formato como “tamanho, formas, dimensões ou partes constituintes” (Ribeiro, 2018: 84)

TABELA 2
Elementos para definições de livros, reunidos por Ribeiro (2018) e por esta pesquisa. Fonte: Autora, 2018.

	Periodicidade	Processo de produção Natureza tecnológica	Volume	Acesso público	Formato	Partes constituintes	Gênero de texto	Finalidade	Portabilidade
Unesco	x	x	x	x	x	x			
Faria e Pericão		x	x		x	x	x	x	
ISBN	x		x						
ISO	x	x							
Intercom					x			x	x
Glossário Ed.					x	x			
Machado							x	x	
Araújo					x	x			
Tschichold					x				
Hendel					x				
Haslam					x	x		x	x
Fawcett-Tang						x			
Dic. Oxford		x	x		x		x		x
Dic. Houaiss		x	x		x	x			
Enc. Britannical		x		x	x			x	x
Diringer (1982)		x	x	x	x	x	x		
Araújo (2008)		x	x		x	x			
"Lei do Livro"	x	x	x		x	x	x	x	
Haslam (2007)		x		x	x	x		x	
Paiva (2010)								x	
Carrión (2011)			x		x		x	x	
Derdyk (2013)								x	
Silveira (2013)								x	

A tabela 2 acentua a presença de três elementos para definir o livro: “processo de produção/natureza tecnológica”, “formato” e “finalidade”. Poucos autores definiram o livro apenas como um impresso, excluindo qualquer outra possibilidade anterior ou posterior. As definições encontradas, em geral, determinam o livro como “manuscrito ou impresso”, ou ainda, “impresso ou não”, deixando em aberto qual seria o processo produtivo. Por outro lado, apenas Faria e Pericão (2008) e a *Intercom* fazem menção ao suporte digital. O verbete “livro” de Faria e Pericão (2008: 458-459, grifo nosso) apresenta o entendimento mais amplo da temática, ao declará-lo como “transcrição do pensamento por meio de uma técnica de escrita em **qualquer suporte** com quaisquer processos de inscrição”. Ao mesmo tempo, o verbete faz uma descrição detalhada da configuração do suporte impresso em cadernos costurados.

Como já dito anteriormente, o assunto “formato” se apresenta como um denominador comum. Praticamente todas as referências teceram comentários sobre a configuração do suporte, por meio de elementos como forma, tamanho, organização ou componentes. A formatação em “conjunto de folhas unidas” é a mais recorrente nas descrições. Algumas especificidades como a presença ou não de uma capa, ou a forma como as folhas estão vinculadas entre si, estão presentes em algumas fontes.

Numerosas pesquisas, principalmente dentro dos campos das artes plásticas e do design, definiram o objeto segundo sua “função/finalidade”. Imagina-se que, como essas áreas do conhecimento trabalham as características físicas do livro – ou seja, entendem que há um universo de possibilidades de produção e configuração do seu suporte – não faria sentido restringi-lo às atribuições materiais ou tecnológicas do códice. A ideia de o livro ser um objeto que “conserva e/ou transmite uma mensagem”, aparece nos escritos de Faria e Pericão (2008), Machado (*apud* Ribeiro, 2018), Haslam (2007), Paiva (2010), Carrión (2011), Derdyk (2013), Silveira (*in* Derdyk, 2013).

A concatenação de todos esses autores demonstrou alta flexibilidade nos elementos que definem o livro. Entretanto, se tomarmos o maior índice de temáticas abordadas nas referências, teríamos o livro como a fusão de três elementos: finalidade, formato e tecnologia. Para visualizar de que forma os elementos mais frequentes estão presentes nas definições, os dados levantados foram reunidos no diagrama 1.

DIAGRAMA 1
Tríade dos três
elementos
do livro mais
presentes nas
referências
de pesquisa,
representando
o estado da arte
das definições
contempladas
Fonte: Autora,
2019.

Finalidade: Instrumento de comunicação (Enciclopédia Britânica); A reflexão, o ensino, o conhecimento, a evasão, a difusão do pensamento e a cultura (Faria; Pericão, 2008); Difusão e conservação do texto (Intercom); Informar, entreter, documentar, registrar, reunir, mediar, autenticar, interpretar, possibilitar, demonstrar, ilustrar, repertoriar, oferecer, divertir, intrigar, sugerir, resgatar, viajar, (des) localizar, fazer, refletir (Paiva, 2010);

Grava, fixa ou memoriza, para uma civilização, o conjunto de seus conhecimentos para a posterioridade, incluindo-se descobertas, sistemas de crenças e voos da imaginação (Machado *apud* Ribeiro, 2008); Preserva, anuncia, expõe e transmite conhecimento ao público, ao longo do tempo e do espaço (Haslam, 2007).

Formato: Série de folhas encadernadas, vinculadas umas às outras (Dicionário Oxford); Coleção de folhas cortadas, dobradas e reunidas em cadernos, formando um volume que se recobre com capa resistente (Dicionário Houaiss); Folhas presas juntas por uma capa que é vinculada às mesmas (Diringer, 1982); Conjunto de cadernos, costurados ordenadamente e formando um bloco (Faria; Pericão, 2008); Publicação de no mínimo 49 páginas, além da capa (Unesco); Publicação em fichas ou folhas, em volume cartonado, encadernado ou em brochura, em capas avulsas, em qualquer formato e acabamento (Lei nº10.753); Série de páginas encadernadas (Haslam, 2007).

Tecnologia: Tratado manuscrito ou impresso (Dicionário Oxford); Folhas de papel, impressas ou não, reunidas por meio de cola, costura e etc (Dicionário Oxford); Folhas de papel, normalmente escrito ou impresso (Diringer, 1982); Manuscritos ou impressos, documento impresso ou não impresso, transcrição do pensamento por meio de uma técnica de escrita em qualquer suporte com quaisquer processos de inscrição (Faria; Pericão, 2008); Publicação impressa (Unesco); Textos escritos em fichas ou folhas, grampeada, colada ou costurada (Lei nº10.753); Páginas impressas e encadernadas (Haslam, 2007).

Presentes na maior parte das referências, a tríade de elementos também apresenta disparidades no âmbito da caracterização de cada tema. Dentro de “formato”, por exemplo, encontraremos desde configurações pormenorizadas de livro, incluindo detalhes de paginação e encadernação, até verbetes mais amplos e menos limitadores, como o de Faria e Pericão (2008: 458-459) que deduz “qualquer suporte com quaisquer processos de inscrição”. Alguns livros mais experimentais – do ponto de vista da configuração do objeto – não seriam considerados livros pela maioria das referências. Ao mesmo tempo, muitas revistas se enquadrariam como livros, de acordo com a tríade revelada. Nesse caso, como já mencionado anteriormente, o critério pouco abordado “periodicidade” auxiliaria na distinção.

Destacadamente, poucos autores foram contundentes em admitir que o livro mudou de forma ou suporte ao longo do tempo. Publicações independentes, como algumas das obras selecionadas por esta pesquisa, não seriam consideradas livros pela maioria dos autores citados. A obra de Edith Derdyk (2013) foi enfática ao entender o suporte como uma temporalidade que se atualiza. São também os autores que abordaram o livro eletrônico em suas obras, como Darnton, Eco e Chartier, mais explícitos na declaração da evolução do formato. Santaella, em *Linguagens Líquidas da Modernidade* (2007: 129), reconhece que “[o] livro não desapareceu com a explosão do jornal, nem deverão ambos – livro e jornal – desaparecer com o surgimento das redes teleinformáticas. Poderão, no máximo, mudar de suporte, tal como o livro já saltou do couro para o papiro e deste para o papel”.

Livros manuscritos, livros impressos, livros de imagens, livros de artista, livros eletrônicos são “livros”, de papiro, pergaminho, papel, tecido ou pixel. Considerando o paradigma evolutivo do objeto, as convergências das referências vistas e os critérios de investigação, entendemos que uma publicação não-periódica, que transmita e preserve uma criação humana, por técnicas de impressão analógicas ou digitais, em um suporte material, provavelmente será um livro impresso. Intencional é o emprego do termo “provavelmente” na delimitação do objeto, à medida que o método de pesquisa considera o ponto de vista dos atores sociais. Ribeiro (2018: 82) conclui que “o livro é uma tecnologia sócio-historicamente situada” e, nesse sentido, o contexto social também define o livro. Como a investigação e seu objetivo maior – identificar as características dos projetos gráficos dos livros impressos produzidos pelas editoras independentes selecionadas – operam dentro da lógica do design, buscaremos os atributos do objeto impresso em sua literatura específica.

2.2 ABORDANDO O DESIGN

*Somente porque algo é legível, isso não quer dizer que comunica; pode ser que esteja comunicando a coisa errada. Alguns títulos tradicionais de livro, enciclopédias, ou muitos livros que os jovens jamais apanhariam numa prateleira, poder-se-ia torná-los mais atraentes. Enviar a mensagem errada ou não enviar uma mensagem suficientemente forte é, no mais das vezes, um problema das publicações. Você pode ser legível, mas que emoção está contida na mensagem?*²²

David Carson

“Não é somente o que o autor escreve num livro que vai definir o assunto do livro”, explica Hendel (2003: 11). Como visto anteriormente, sua natureza física também o definirá. O livro impresso é produto de um processo colaborativo que envolve o trabalho de muitos profissionais. O designer de livros é o responsável pela concepção de sua interface material, por meio da articulação dos elementos que o compõem. Esse processo pode parecer muitas vezes intuitivo, mas é dotado de uma série de procedimentos metodológicos e condicionantes específicas a cada projeto – como o público-alvo. O planejamento da malha gráfica, a composição do layout, a opção de tipografia, a seleção de materiais, a linguagem da capa, entre outros componentes: cada escolha que o designer fizer causará algum impacto sobre o leitor. Em um contexto em que o público é bombardeado constantemente por informações, qualquer esforço para tornar o conteúdo acessível, relevante, atraente e útil para os leitores é extremamente necessário (Samara, 2011: 9). Se o conteúdo de um livro for mal estruturado ou pouco funcional para leitura, o objeto será rapidamente abandonado:

A leitura de um texto longo requer grande esforço por parte do público; para facilitar esse processo e torná-lo mais proveitoso e possível, o designer deve se concentrar nos detalhes do texto – tamanhos, espaçamento e largura dos parágrafos – além das questões maiores de layout, para garantir uma experiência de leitura confortável. (Samara, 2011: 34)

Publicações nascem como uma mensagem, uma ideia que ainda não possui forma. É possível conceder qualquer forma visual a uma mensagem. Para decidir de que forma materializar a palavra escrita, normalmente o designer adquire uma visão geral do que é o conteúdo, com base no *briefing* de projeto.

22 (Carson *apud* Hendel, 2003: 7).

Busca-se estabelecer uma relação entre texto e imagem. No caso de um livro, além do conteúdo em si, considera-se a visão do autor, do editor, da casa editorial e do leitor. A somatória de condicionantes técnicos, humanos e econômicos – qual será o orçamento de produção? – balizam o processo criativo. Inserido nessa estrutura, designers desenvolvem livros por meio de várias abordagens. Haslam (2007) as classifica em quatro grandes categorias não excludentes: documentação, análise, conceito e expressão. A “documentação” busca registrar o conteúdo por meio do texto e da imagem. “Em seu estado puro, ela é o manuscrito que será manipulado, reunido e organizado” (Haslam, 2007: 24). Já a “análise” busca desmembrar a totalidade do conteúdo em várias unidades visuais menores mediante a hierarquização e do sequenciamento. “Tal abordagem impõe uma estrutura aos dados, de modo que se tornem inteligíveis (...) ao configurar grupos segregados de informação, ele procura priorizar e ordenar esses grupos” (Haslam, 2007: 25). A “expressão” parte da visualização das emoções do autor ou do designer. “Busca reposicionar emocionalmente o leitor por meio da cor, marcação e simbolismo”. E, por fim, o “conceito” é motivado por uma “grande ideia”, o “conceito-base que retém em si a mensagem (...), definida pelo pensamento reduzido, no lugar do expandido” (Haslam, 2007: 27)

O livro são muitos livros, não é um livro só. Uma coisa é projetar um romance; outra coisa é fazer um livro de um artista; outra, é um catálogo de uma exposição, que também é um livro. O que é o design do livro? É dar forma a algo que não tem uma forma em princípio. A depender do projeto e da pertinência da atuação do designer nesse projeto, essa interferência nesse objeto livro pode ser maior ou menor. Tem certos momentos que o desafio do designer é passar em branco, o esforço tem de ser para que o nosso trabalho seja completamente **invisível**. Em outros momentos, o esforço é exatamente **o oposto**, a gente de fato **se coloca ali**. (grifo nosso)²³

Ao longo da história do livro impresso no ocidente, publicações realizadas por impressores, artistas gráficos e designers apresentaram duas macroabordagens segundo a pesquisa de Camargo (2016). Alguns livros, especialmente clássicos da literatura como Boccaccio, Shakespeare e Cervantes, impressos nos séculos XV, XVI, XVII e XVIII, apresentavam ornamentos e ilustrações

23 Depoimento de Daniel Trench concedido para Laura Lotufo. LOTUFO, L. “Narrativas #18 Design do livro”. Narrativas [podcast]. 25 jul. 2019. Disponível em: <<https://carambaia.com.br/blog/design-do-livro/>>. Acesso em: 2 out. 2019.

acompanhando o texto. Outros se configuraram como uma composição tipográfica “simples”, a qual nasceu provavelmente em Veneza, pelo editor e impressor Aldo Manuzio, entre o final do século XV e início do XVI. Além de desenvolver o *modelo in-oitavo* de livro portátil, Manuzio criou no volume “De Aetna” (1495-96), de Pietro Bembo, um modelo de livro sóbrio, bem impresso, com margens funcionais, entrelinhamento satisfatório e sem ornamentação. Livros “simples” como esses se enquadrariam nos ideais de “invisibilidade” de Beatrice Warde, publicados no ensaio *Crystal Goblet, or Why Printing Should Be Invisible* (1930). “A taça de cristal” defende que a tipografia seja transparente para revelar e não ocultar o texto.

A tarefa do tipógrafo é colocar uma janela entre o leitor dentro de um aposento e a paisagem, que são as palavras do autor. Ele pode instalar um vitral de maravilhosa beleza, mas que não funcione como janela; ou seja, pode lançar mão de tipos complexos e requintados, como uma fonte gótica, que é algo para ser visto, mas não para se ver através dele. Ou pode trabalhar com o que chamo de tipografia “transparente” ou “invisível”. O terceiro tipo de janela é aquele no qual o vidro está fragmentado em placas relativamente pequenas separadas por chumbo, e isso corresponde ao que hoje se denomina “impressão fina”, no sentido de que você fica pelo menos consciente de que há uma janela ali, e de que alguém apreciou construí-la. (Warde *apud* Armstrong, 2015: 52-53)

Na mesma década, Jan Tschichold publicava ensaios da “invisibilidade” tipográfica. Em outubro de 1925, o alemão publicou na *Newsletter Typographische Mitteilungen* o manifesto de dez regras *Elementare Typographie*. “A nova tipografia”, publicada posteriormente no livro *Die neue typographie* (1928), buscava interromper a ornamentação excessiva do *Art Nouveau* mediante o uso de uma tipografia funcional, cujo principal objetivo era uma comunicação clara, breve e incisiva. Tschichold exerceu grande influência sobre seus contemporâneos e, mesmo entre seus sucessores, há aqueles que defendam um design “invisível”. Ainda que Tschichold tenha abandonado a rigidez do manifesto, seus ensaios futuros mantiveram a essência do design não ofuscar o conteúdo. Mais contemporaneamente, Hendel (2003) defendeu que o design de livro, diferente de outras disciplinas do design, deveria ser neutro como a “nova tipografia”, refletindo o conteúdo do modo mais objetivo possível. Este designer pretende construir uma arquitetura para o livro, auxiliando o leitor a encontrar a informação desejada. Não se trata de colocar sua personalidade nela.

O trabalho real de um designer de livro não é fazer as coisas parecerem “legais”, diferentes ou bonitinhas. É descobrir como colocar uma letra ao lado da outra de modo que as palavras do autor pareçam saltar da página. O design de livro não se deleita com sua própria engenhosidade; é posto a serviço das palavras. Um bom design só pode ser feito por pessoas acostumadas a ler – por aquelas que perdem tempo em ver o que acontece quando as palavras são compostas num tipo determinado. (Hendel, 2003: 3)

Contrária a abordagem “invisível”, Camargo (2016: 27) inferiu a presença do “design visível” na história dos livros, incluindo desde os primeiros impressos de texto com ornamentação, como também exemplos contemporâneos, em que o projeto gráfico almeja ser uma tradução visual do conteúdo – correspondente à categoria expressiva de Haslam (2007). Mesmo que o “invisível” e o “visível” possam ser relativos ao leitor, a nomenclatura auxilia a diferenciar as duas macro-abordagens no design de livros. Nesse sentido, Haslam (2010: 96) explica que “muitos designers relacionam a escolha de um tipo de letra ao tema do livro”. O intuito não é impor crenças, ideias políticas ou culturais. Essa abordagem implica em, por exemplo, uma produção de livros radicalmente distintos ao valer-se de que “a escolha da fonte, o layout e a atmosfera geral do livro podem representar mais apuradamente seu conteúdo”. Voltando ao exemplo específico da tipografia, a obra referencial *Elements of Typographic Style* de Robert Bringhurst (1992) estabeleceu, como primeiro princípio, que a tipografia deveria honrar seu conteúdo.

[A tipografia] é um ofício por meio do qual os significados de um texto (ou sua ausência de significado) podem ser clarificados, honrados e comparatilhados, ou conscientemente disfarçados.

Em um mundo repleto de mensagens que ninguém pediu para receber, a tipografia precisa frequentemente chamar a atenção para si própria antes de ser lida. Para que ela seja lida, precisa contudo abdicar da mesma atenção que despertou. (Bringhurst, 2008 : 23)

Bringhurst orienta o tipógrafo a ler o texto antes de fazer seu projeto visual, para interpretar e comunicar o texto. A forma tipográfica será determinada pelo tom, andamento e estrutura lógica do conteúdo. “Portanto, a primeira tarefa do tipógrafo é ler e entender o texto; a segunda é analisá-lo e mapeá-lo. Só então a interpretação tipográfica pode começar” (Bringhurst, 2008: 27). No entanto, Bringhurst alerta para a visibilidade excessiva destacando que a tipografia deve revelar o conteúdo e não o substituir.

O conhecido portfólio de livros da designer Elaine Ramos é adepto da “visibilidade”. Ramos, que entende o livro como “um objeto complexo e manipulável que possui, para além da bidimensionalidade da capa e de cada página isolada, peso, volume e textura” (Ramos *in* Derdyk, 2013: 95), projeta-os não como um suporte “neutro” mas sim como objetos que dialogam e amplificam o sentido do conteúdo. O projeto do livro *Bartleby, o escrivão*, publicado pela editora Cosac Naify e, posteriormente, pela Ubu, é um bom exemplo dessa poética. A narrativa de Herman Melville conta a história de um funcionário copista de Wall Street que responde a todas as solicitações do patrão com “acho melhor não”. Para esse texto, Elaine projetou um livro de capa verde, costurado tanto na lombada quanto do lado oposto, com folhas sem refile e com uma imagem de uma parede em todas elas. O leitor é obrigado a romper a capa e rasgar cada página para ler o livro. “Com um texto extremamente sugestivo em mãos, procurei aprofundar o diálogo entre forma e conteúdo, incluindo o suporte como linguagem” (Ramos *in* Derdyk, 2013: 98). O objeto produzido traduz visualmente a carga poética do texto, aproximando-o esteticamente dos livros de artista e livros-objeto. Projetados por uma designer, seus livros são produtos industriais comercializados em feiras, livrarias e *websites*, frutos de demandas específicas de projeto, dentro de uma realidade editorial com restrições técnicas e econômicas.

FIGURA 3
Imagem do
livro *Bartleby,
o escrivão*
projetado por
Elaine Ramos.
Fonte: Derdyk,
2013, p. 99.

Seja de forma “invisível” ou “visível”, documental, analítica, expressiva ou conceitual, as diversas abordagens ao design de livros são resultado do “projeto gráfico”. Samara (2011) entende que publicações impressas são objetos de design com os quais o público interage. O autor define o livro impresso como “um objeto de conteúdo complexo que necessita ser orientado” (Samara, 2011: 9); ou seja, um conteúdo trabalhado por um profissional, no caso o designer, por meio da criação de um projeto gráfico. Apesar de corriqueiro na rotina dos designers, a definição de projeto gráfico não é tão clara. Em geral, o projeto gráfico é entendido como a somatória dos elementos gráficos que compõem um veículo. No entanto, ao contrário de cartazes e peças de formato único, livros são extensas aplicações de texto e imagem, algo que demanda lidar com uma enorme quantidade de questões com as quais o designer necessita trabalhar (Samara, 2011: 11). Domiciano (2008: 88) pontua:

O termo “projeto gráfico” poderia aplicar-se a qualquer projeto de design gráfico e, por vezes, é usado nesta direção. Porém, no meio mais específico do design (profissional e didático), este conceito é amplamente empregado para designar projetos de cunho editorial (livros e coleções, jornais, revistas e outros produtos periódicos). Isto porque projetos desta natureza exigem não apenas solução gráfica para uma peça única mas uma articulação de elementos que se relacionem em um espaço compositivo variável, mantendo-se uma identidade geral.

E completa que “chamamos projeto gráfico a todo o planejamento do livro e às escolhas aí implicadas, como dos elementos tipográficos e visuais, dos materiais para capa e miolo e dos processos de impressão e acabamento a serem usados para materializar a ideia do livro” (Domiciano, 2008: 98). Nesse sentido, entende-se que o projeto gráfico de um livro é resultado da articulação entre os elementos **visuais e materiais** constituintes do suporte. Uma vez que esta investigação analisa o projeto gráfico de livros de editoras independentes, faz-se necessário elencar os elementos que o compõem, para mais adiante, no Capítulo 4, selecionar e caracterizar aqueles que, dentro do *corpus* analítico, foram trabalhados com ênfase e se tornaram objetos de estudo sobre os quais analisaram-se os resultados.

No espaço bidimensional da página encontram-se os **elementos visuais**, aqueles que constituem o layout. Para o design de livros, o escopo desses elementos congrega desde os dispositivos de composição “transparentes” ao leitor até os componentes textuais, não textuais (imagens e tipos ilustrativos) e mistos (gráficos, tabelas etc.). Esses elementos foram sistematizados por

André Villas-Boas (tabela 3) em uma disciplina que se propunha a analisar projetos de design gráfico. A prática da análise gráfica como método foi publicada na forma de artigo na revista *Arcos Design* em dezembro de 2009. Nela, Villas-Boas distingue os “elementos formais” do layout em duas categorias: elementos técnico-formais e os elementos estético-formais:

(...) elaborei uma distinção fundamental dos elementos formais: aqueles de ordem estética e aqueles de ordem técnica – com o termo estética indicando que se referiam ao que observador *efetivamente vê* no layout (imagens, letras, cores etc.) e o termo *técnica* referindo-se àquilo que ele *não vê* (ou tende a ignorar), mas que está por trás da organização de tais elementos estéticos. (grifo do autor) ²⁴

TABELA 3
Elementos formais . Fonte: Villas-Boas, 2009.

Layout	Elementos técnico-formais	Princípios projetuais	Unidade Harmonia Síntese Balanceamento Movimento Hierarquia
		Dispositivos de composição	Mancha gráfica Estrutura Centramento Eixo
	Elementos estético-formais	Componentes textuais	Antetítulos Títulos Subtítulos Entretítulos Massas de texto Capitulares Legendas Olhos Unidades recorrentes (etc.)
			Grafismos Fotografias Ilustrações Tipos ilustrativos
			Gráficos Tabelas ilustrativas Infográficos (etc.)

24 VILLAS-BOAS, A. “Sobre análise gráfica, ou algumas estratégias didáticas para a difusão de um design crítico”. *Arcos Design*, Rio de Janeiro, n.5, pp. 8-9, dez. 2009

25 Há de se esclarecer um possível erro de interpretação, que seria associar a divisão dos elementos à separação binária conteúdo/forma. Entretanto, Villas-Boas esclarece que, dentro do design, conteúdo e forma são o próprio layout como um todo e não há como dividi-los.

Na mesma linha, Horn (*apud* Oliveira, 2016: 105) define a linguagem visual pela “integração de palavras e elementos visuais e pelas características que a distinguem das linguagens naturais, enquanto uma ferramenta de comunicação separada, bem como um objeto de pesquisa distintivo”. Apesar de nominá-la como linguagem visual, poderia ser qualificada como visual-verbal. Twyman (*in* Kolers, 1979: 118) ainda infere uma subdivisão da linguagem visual entre não gráfica e gráfica, em que “‘gráfica’ significa desenhada ou de alguma forma feita visível em resposta a decisões conscientes, e ‘linguagem’ significa um veículo de comunicação”. Logo, apesar da nomenclatura distinta, os princípios projetuais, os elementos de composição, textuais, não textuais ou mistos, agrupados pelo layout no esquema de Villas-Boas, serão entendidos como o aspecto visual do design de livros.

Michael Twyman
Taxonomia das linguagens (Twyman 1982)

DIAGRAMA 2
Taxonomia das linguagens de Twyman. Fonte: Farias, (s.d.).

Por outro lado, conforme citado, o livro não é apenas aquilo que está impresso em sua superfície; é um objeto com volume, peso, textura e cheiro. “As obras, os discursos, só exigem quando se tornam realidades físicas, inscritas sobre as páginas de um livro” (Chartier, 1994: 8). Os **elementos materiais** do artefato também são parte da paleta do projeto gráfico, compreendendo que a atividade do designer de livros trabalha as competências micro e macroscópicas, conforme explica Samara (2011: 60)

A publicação é um objeto, com parte da frente, de trás, tamanho e forma; trata-se de uma experiência tátil com a qual a audiência interage. Prestar atenção simultaneamente ao nível micro do design tipográfico legível, das funções etéreas de mensagem como assunto e a camada interpretativa, e ao nível macro da integração de páginas, seções, imagens e tipografia, cria uma forma única que empacota todas essas ideias em uma forma final.

A dissertação de Eunice Liu (2013), *Design gráfico: processo como forma*, expõe uma variedade de recursos materiais que dão forma aos projetos gráficos. São listados processos de impressão, acabamento, dobragem, corte, além de materiais diversos, como o papel. Mais do que isso, Liu destaca como cada tecnologia e matéria-prima que dão corpo ao suporte impresso, podem e são usados para agregar significados a uma mensagem. “Os processos não são apenas meios, senão definidores da forma, como um desenho é caracterizado pela ferramenta que o traça, se lápis, giz ou aquarela, com resultados formais diferentes” (Liu, 2013: 179). Ou seja, escolhas materiais caracterizam formas e até significados distintos. Os materiais e processos escolhidos por Ramos em *Bartleby, o escrivão*, como a costura e o não refile das páginas, incluem o suporte na comunicação da narrativa. Portanto, o aspecto material do livro pode carregar tantos conceitos quanto seus elementos visuais. Ainda que Villas-Boas (2009) e outros autores considerem apenas o aspecto visual na prática da análise gráfica, fica evidente a necessidade de considerar também a materialidade do livro como portador de significados.

O projeto gráfico do livro, por exemplo, a tipografia, a diagramação, o projeto editorial é materializado por impressão sobre um determinado papel, que possui cor, características táteis, espessura, peso. Este é encadernado, acabado, conforme especificação do projeto. A forma material do livro é apreendida não só visualmente, mas também de maneira completa, por todos os sentidos, e deve possuir unidade, nisto está sua beleza. (Liu, 2013: 181)

No rol de elementos materiais que compõem um livro, temos os descritos tecnicamente por manuais de produção gráfica como o de Bann (2010) e Oliveira (2000), que catalogam os processos de projeção, pré-impressão, impressão e acabamento. Além dos exaustivos ensaios sobre tipografia e composição, Tschichold também abordou o aspecto material do livro em alguns de seus escritos, como “Papel de impressão: branco ou mate?” (1951), “Sobre capa e cinta” (1946), “Sobre livros largos demais, grande demais ou quadrados” (1975), “Requife, cores dos cortes, guardas e fita de marcador de página” (1975).

Manuais de editoração, como o já referenciado *Guia de design editorial: manual prático para o design de publicações*, de Timothy Samara (2011), e o *Guia prático de design editorial: criando livros completos*, de Aline Haluch (2013), são fontes completas de elementos visuais e materiais de um livro. Essas obras apresentam minuciosamente a “arte de fazer livros” ao decompor e caracterizar todos os componentes do projeto gráfico sob a perspectiva do design de livro. Dentro do recorte temático, temos ainda o guia editado por Ellen Lupton (2011), *A produção de um livro independente: um guia para autores, artistas e designers*. Com intenções equivalentes, a obra referencial de Andrew Haslam (2007), *O livro e o designer II: como criar e produzir livros*, detalha cada aspecto do projeto gráfico com maior profundidade, indo do macro ao micro, conforme explica:

No livro *Type and Typography* (2005), Phil Baines e eu [Andrew] dividimos a paleta tipográfica – relativa a uma página de texto – em dez elementos. Primeiro se abordou a natureza do tipo e depois se examinou o contexto mais abrangente da página – do micro ao macro. Aqui **faz-se necessária uma discussão mais ampla, e parece adequado inverter a ordem da descrição, passando da página ao tipo e do macro ao micro** (Haslam, 2007: 30, grifo nosso).

Mesmo que desiguais na composição e na profundidade da abordagem dos elementos, os manuais de Haslam (2007), Haluch (2013), Lupton (2006) e Samara (2011) cobrem de forma ampla o projeto gráfico dos livros e, por isso, foram referência para o modelo de análise do *corpus*. Haluch antecipa que há muitas “maneiras de se projetar” e que seu livro é reflexo do seu método de trabalho. Ou seja, os elementos apresentados e o modo como estão caracterizados variam de autor para autor. Na tentativa de consolidar os elementos constituintes do projeto gráfico de um livro, propõe-se uma síntese daqueles frequentemente encontrados no quadro referencial teórico. A tabela 4 reúne os elementos encontrados na obra de Haslam, a mais completa entre os quatro manuais.

TABELA 4
Elementos
componentes
do projeto
gráfico de um
livro, segundo
Haslam (2007).
Fonte: Autora,
2018.

Haslam (2007)	
Cap. 2 “A paleta do designer de livros”	formato
	grades
	arranjo tipográfico (disposição do texto)
	tipo
Cap. 3 “Tipografia e imagem”	texto (seções e estruturas do livro)
	imagem (fotografia, ilustração e infografia)
	layout (disposição dos elementos na página)
	capas, sobrecapas, caixas, envoltórios
Cap. 4 “Manufatura”	pré produção
	papel
	impressão
	encadernação
	acabamento

Ao comparar a tabela desenvolvida com a relação de Villas-Boas, ainda que as nomenclaturas difiram, percebe-se que muitos dos elementos estão presentes em ambas as listagens. Os elementos estético-formais, por exemplo, estão amplamente contemplados no capítulo 3, “Tipografia e imagem”. Já os elementos técnico-formais aparecem diluídos do segundo capítulo. A “Manufatura”, capítulo 4 da obra da Haslam, aborda os elementos materiais de um livro, conteúdo igualmente relevante para a análise dos projetos gráficos. Também fica evidente que os elementos perpassam tanto pelo nível macro do objeto quanto pelo nível micro. No entanto, uma vez que o *corpus*²⁶ de investigação é composto por um alto número de exemplares (28 livros) – com o desejo de fazer um “sobrevoo” sobre o recente fenômeno pouco registrado pela academia – o método de análise gráfica não abarcará todos os elementos, mas sim uma seleção daqueles que mais se destacam nos projetos gráficos da amostra.

Seja um livro-texto, um livro-ilustrado ou um livro de arte, com um design “visível” ou “invisível”, o livro manifesta-se como um artefato complexo, resultado de procedimentos metodológicos de projeto gráfico que trabalham seus múltiplos elementos. Dos nove elementos elencados na tabela 2, cinco

26 Ver mais na página 24.

estão diretamente relacionados com o design. Muito mais amplo que o simples arranjo do texto no suporte impresso, o ofício do design de livros interfere diretamente na comunicação do conteúdo, ao definir qual será o formato, grid, paleta tipográfica, cor, capa, sobrecapa, papel, impressão e todos os itens presentes nas referências citadas.

Ao longo deste capítulo, as referências celebraram os aspectos e elementos que compõem um livro, evidenciando aqueles de que os designers dispõem em seu repertório para conformar a mensagem (os originais) em matéria (livro). À luz de questões metodológicas, constatou-se que os atributos de finalidade, forma, tecnologia e também de periodicidade são significativos para a seleção e definição do objeto de pesquisa, e que o projeto gráfico de um livro é formado pelas escolhas que o designer faz quanto aos seus elementos visuais e materiais. Além das referências, as sistematizações propostas pelas tabelas 1-4 alimentam o protocolo analítico aplicado ao Capítulo 4 da dissertação. Novos autores poderão ser considerados para a conclusão da análise, possivelmente referências que respondem a especificidades dos projetos gráficos selecionados, assim como dados provenientes do próprio editorial independente.

Uma vez que analisaremos projetos gráficos de livros, é preciso considerar, para além da fundamentação teórica de análise, a realidade editorial em que eles foram produzidos, que impõem condicionantes inerentes ao processo. Villas-Boas (2009) pontua que “a consciência de que um projeto nasce necessariamente de uma situação de projeto e que é condicionada por ela (e, portanto, só pode ser analisado a partir da presunção dela) é um primeiro (e fundamental) passo” e, portanto, a dissertação prosseguirá para apurar as práticas sociais dos independentes.

CAPÍTULO 3

O EDITORIAL INDEPENDENTE

Na década de 2010 na capital paulista, polo nacional do mercado livreiro, é acentuada a presença de produtores culturais e midiáticos autodeclarados – e validados por seus pares – como “independentes”. A nomenclatura é adotada como uma espécie de manifesto que qualifica atividades artísticas de diversas áreas, tais como música, cinema, artes gráficas e do corpo. Partindo da definição do objeto livro encontrada no capítulo anterior, o terceiro capítulo desta dissertação retrata o universo dos produtores dos artefatos: o das editoras independentes. Discute-se o surgimento e as definições que constelam esse nicho, seus agentes e *modus operandi*, além da cultura das feiras de publicações, e, também, analisam-se as editoras selecionadas para a investigação. O texto é fruto do cruzamento de autores atuais – pesquisadores e jornalistas que investigaram o fenômeno e suas características – com observações *in loco* de eventos e feiras do nicho, e de entrevistas realizadas com agentes desse mercado. Os resultados alcançados aproximaram a pesquisa de seu objeto e disponibilizaram insumos para o modelo de análise.

3.1 INDEPENDENTE POR DEFINIÇÃO

Embora a origem do livro, tal como discutido no capítulo anterior, remonte a outros suportes e figurações, como o mosteiro medieval e a Corte, a atividade livreira se concentrará nas cidades, principalmente em suas grandes metrópoles. É na *urbe* moderna que o artefato encontra condições favoráveis para sua produção e seu consumo – dos contingentes letrados, dos primeiros profissionais do livro e das oficinas gráficas. No Brasil, a produção editorial convergirá para as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, onde concentram-se os capitais – sociais, simbólicos, políticos, econômicos – necessários para que os agentes se estabelecessem. Rio de Janeiro, antiga capital do Império e da República, marco oficial²⁷ das atividades gráficas brasileiras no século XIX, fomentará casas editoriais consagradas, como Nova Fronteira, Zahar, Civilização Brasileira e José Olympio; enquanto São Paulo, metrópole ascendente, de projetos renovados e mais recentes, terá Companhia das Letras, Iluminuras e Edusp. Há de se mencionar também a presença da Câmara Brasileira do Livro (CBL), fundada em São Paulo no ano de 1946, e do Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL), criado em 1952 no Rio de Janeiro. Ainda que, historicamente, o eixo Rio-São Paulo tenha se destacado na atividade livreira, estados como Pernambuco, Paraná, Minas Gerais e Rio Grande do Sul revelaram importantes manifestações editoriais. (Muniz Jr., 2016: 32-33)

A indústria editorial brasileira foi por muito tempo dominada por grupos de elite e grandes conglomerados. No entanto, com a democratização das ferramentas de criação e produção editorial das duas últimas décadas, observa-se que empresas de menor porte vêm abraçando parcelas importantes do mercado, introduzindo novas lógicas em suas práticas de trabalho. Ellen Lupton (2011: 10) cita “a cauda longa” de Chris Anderson para justificar o surgimento das editoras independentes no período. De acordo com Anderson, a era das mídias de massa está dando lugar a uma variedade enorme de conteúdo para uma diversidade de pessoas. Dentro da realidade editorial, *best-sellers* ocupam o pico acentuado do gráfico,

27 Com a criação pelo Príncipe Regente da Imprensa Régia, em 13 de maio de 1808, gráfica responsável pelas publicações impressas do Rio de Janeiro até 1821. A produção de impressos foi proibida por séculos no Brasil pelos portugueses. Até então, algumas tentativas de estabelecer gráficas no Brasil esbarraram na intransigência da Coroa (Lustosa in Cardoso, 2009: 29).

FIGURA 4
A cauda longa das mídias.
Fonte: Lupton, 2011, p. 8-9.

enquanto produtos específicos de poucas cópias pertencem ao trecho longo e estreito. Publicações independentes e pequenas iniciativas orientadas para nichos fazem parte da “cauda longa”. Individualmente, os produtos da “cauda longa” são parcelas inexpressivas do mercado; porém, coletivamente, representam uma parcela cada vez mais ampla.

A analogia da cauda longa é reforçada por dados atuais do mercado brasileiro. Segundo a consultoria Nielsen, editoras independentes cresceram 12,97% em volume e 4,58% em faturamento no acumulado de sete meses de 2018 em comparação ao mesmo período de 2017, enquanto o mercado editorial como um todo encolheu em 21% em relação ao período de 2006 a 2017 – dados divulgados em matéria da revista *Época*²⁸. A mesma reportagem traz a pesquisa de maio de 2018 da Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas (Fipe), que estima em 1,4 bilhão de reais as perdas nesse período de dez anos. Grandes livrarias, como Saraiva, Fnac e Cultura, devem, juntas, 38 milhões de reais em pagamentos atrasados.

28 GABRIEL, R. S.; SCRIVANO, R. "Como editoras e livrarias independentes buscam se reinventar em meio à crise mais dramática do mercado editorial". *Época*, São Paulo, 31 jul. 2018. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/como-editoras-livrarias-independentes-buscam-se-reinventar-em-meio-crise-mais-dramatica-do-mercado-editorial-22929251>>. Acesso em: 2 set. 2018.

FIGURA 5
Apesar da
crise, editores
independentes
desfrutam
prestígio e
prosperidade.

Para sobreviver à crise do mercado editorial, livrarias e editoras reagiram com cortes estruturais, incluindo demissões em massa e redução de lançamentos. Do outro lado, apoiadas em novas estratégias de publicação e distribuição, com destaque para a exploração das feiras de publicações, e no investimento tanto em novos conteúdos quanto no design gráfico de seus livros, as independentes apontaram novos caminhos. Desprovidas de grandes capitais ou investidores, as pequenas iniciativas cresceram rapidamente em um mercado incipiente.

Mas afinal, o que seriam as editoras independentes? O que significa ser “independente”? E, ainda, de quem essas editoras estariam declarando independência? Delimitar o “independente” é um desafio semântico turvado. Dentro do circuito de editoras que assumem o predicado, não há consenso sobre seu significado. Os parâmetros diferem entre leitores, editores, autores e outros agentes do mercado. Em comum, todos concordam com a transitividade e a imprecisão da nomenclatura, fazendo do “independente” um termo plural e volátil. Ainda que o segmento seja inconsistente, faz-se necessário esboçarmos o que ele é, para que possamos entender as características institucionais que viabilizaram as produções dos projetos gráficos analisados no Capítulo 4.

Inserido na polissemia de explicações, a definição desenvolvida na tese de Muniz Jr. (2016), *Girafas e bonsais: editores independentes na Argentina e no Brasil (1991-2015)*, dentro do campo da sociologia, pareceu-nos a mais pertinente a esta pesquisa que investiga a produção dos mesmos agentes. A produção cultural independente foi definida como:

[...] aquela que está fora – ora por escolha, ora por condição – dos circuitos e dos mercados massivos; que não adota as lógicas dos grandes conglomerados de cultura e mídia; que se identifica com métodos artesanais de produção, com o experimentalismo estético e/ou com discursividades dissonantes, alternativas, contra-hegemônicas.

Nesse sentido, o adjetivo binário (ou se é independente ou não se é, de acordo com a prescrição dos próprios agentes) funciona como um manifesto distintivo que condensa modos de intervenção intelectual e política, e que prescrevem estilos de presença na produção cultural. Circula em debates sobre a arte e a cultura, passando a qualificar produtores, práticas e produtos em áreas diversificadas como música, cinema, artes gráficas e do corpo. Ao opor-se implicitamente ao “dependente”, esse produtor se definirá em luta contra os ícones de dependência: o *mainstream*, o mercado, os grandes conglomerados, as instituições privadas, instâncias públicas etc. que controlam a produção e a circulação dos bens simbólicos (Muniz Jr., 2016: 16). No contexto da produção editorial, pode-se assumir que a “independência” iguala-se à possibilidade de atuação fora do circuito de grandes editoras, distribuidoras e livrarias, e de não subordinação a formatos – literários e/ou gráficos – e procedimentos instaurados pelo *establishment* editorial. Em espaços menores e “alternativos”, os agentes editoriais “independentes” conclamam autonomia e liberdade para publicar o que querem e da forma que querem. Através de uma bricolagem das vozes dos agentes do circuito, podemos identificar algumas de suas motivações:

Não moldo as produções de acordo com o mercado, fazendo concessões (...). Tem a ver com o fato de me sentir muito limitada. Tanto no design, características gerais dos livros, quanto no funcionamento comercial da coisa (...). A intenção, além de linguagem, é a de estar fora dos circuitos do mercado, o que permite jogar com suas mesmas funções e características (...). A paixão da editora não é o resultado financeiro (...). Mas a verdade é que nós queremos trabalhar só com aquilo que nos dá prazer e acreditamos que com uma editora podemos fazer isso. (Bresola, 2019)

Em linhas gerais, o “independente” não é delimitado por uma única definição, e sim por um coletivo heterogêneo de representações que “amalgamadas por um sintagma comum, podem fazer crer, vez ou outra, em certa unidade de valores, sentidos e projetos” (Muniz Jr., 2016: 272). Daniela Szpilbarg (*apud* Muniz Jr., 2016: 272), ao descrever as aparições recentes da categoria na cena argentina, argumenta que “o conceito de editora independente acabou por se parecer a um significante opaco, ou pelo menos um escaninho conceitual que cada ator preenchia com seus próprios sentidos, diferentes em cada caso”. Tal opacidade é consequência direta da diversidade de estruturas e posições que conformam este espaço editorial.

Mais complexo que chegar a uma síntese única do que é o movimento editorial independente é precisar seu surgimento exato no dia a dia brasileiro. Entretanto, por meio de um rastreamento do uso ordinário do termo independente, Muniz Jr. (2016: 58-59) diz ser possível datar o período em que a sociedade tomou consciência desse novo fenômeno. O pesquisador mensurou a frequência de menções ao termo no jornal *Folha de S.Paulo* (figura X) para compreender as tendências de presença da nomenclatura no tempo. Não se deve excluir eventuais variações ligadas a falhas algorítmicas do mapeamento digital²⁹, ou certos “surtos” de ocorrência ligados a outros tipos de fenômenos. Todavia, nota-se presença do termo “independente” no final da década de 1970 e início dos anos 1980, possivelmente como reflexo do surgimento e conhecimento público dessa categoria na produção nacional cultural simbólica. Por outro lado, as expressões relacionadas especificamente ao universo editorial independente, como “editoras independentes” e “publicações independentes”, têm o maior pico na década de 2010.

29 “Os números das tabelas podem não corresponder à quantidade exata de aparições das expressões, porque, em alguns casos, a busca automatizada retorna resultados falsos (por exemplo: ele diz gostar de ser músico, independentemente do sucesso obtido). No entanto, a partir da checagem de uma amostra do universo total, conclui-se que a quantidade de falsos resultados é proporcionalmente desprezível para o objetivo desse levantamento, que é tão somente o de apontar tendências gerais.” (Muniz Jr., 2016: 60)

	1920s		1930s		1940s		1950s		1960s		1970s		1980s		1990s		2000s		2011-15
cultura independente	0	0	1	0	0	1	1	1	0	0	2	4	2	2	0	3	3	10	53
arte independente	0	1	1	4	1	1	3	0	0	0	1	4	28	8	13	2	3	1	3
artista independente	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	4	9	2	2	7	6	1	5
artistas independentes	1	3	1	0	0	1	3	13	1	0	3	9	17	1	3	4	20	10	37
cena independente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	5	6	15	38	31	47
música independente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	31	3	11	13	94	63	34
músico independente	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	10	6	2	0	1	1	1
músicos independentes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	18	3	1	5	4	6	3
selo independente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	12	34	56	85	47	48	15	8
selos independentes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	12	17	28	20	27	9	8
teatro independente	0	0	0	0	0	0	7	1	1	0	3	18	11	4	12	5	0	7	18
teatros independentes	0	0	0	0	0	0	2	6	0	0	1	2	1	1	0	0	0	0	7
cinema independente	0	0	0	0	0	0	0	0	5	5	3	36	35	36	62	76	66	101	80
cineasta independente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	5	4	8	4	4	6	8
cineastas independentes	0	0	0	0	0	0	0	2	1	3	2	3	4	5	5	9	3	4	3
filme independente	0	1	0	0	0	0	2	3	0	0	1	2	7	4	9	29	31	18	19
filmes independentes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	3	7	8	12	30	32	35	41
literatura independente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	4	0	0	1	0	0	0
escritor independente	0	0	0	0	1	1	0	1	1	0	0	1	3	1	0	2	1	1	0
escritores independentes	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	2	5	4	4	0	2	0	1
autor independente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	2	0	1	1	0	0	1
autores independentes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	10	3	5	6	3	5	3
imprensa independente	7	24	13	5	2	4	16	12	8	2	5	39	13	17	14	19	13	25	18
jornalismo independente	0	1	0	0	0	2	3	0	0	0	1	9	4	4	24	7	4	17	9
jornalista independente	0	2	2	1	1	1	1	1	0	0	3	4	7	2	0	2	4	36	7
jornalistas independentes	0	3	2	3	1	0	2	0	0	0	0	5	7	2	0	4	7	5	5
edição independente	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	5	5	2	1	6	4	6
editor independente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	2
editores independentes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	1	0	0	2	5
editora independente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	12	7	4	6	6	15
editoras independentes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	3	0	1	7	24
publicação independente	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	1	0	3	2	2	4	3	6
publicações independentes	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	6	1	1	2	0	1	3	30
TOTAL	8	43	29	19	8	17	43	49	20	11	33	186	334	265	388	367	523	531	582

FIGURA 6
Aparições de
“independente”
na *Folha de
S.Paulo* (1921-
2015). Fonte:
Muniz Jr., 2016,
p. 59.

Não queremos dizer que a edição e a publicação independentes nasceram a partir de 2010. Dentro da história do design brasileiro, cabe lembrar a experiência antecessora do Gráfico Amador, de Aloísio Magalhães, entre as décadas de 1950 e 1960. Junto com Magalhães, o coletivo de artistas e intelectuais produziu e publicou textos de literatura brasileira de forma artesanal e independente. Nesse contexto, Magalhães explorou técnicas manuais de impressão e desenvolveu suas experimentações gráficas (Contreiras, 2019: 57). Outro exemplo da década de 1960 foi o artista visual e editor independente Massao Ohno, que publicou poetas desconhecidos e colocou em circulação livros com design elaborado. “E o fez numa época em que a acuidade gráfica não integrava o elenco de preocupações do mercado editorial. Tinha o livro na exata conta de um produto necessariamente exuberante e agradável aos olhos.

Além de seu apelo tático”, destaca Almeida³⁰. Essas iniciativas, individuais ou coletivas, de pequenos grupos interessados em publicar tanto conteúdos originais quanto livros com design gráfico apurado, em alguns casos com alto grau de experimentação e/ou artesanaria – interesse desta investigação –, reforçaram-se contemporaneamente na década de 2010.

A evidência dessa retomada é manifesta pela alta concentração de eventos organizados pela categoria nesse período: as feiras de publicação independente. “Nos últimos anos, a Lote não sentiu a recessão que outras editoras sentiram”, diz João Varella³¹, proprietário da Lote 42. “Os sinais mostram que o mercado editorial independente está crescendo, como o aumento impressionante da quantidade de feiras independentes no Brasil.” As feiras são eventos regulares – em geral anuais – protagonizados por artistas, coletivos e editoras de pequeno porte dedicados a todo tipo de produto impresso. Livros dividem espaço com *zines*, livretos, cartazes, folhetos, entre outras publicações de caráter similar, manufaturados por meio das mais diversas tecnologias artesanais, industriais ou híbridas. Mais que um canal de comercialização direta de produtos – sem intermédio de distribuidoras e livrarias –, as feiras são espaços de encontro, de formação e de visibilidade pública dos independentes. “Essa cena (independente) está aumentando porque as pessoas vão às bancas (das feiras) e entendem que elas também podem fazer, e na próxima (feira) se inscrevem e fazem parte daquela cena”³², conta Isabel Abreu, editora independente. Nesse sentido, as feiras tornam-se também plataformas de promoção e consolidação da cultura de publicação independente.

São Paulo que, juntamente com o Rio de Janeiro, já concentrava a atividade livreira do país, será a cidade com maior presença de feiras dirigidas a esse nicho. Segundo a edição 18 do periódico *Meca Journal*, lançada em março de 2018, a expansão das feiras independentes se acentua na capital paulista com a presença de 12 feiras, comparada a 27 feiras distribuídas em

30 ALMEIDA, M. "Editor apostava na poesia como estratégia de sedição". **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 19 jun. 2010. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1906201018.htm>>. Acesso em: 10 set. 2019.

31 Depoimento de João Varella concedido para Amanda Péchy Duarte. DUARTE, A. P. "O objeto, o leitor, o amigo e a arte". **Jornalismo Júnior**, São Paulo, 5 ago. 2017. Disponível em: <<http://jornalismojunior.com.br/o-objeto-o-leitor-o-amigo-e-a-arte/>>. Acesso em: 10 set. 2019.

32 Depoimento de Isabel Abreu concedido para Rafael Ancara e Ricardo Cunha Lima. ANCARA, R; LIMA, R. C. "V+M #129 - Publique você mesmo". Visual+mente [podcast]. 12 ago. 2019. Disponível em: <<https://blog.clubequindim.com.br/livro-objeto/>>. Acesso em: 2 out. 2019.

outras 11 cidades (figura 7). Apesar de a feira Tijuana ser uma das precursoras do nicho (tabela 5), a feira Plana foi o evento com maior repercussão na imprensa cultural. Idealizado e curado pela artista plástica Bia Bittencourt, o evento é inspirado na maior feira de publicações do mundo, a NY Art Book Fair, do Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York. Desde sua primeira edição, em 2013 no Museu da Imagem e do Som (MIS) em São Paulo, até a última, em 2018, a Plana apresentou um crescimento exponencial de público, chegando a 18 mil visitantes na edição de 2017, na Bienal de São Paulo, com quase 300 expositores.

FIGURA 7
Mapa das feiras de publicações independentes no Brasil em 2018.

TABELA 5
Feiras de arte
impressa e de
publicações
independentes
em São Paulo
(2009-2015).
Fonte: Muniz Jr.,
2016, p. 194.

FEIRAS DE ARTE IMPRENSA E DE PUBLICAÇÕES “INDEPENDENTES” EM SÃO PAULO

Feira	Data	Local	N.E. ^a
Salon Light	20-22/08/2009	① Galeria Vermelho	83
Tijuana 2	26-27/11/2010	Galeria Vermelho	23
Tijuana 3	18-19/11/2011	Galeria Vermelho	53
Tijuana 4	09-10/11/2012	Galeria Vermelho	85
Tijuana 5	27-28/07/2013	② C. do Povo/O.C. Oswald de A.	114
Tijuana 6	23-24/08-2014	C. do Povo/O.C. Oswald de A.	75
Tijuana 7*	22/11/2014	Patio del Liceo – Buenos Aires	50
Tijuana 8	08-09/08/2015	C. do Povo/O.C. Oswald de A.	115
Ugra Zine Fest 1	11-12/02/2011	③④ Espaço Impróprio/Concreto	11
Ugra Zine Fest 2	09-10/03/2012	⑤⑥ Sattva Bordô/Casa do Fazer	12
Ugra Zine Fest 3	06-07/04/2013	⑦ Centro Cultural São Paulo	30
Ugra Zine Fest 4	20-21/09-2014	Centro Cultural São Paulo	86
Ugra Zine Fest 5	19-20/09/2015	Centro Cultural São Paulo	??
Plana 1	10/03/2013	⑧ Museu da Imagem e do Som	90
Plana 2	08-09/03/2014	Museu da Imagem e do Som	140
Plana 3	07-08/03/2015	Museu da Imagem e do Som	120
Plana 4	16-17/01/2016	Museu da Imagem e do Som	143
Miolo(s) 1	01/11/2014	⑨ Biblioteca Mário de Andrade	59
Miolo(s) 2	07/11/2015	Biblioteca Mário de Andrade	117
Pompeia 1	abril 2012	⑩ SESC Pompeia	??
Pompeia 2	outubro 2012	SESC Pompeia	??
Pompeia 3	maio 2014(?)	SESC Pompeia	41
Feira Livre	21-22/02/2015	⑪ SESC Vila Mariana	21
Avessa	12-13/12/2015	SESC Pompeia	53

^a Número de expositores inscritos e/ou selecionados, conforme consulta às listas oficiais divulgadas pelos respectivos eventos e a materiais da imprensa. O número pode não corresponder ao de projetos que efetivamente participaram da feira, e para alguns casos (indicados com ??) não foram encontrados, até o fechamento da tese, números suficientemente precisos fornecidos por fontes confiáveis.

Outra feira de grande destaque é a Miolo(s), sediada no interior da maior biblioteca pública de São Paulo, a Mário de Andrade. Coorganizada pela editora independente Lote 42, a feira congrega diferentes editores com interesses em comum. Uma pesquisa³³ realizada por Ana Francotti com expositores autores da Miolo(s) em 2019 identificou as principais motivações por detrás do desejo de estar presente em feiras de publicação do nicho, por ordem de preferência: “colocar meus trabalhos em contato com o público” (103 votos); “trocar ideias e informações com outros artistas” (102 votos); “vender meus trabalhos” (96 votos); “expor meus trabalhos para novos públicos” (71 votos); “ter no meu currículo a participação em mais uma feira” (18 votos).

³³ FRANCOTTI, A. “Principais motivações para participar das feiras de publicação independente”. São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://analink.anapaulafrancotti.com/ev/PHKSJ/C7i/c85f/G542cXMaZCT/BMad/>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

FIGURA 8
Principais
motivações
para participar
das feiras de
publicação
independente.

Não obstante esse compartilhamento de motivações, é preciso considerar que as feiras listadas diferem entre si em algumas de suas características: os organizadores (indivíduos ou coletivos, instituições públicas ou privadas); as sedes (locais públicos ou privados); os critérios de participação (livre ou condicionada a alguma curadoria meritocrática ou burocrática); e os produtores expositores (indivíduos, grupos ou produtores de diferentes categorias). Situadas em estandes de tamanhos relativamente padronizados, as realidades institucionais de cada produtor passam despercebidas nas feiras e o foco fica para as qualidades do objeto impresso. Em comum, os eventos reúnem produtores à procura de evidenciar suas práticas e atuam como fóruns validadores de quem pertence a esta categoria, como pontuou Muniz Jr. (2016: 222):

As feiras de publicações “independentes” funcionam, aí, como espaços fundamentais, não apenas porque congregam produtores de distintas vertentes,

mas também porque mostram a vigência do “independente” como rubrica que circula entre todas elas, expressando ao mesmo tempo sua capacidade de definir identidades sem dizer exatamente do que se trata.

Compreender o contexto contemporâneo da edição independente por meio da bibliografia disponível mostrou-se insuficiente e, portanto, acentuou a necessidade de caracterizá-lo por meio da fala dos atores sociais do nicho. Considerando-se a imprecisão por definir e, conseqüentemente, selecionar editoras e livros para a análise de seus projetos gráficos – objetivo desta dissertação –, as feiras configuraram-se como via de acesso para identificá-los dentro da vigência “independente” e caracterizá-los. Por intermédio de quatro edições de feiras relevantes para a categoria – Plana (2018), Miolo(s) (2018), Festa Literária Internacional de Paraty³⁴ - Flip (2019) e Tijuana (2019) –, editoras independentes foram selecionadas³⁵ e entrevistadas. Quinze editoras paulistanas foram contatadas e somente sete seguiram adiante: Quelônio, Lote 42, Bebel Books, Carambaia, Elefante, Laranja Original e Edições Barbatana.

3.2 SETE EDITORAS, 28 LIVROS

Entrevistas com editores e designers autores das casas editoriais selecionadas proveram um olhar epistemológico à investigação do tema. Sob a fala dos entrevistados, procurou-se compreender o contexto de produção dos artefatos, além de selecionar os livros cuja ênfase residia em soluções gráficas para constituir a amostra analítica. Quatro obras de cada uma das sete editoras constituíram os 28 projetos gráficos do *corpus* analítico. Editoras e livros são apresentados a seguir.

34 Apesar da Flip não ser uma feira de publicações independentes, editoras deste segmento se reuniram em alguns endereços específicos durante o festival, como a “Casa da Porta Amarela”, no centro histórico de Paraty. Portanto, a seleção das editoras dentro da Flip se baseou nesses locais aglutinação dos independentes.

35 Por critérios baseados na assiduidade de participação das feiras visitas e no tipo de produção material. Ver mais na página 23.

FIGURA 9
Bruno Zeni e
Silvia Nastari,
casal de
proprietários da
editora Quelônio.

3.2.1 Editora Quelônio

*A gente começou a explorar diferentes formatos de livro, tamanhos, papéis, então essas técnicas mais tradicionais permitem isso. Coisas que as editoras convencionais têm dificuldade de fazer. Elas adotaram um padrão, por razões econômicas muitas vezes, e vão nesse padrão. O que a gente gosta de fazer é a cada livro fazer de uma maneira diferente.*³⁶

Silvia Nastari

A editora Quelônio, assim como outras independentes do mesmo escopo, começou de maneira pouco planejada. Nasceu em 2013 do impulso do casal Bruno Zeni, editor e escritor de livros, e Silvia Nastari, designer gráfica. Não há plano de negócios ou uma organização típica de uma grande editora; os recursos são limitados à renda pessoal da dupla. Por essa razão, segundo Zeni, o caminho lógico foi ingressar na cena independente. Foi o entusiasmo de Nastari em produzir livros mais experimentais que alavancou a ideia da criação de uma editora. “Uma coisa importante foi essa iniciativa da Silvia, num movimento muito pessoal, de começar a trabalhar com design mais

36 Depoimento de Silvia Nastari concedido para Tiago Novaes. ESCRITA CRIATIVA. “O futuro do livro – Entrevista com Silvia Nastari e Bruno Zeni” [vídeo on-line]. 28 nov. 2017. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=DnbfI_Pu-ug>. Acesso em: 10 fev. 2019.

experimental – mas desde o início já ligado ao objeto livro e à literatura”³⁷. Apesar da graduação em letras, Nastari dedicou-se profissionalmente ao design, ministrando cursos voltados para o livro na *San Francisco Center for the Book*. Zeni estava insatisfeito com sua carreira dentro de grandes editoras, que, segundo ele, investiam em formatos monótonos, de conteúdos óbvios e consagrados. De um lado, um escritor interessado em publicar conteúdos originais e alternativos; do outro, uma designer motivada a explorar técnicas artesanais e experimentais do objeto livro. Da somatória de desejos e insatisfações resulta a Editora Quêlônio.

Tudo começou com um livro que eu quis fazer para o Bruno. Ele tinha feito umas poesias para mim quando a gente se conheceu, e eu resolvi fazer um livro artesanal, costurado. Uma amiga que estuda tipografia me disse: “Por que você não faz em linotipo?” E eu já tinha visto como funcionava o processo todo em linotipia, só que eu falei: “Mas existe ainda, alguém faz esse tipo de trabalho atualmente?” Aí descobri uma gráfica no Brás (Linotipadora Expressa), corri para fazer, e o primeiro título foi esse livro de poemas do Bruno, com essa técnica. Ficamos os dois encantados com esse universo das gráficas antigas. Eu já estudava, a gente já teve um contato com esse tipo de técnica fora do Brasil, mas foi a partir desse primeiro título do Bruno que tudo aconteceu.³⁸

Sete anos depois, os livros se multiplicaram na residência do casal, local adaptado para se tornar sede da editora. No início, a Quêlônio arriscava explorar técnicas diversificadas que exigiam tempo e dedicação. Adiante, mesmo mantendo o discurso de liberdade de experimentação, perceberam a necessidade de prefixar parâmetros editoriais para viabilizar o processo. Investiram, então, nas reproduções tipográficas e encadernações manuais que os encantaram desde o primeiro exemplar. A editora é focada em publicar pequenos e médios textos de literatura brasileira contemporânea, geralmente sem a presença de imagens. Na maior parte dos casos, os textos são produzidos por autores da comunidade dos proprietários, editados por Zeni e desenhados por Nastari. Com tiragens situadas dentro da média de 200 a 300 exemplares, hoje a própria Quêlônio produz³⁹ seus livros por conta

37 Entrevista concedida a Luciana Mattar por Bruno Zeni na sede da Quêlônio, São Paulo, 18 jan. 2019.
38 Idem.

39 Em raríssimos casos, a Quêlônio publica longos textos ou introduz imagens no conteúdo, o que inviabiliza a impressão na linotipia da editora. Nesses casos, os exemplares são impressos em máquinas digitais ou offset terceirizadas.

FIGURA 10
A residência da
Vila Pompeia,
São Paulo,
sede da editora
Quêlônio.

do fechamento da Linotipadora Expressa e da aquisição de suas máquinas pela dupla. Impressores são contratados para operar a antiga linotipo por empreitadas, e, ocasionalmente, colaboradores auxiliam na costura dos livros. Os livros finalizados são vendidos no *website* da editora, em livrarias especializadas⁴⁰ e nas feiras de livros.

Assim como a maioria das editoras entrevistadas, a Quêlônio é entusiasta das feiras de publicações. Mais que um ponto de comercialização direto, os eventos são momentos de relacionamento e exposição de trabalhos das editoras: “todo mundo se conhece, se vê, troca, conversa, você conhece coisas novas que não estão disponíveis no grande mercado e, claro, do ponto de vista econômico”⁴¹. Por conta das limitações estruturais

40 Junto com a cena de editoras e feiras independentes da década de 2010, começaram a despontar pequenas bancas e livrarias interessadas em expor as publicações desse nicho. Como uma galeria de obras, os espaços são planejados para expor e comercializar de forma adequada livros artesanais e experimentais. Em São Paulo temos a Casa Plana, Mandarina, Livraria de Microeditoras, Haikai, Sala Tatui, Banca Tatui e Banca Curva.

41 Entrevista concedida a Luciana Mattar por Bruno Zeni na sede da Quêlônio, São Paulo, 18 jan. 2019.

que impossibilitam a presença da editora em um grande número de feiras, a Quêlônio tem privilegiado aquelas cuja orientação é o conteúdo literário, mais alinhada aos seus produtos. Conforme citado anteriormente, as feiras de publicação independentes selecionam as editoras participantes por critérios específicos – nem sempre explicitados –, como o conteúdo das obras, as características da editora ou até o portfólio gráfico. As feiras Plana e Tijuana, por exemplo, são mais voltadas às artes visuais e ao experimentalismo gráfico, onde livros dividem espaços com outras tipologias de peças gráficas.

A gente já participou de várias feiras que foram ótimas. A Plana foi muito legal para a gente, mas as feiras que tem uma orientação mais literária têm muito mais a ver com a nossa editora. A Miolo(s), pelo fato de ser na biblioteca Mário de Andrade, também atrai um público. Tem também o público das feiras independentes, do design, do livro experimental, mas acho que por ser na biblioteca, e também pela curadoria que a Lote 42 faz, que é uma boa curadoria, acho que atrai um público bem qualificado, um público leitor legal, muito interessado.⁴²

Zeni faz questão de destacar que não há intenção de transformar o livro em um objeto de fetiche, com projetos gráficos que se sobreponham ao projeto editorial. Segundo ele, a Quêlônio é uma editora de literatura independente, de projetos gráficos experimentais bons de ler. “Tento cuidar para que isso não aconteça muito na Quêlônio. O diálogo com a Silvia muitas vezes vai nessa direção. Acho que ela pensa um pouco como eu, gosta de experimentar, mas é uma pessoa que presa pela leitura.” No mesmo sentido das orientações das feiras, o comentário de Zeni introduz a presença de modelos de editoras independentes: daquelas que privilegiam o livro como um objeto gráfico; das que buscam um equilíbrio entre a qualidade do conteúdo e o bom tratamento gráfico, caso da Quêlônio; e das que se focam no conteúdo. Dentro daquilo que acreditam, o design das obras é desenvolvido a partir da leitura dos originais. Nastari pensa visualmente um objeto que dialogue com aquele conteúdo literário. Antes mesmo do texto ser editado e finalizado, a designer inicia o projeto gráfico do livro. O autor é consultado chegando a opinar sobre características estéticas da obra.

42 Idem.

O público de poesia é um público ávido por leitura, fiel, qualificado, é um público que gosta desse livro caprichado, feito com atenção para a materialidade do livro. (...) Então, a reinvenção do objeto que as editoras independentes estão fazendo promove uma ruptura e uma renovação de você olhar pro livro de uma maneira mais afetuosa, mais íntima. Para a literatura tem feito muito bem: um reencontro do público com a literatura, com livros menores, poéticos, com textos mais delicados. Quer dizer, esses formatos novos permitem isso, as grandes editoras estão presas naqueles formatos convencionais: romance, livro que para em pé. E as editoras pequenas querem revolucionar isso, de uma maneira diferente, e o público também quer isso.⁴³

O catálogo de obras se destaca pela “unicidade” e a materialidade presente no livro artesanal. Com a escala reduzida, a aquisição da tecnologia e o controle de todas as etapas, a Quêlônio pode experimentar no quintal de casa as possibilidades técnicas de trabalhar o suporte impresso. Zeni destaca as qualidades distintivas do portfólio da editora: “a materialidade, as cores, o relevo e o caráter tátil dos livros artesanais/experimentais reconectam o leitor com a experiência profunda, lenta e prazerosa da feitura, das escolhas pessoais, da leitura de qualidade, da leitura não utilitária, da leitura desinteressada e inspirada”⁴⁴. Pertencentes a esse catálogo, os quatro livros selecionados por esta investigação – *Quêlônio solto #01*, *Lençol para dois*, *Ensaio de voo* e *O livro dos jardins* – são exemplos da diversidade de formas e materiais da Quêlônio. O primeiro exemplar, inclusive, não tem costuras ou uma encadernação formal, como veremos a seguir.

Não me preocupa muito esses lugares comuns que se estabeleceram sobre o que é um livro de verdade. Não me interessa um livro que para em pé, um livro de capa dura, não acho que é isso que faz o livro. Acho que o que me interessa como um livro é meio que você entender que tem ali uma proposta literária, uma certa coerência literária e editorial no sentido amplo, na apresentação, coerente com o conteúdo. Tem a ver com o que o livro pretende. Acho que tem mais a ver com o projeto no sentido amplo e menos com a tecnologia, com formato ou material.⁴⁵

43 Idem.

44 Depoimento de Bruno Zeni concedido para Ronaldo Bressane. BRESSANE, R. “Multiplicar e dividir”. *Meca Journal*, São Paulo, n. 18, mar. 2018, pp. 10-11.

45 Entrevista concedida a Luciana Mattar por Bruno Zeni na sede da Quêlônio, São Paulo, 18 jan. 2019.

1

Título	Quelônio solto #01
Design	Sílvia Nastari
Formato	165 x 245 mm
Páginas	6
Ano	2016
Ver páginas	131, 132, 146, 147, 150, 151, 184

2

Título	Lençol para dois
Design	Sílvia Nastari, Maria Sponchiado
Formato	105 x 105 mm
Páginas	68
Ano	2014
Ver páginas	120, 125, 127, 138, 139, 158, 159

3

Título	Ensaio de voo
Design	Sílvia Nastari
Formato	142 x 198 mm
Páginas	54
Ano	2017
Ver páginas	127, 136, 137, 157, 191

4

Título	O livro dos jardins
Design	Sílvia Nastari
Formato	115 x 190 mm
Páginas	48
Ano	2019
Ver páginas	120, 127, 136, 137, 139, 168, 180

FIGURA 11
Em pé, Cecília Arbolave e João Varella, casal de proprietários na sede da Lote 42. Sentado, Gustavo Piqueira, designer autor de duas obras selecionadas da Lote 42.

3.2.2 Editora Lote 42

Nós e mais um amigo, Thiago Blumenthal, conversávamos muito sobre livros e mercado e sentíamos falta de mais livros diferentes, com contextos fora dos mercadológicos. Queríamos ver livros de amigos e até nossos publicados, ou mesmo poder achá-los com maior facilidade. Foi então que começamos a estudar esse mercado e ver que havia essa necessidade de consumo e, para os artistas, um espaço para publicação.⁴⁶

João Varella

Fundada em dezembro de 2012 pelos amigos João Varella e Thiago Blumenthal, a Lote 42 é uma editora independente que vai além de publicar livros. A editora é proprietária da Banca Tatuí – um espaço no estilo banca de jornais que vende e distribui mais de 600 livros publicados por 140 editores e artistas independentes – e da Sala Tatuí – uma livraria e espaço de palestras, cursos e *workshops* sobre o mercado editorial. É também produtora de diversos eventos dentro do circuito de publicações independentes, como a Feira

46 Depoimento de João Varella concedido para Ariane Cordeiro. CORDEIRO, A. “Cecília Arbolave e João Varella, da Banca Tatuí e Lote 42: o casal que transformou uma rua da Santa Cecília”. **A vida no centro**, São Paulo, 9 ago. 2019. Disponível em: <https://avidanocentro.com.br/gente_no_centro/banca-tatui-lote-42/>. Acesso em: 2 out. 2019.

Miolo(s) – uma das mais importantes do cenário nacional –, a Printa-Feira e a Tinta Fresca. Editar, publicar, fomentar, promover e difundir a cena editorial independente estão entre os interesses e atribuições da Lote 42. A editora tem papel central na cena.

A gente começou a analisar maneiras para colaborar com a divulgação das obras que editávamos pela Lote 42. A gente recebe conteúdos muito bons, ricos em cultura, com muita história. Nós queríamos expor para um maior número de pessoas essas obras. Não só isso, mas também tornar mais acessível o consumo delas. [...] Nada mais democrático do que andar na rua e poder ler e comprar livros, assim, na calçada. [...] Era uma banca de jornal tradicional, só que estava muito malcuidada e suja. Reformamos e abrimos em 2014. De lá para cá, a Banca virou ponto de referência para os nossos livros. Ela passou a ser esse local onde os livros independentes são destaque.⁴⁷

Desde a saída de Blumenthal em 2013, a editora é gerida pelo casal de jornalistas Varella e Arbolave. A experiência prévia no mercado editorial suscitou o interesse de abrir um negócio próprio, de “alto risco, alta rentabilidade e baixa segurança”, segundo Varella. O aprendizado ganhado durante o tempo em que trabalhou na revista *Isto é Dinheiro* favoreceu a permanência de sua editora. E a opção pelo “independente”, como outras editoras, era a única opção viável dentro de suas condições. Hoje, com sete pessoas na equipe, a pequena editora preza pelo cuidado e pela qualidade dos livros, não pela quantidade. O catálogo de obras transita por vários gêneros literários – como ficção, não ficção, quadrinhos e poesia – de autores que “exploram as possibilidades de linguagem, questionam o *status quo* e têm uma abordagem criativa frente à vida contemporânea”⁴⁸. O número de lançamentos é ditado pelo ritmo cauteloso ao desenvolver os diversos aspectos do livro, do conteúdo ao projeto gráfico.

A gente seleciona um projeto, para, analisa e sente o que cada material está pedindo. Na parte da edição, a gente não corre com nada. Infelizmente, abrimos mão de várias publicações bacanas para conseguir dar conta de maneira qualitativa das quais nos comprometemos. É um processo bem artesanal. Para nós, o livro merece toda a atenção, pois ele permanece para sempre. É um produto eterno, que transcende, portanto tem que ser tudo bem feito. Além do respeito e admiração que temos pelo trabalho dos artistas.⁴⁹

47 Idem.

48 LOTE 42. “Sobre”. Disponível em: <<http://lote42.com.br/sobre/>>. Acesso em: 28 out. 2019.

49 Depoimento de João Varella concedido para Ariane Cordeiro. CORDEIRO, A. “Cecília Arbolave e João Varella, da Banca Tatuí e Lote 42: o casal que transformou uma rua da Santa Cecília”. **A vida no centro**, São Paulo, 9 ago. 2019. Disponível em: <https://avidanocentro.com.br/gente_no_centro/banca-tatui-lote-42/>. Acesso em: 2 out. 2019.

Em cada título, o design gráfico do livro tem papel tão relevante quanto o conteúdo. Os projetos são únicos, inclusive na forma de produzi-los. Não há uma linha de produção clássica que segue o percurso autor-editor-designer-produção-impressão-distribuição-varejo. Há casos em que a proposta gráfica vem antes da concepção literária, como foi o caso de *Inquérito policial: família Tobias*, parte do corpus analítico desta investigação. Textos sob encomenda, segundo Haslam (2007), são uma postura editorial que vem mudando o conceito da edição. As casas editoriais têm uma ideia ou um conceito de livro e solicitam textos de um determinado formato para um público específico. “O leitor passa a ter afinidade com a marca de uma coleção e não mais com o autor” (Haslam, 2007: 22). No caso da Lote 42, o público é atraído por um portfólio que se destaca pelos atributos materiais e estéticos do livro. Em um país que pouco se lê, como o Brasil⁵⁰, afirma Varella, é necessário utilizar o apelo gráfico para fidelizar o leitor – e não há demérito nisso.

Aborlave justifica a fala do marido com o exemplo de sua terra natal: há uma forte cena de publicações independentes na Argentina, porém o grau de experimentação gráfica é inferior em comparação com o Brasil. A justificativa, segundo ela, seria a cultura sólida de leitores argentinos que não demandaria intervenções gráficas para atrair o público. Tal postura pode ser verificada em outras casas editoriais do segmento brasileiro. A edição independente existe desde os anos 1960 no país, conforme já citado. No entanto, a cena contemporânea da década de 2010, período de atuação da Lote 42 em São Paulo, distingue-se. Categorizados e definidos por Varella, o cenário pode ser dividido em dois subsegmentos: o “gráfico independente”, como a Lote 42, que trabalha o livro como um objeto de design; e a “literatura independente”, que desenvolve o conteúdo literário independente, porém dentro do códice. A classificação do editor retoma os conceitos introduzidos por Zeni. Enquanto para a “literatura” o valor residirá na quantidade de exemplares vendidos,

50 Segundo pesquisa “Retratos da leitura” (2018) realizada pelo Ibope por encomenda do Instituto Pró-Livro, 44% da população brasileira não lê e 30% nunca comprou um livro. Perguntados sobre quais razões para não terem lido nenhum livro inteiro ou partes nos três meses anteriores à pesquisa, as respostas foram: “falta de tempo (32%), não gosta de ler (28%), não tem paciência para ler (13%), prefere outras atividades (10%), dificuldades para ler (9%), sente-se muito cansado para ler (4%), não há bibliotecas por perto (2%), acha o preço de livro caro (2%), não tem dinheiro para comprar (2%), não tem local onde comprar onde mora (1%), não tem um lugar apropriado para ler (1%), não tem acesso permanente à internet (1%), não sabe ler (20%), não sabe/não respondeu (1%)”. INSTITUTO PRÓ-LIVRO. “44% da população brasileira não lê e 30% nunca comprou um livro, aponta pesquisa Retratos da Leitura”. São Paulo, 7 jun. 2018. Disponível em: <http://prolivro.org.br/home/images/O_Di%C3%A1rio_de_S%C3%A3o_Jorge_do_Iva%C3%AD.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2019.

o “gráfico” se interessará por tiragens menores, limitadas e numeradas, que valorizam o objeto em si. Mesmo com uma postura equivalente às artes plásticas, a Lote 42 não acredita que seus livros se qualifiquem como livros de artista. A nomenclatura criada por Varella é uma tentativa de diferenciá-los.

Os “gráficos independentes” operam na divisa entre a literatura e as artes. No processo de criação do livro, conteúdo e suporte intersectam-se em um discurso material que fomenta a livre circulação de interpretações e significações. O limite da criatividade residirá no orçamento da Lote 42, que preza por valores acessíveis de capa – em média 40 reais o livro. Ainda assim, a qualidade gráfica dos livros é pronunciada. A editora, como outras, seleciona e subcontrata designers renomados por demanda de projeto. É o caso de Gustavo Piqueira, líder da Casa Rex, que possui um portfólio rico em livros experimentais e técnicas híbridas (artesanal e industrial) de produção. “Para mim, limitação de custo é dado de projeto, como qualquer outra coisa. Não é tudo em si”⁵¹, garante Piqueira. Ele complementa: “as possibilidades de projeto vão sendo construídas em conjunto, e levando já em conta essas dimensões de quanto vai custar o livro, isso faz uma diferença muito grande”⁵². Designer autor de dois projetos do *corpus* analítico, *Inquérito policial: família Tobias* (R\$ 50) e *A pedra* (R\$ 40), seus livros combinam a linguagem verbal com a visual. Junto com *Fachadas*, do artista gráfico Rafael Sica, e *Queria ter ficado mais*, projeto de Luciana Martins, o conjunto de obras selecionadas da Lote 42 se destacam, à primeira vista, pelos formatos inusitados: três delas não se parecem com livros, como veremos a seguir.

■ Não existe a definição do que é um livro. Existem livros diversos, existem modalidades de livros e existem coisas que não se encaixam classicamente em nenhuma modalidade. Cabe para mim, como designer, entender o que chega e como é que eu vou elaborar todas as dimensões de um trabalho de design, para que o design realce aquilo que eu acredito que seja mais legal para ser realçado. Esse realce tanto pode se dar num caminho que, aparentemente, o design está participando mais do livro quanto em caminhos em que ele participa menos ou quanto em caminhos em que ele participa mais em uma parte e menos em outra.⁵³

51 Entrevista concedida a Luciana Mattar por Gustavo Piqueira na sede da Casa Rex, São Paulo, 23 out. 2019.

52 Idem.

53 Entrevista concedida a Luciana Mattar por Gustavo Piqueira na sede da Casa Rex, São Paulo, 23 out. 2019.

5	
Título	<i>Inquérito policial: família Tobias</i>
Design	Gustavo Piqueira
Formato	220 x 285 mm
Páginas	128
Ano	2016
Ver páginas	122, 123, 130, 141, 152, 159, 163, 168, 180, 191

6	
Título	<i>Fachadas</i>
Design	Rafael Sica
Formato	100 x 150 mm
Páginas	64
Ano	2017
Ver páginas	120, 124, 138, 139, 152, 169, 171

7	
Título	<i>Queria ter ficado mais</i>
Design	Luciana Martins
Formato	160 x 110 mm
Páginas	107
Ano	2015
Ver páginas	121, 122, 131, 132, 141, 146, 147, 157, 163, 168, 171, 184, 191

8	
Título	<i>A pedra</i>
Design	Gustavo Piqueira
Formato	140 x 210 mm
Páginas	136
Ano	2017
Ver páginas	143, 154, 155, 178, 180, 189

FIGURA 12
Isabel Abreu,
proprietária da
Bebel Books.

3.2.3 Editora Bebel Books

Em 2010, eu fiz uma viagem para Nova York e fui colecionando fotos das letras na rua. Então, em 2012, eu fiz um livrinho chamado ABC NY e ficou muito fofinho, era pequenino, uma concertina (sanfona). Era um alfabeto inteiro, todo dobradinho, impresso nessas plotters de rolo, ele tinha 1,1 m por 5 cm de altura. Eu não sou designer gráfica, então eu demorei para fazer, botei bastante energia. E deu tanto trabalho que no final eu falei: “Ah, não, eu tenho que ter uma editora, isso aqui é pequeno, mas é um livro.” E talvez pela influência de ter feito isso nos Estados Unidos, por ser um livro sobre Nova York, eu acabei colocando Bebel Books. Achei o nome sonoro e divertido. Então, o primeiro livro da Bebel Books foi esse. A editora nasceu aí, mas ainda era meio piada.⁵⁴

Isabel Abreu

54 Depoimento de Isabel Abreu concedido para Rafael Ancara e Ricardo Cunha Lima. ANCARA, R; LIMA, R. C. “V+M #129 - Publique você mesmo”. **Visual+mente** [podcast]. 12 ago. 2019. Disponível em: <<https://blog.clubequindim.com.br/livro-objeto/>>. Acesso em: 2 out. 2019.

Isabel Abreu, arquiteta, empresária e produtora, é literalmente a Bebel Books. Editora constituída por uma pessoa só, a iniciativa é uma plataforma de autores que, nas palavras dela, dá “voz a quem fala coisas que (ela) acredita”. A Bebel Books nasceu do desejo de se autopublicar, com os 15 exemplares do *ABC NY*, e de experimentar o livro como objeto. Mas foi por conta de um encontro em 2012 com Bia Bittencourt que a editora oficialmente nasceu. “Ela estava procurando lugar para fazer uma feira. Na época, eu estava conversando muito com o pessoal do MIS [Museu da Imagem e do Som], com o Marcelo Ramalho, e daí eu apresentei os dois e nasceu a feira Plana.”⁵⁵ O “apadrinhamento” para a criação da Plana – feira de publicações independentes que se tornaria a maior do Brasil –, encorajou Abreu a criar sua própria editora. Com apenas um livro e o interesse de participar da primeira edição da Plana, a editora lançou livros com obras de amigos artistas.

A Bebel Books nasceu nesse ano da Plana como uma plataforma. Até o modelo era “traga seu livro”. Mandei a marca para todo mundo, porque tinha que ter uma mínima coesão. Quando teve o segundo ano, já comecei eu a procurar as pessoas, sugerir assuntos. No terceiro ano foi de fato livros que propus. Então o modelo de negócios mudou um pouco.⁵⁶

Desde sua fundação em 2012, são mais de 80 títulos publicados de conteúdo predominantemente visual – raríssimos são os livros de texto. Os layouts orientados por imagens, segundo a editora, favorecem a experimentação gráfica – um de seus grandes interesses. Os conteúdos elaborados e finalizados pelos próprios autores viabilizam a estrutura de produção da Bebel Books – centrado apenas em Abreu – que terá sua atuação restrita a alguns elementos do livro, conforme explica: “No meu processo de edição, converso com os autores sobre projeto gráfico, formatos, papel, quantidade de cores. Mas, como trabalho com artistas que já têm certa experiência, quando recebo o material ele já está praticamente pronto”. As obras surgem em meio a redes de relacionamento e pouco investimento – 10 mil reais é o teto para cada produção. A escala reduzida, com tiragens médias de 150 a 200 cópias, permite a Abreu explorar a materialidade do livro com técnicas de impressões, montagens manuais e formatos diversos.

55 Idem.

56 Idem.

A Miriam que faz minha encadernação. Ela mora lá na Vila Carrão, faz o processo junto com a família dela, é super manual, pequeno... A gente não imprime na China. São gráficas super pequenas, eu conheço todo mundo pelo nome: seu João, da máquina de corte; a Vera, que é a dona; o Dalmo, que imprime; o seu Antônio, que faz o manuseio. É uma escala pequena que funciona para mim. Coisas benfeitas dentro dos limites e das possibilidades.⁵⁷

No modelo atual de negócios, o artista recebe um terço da tiragem das obras e se encarrega de vendê-las. “O fato de serem publicações independentes permite o contato direto com os clientes, e o autor fica com 33% da renda em vez de 5%, como as editoras tradicionais costumam praticar”, explica Abreu⁵⁸. Os livros em geral são vendidos e distribuídos pela própria editora. Além do *e-commerce*, estão disponíveis em livrarias especializadas e em feiras de publicações. Vista a própria história de criação da editora, Abreu é figura marcada em feiras de publicações independentes: participa e também as organiza. Em 2019, foi curadora da feira Cartográfica no Sesc Pinheiros, em São Paulo, e da feira Gráfica no Sesc da cidade de Santos. As experiências ainda extrapolam o âmbito nacional, com participações na feira East London Comic Arts Festival, na Inglaterra, na exposição de artistas visuais Fiesta gráfica, na França, e exemplares distribuídos para venda em lojas internacionais. O reconhecimento da produção da Bebel Books também fica evidente com a aquisição de 40 exemplares para o acervo da Biblioteca Nacional.

Esse ano, tive a honra de ser convidada pelo Michel Bouvet, que é um artista gráfico francês, para representar o Brasil numa exposição chamada Fiesta gráfica: Michel Bouvet et ses amis d’Amérique Latine. Eram 26 artistas de nove países, eu fui representar a cena independente brasileira, junto com o Kiko Farkas e o Rico Lins, que foram por outros méritos. É claro que eu aproveitei para fazer minhas vendas lá, então tem quatro lojas em Paris que estão com as publicações da Bebel Books.⁵⁹

É uma empresa que se sustenta financeiramente, apesar de Abreu a considerar como atividade secundária. A editora divide seu tempo com a produtora

57 Idem.

58 Depoimento de Isabel Abreu concedido para Renata Reps. REPS, R. “Bebel Abreu criou duas empresas que são a cara da economia criativa brasileira”. **Projeto Draft**, São Paulo, 2 mar. 2015. Disponível em: <<https://www.projeto draft.com/como-bebel-abreu-conseguiu-criar-duas-empresas-criativas-que-tem-exatamente-a-sua-cara/>>. Acesso em: 5 jan. 2020.

59 Depoimento de Isabel Abreu concedido para Rafael Ancara e Ricardo Cunha Lima. ANCARA, R; LIMA, R. C. “V+M #129 - Publique você mesmo”. **Visual+mente** [podcast]. 12 ago. 2019. Disponível em: <<https://blog.clubequindim.com.br/livro-objeto/>>. Acesso em: 2 out. 2019.

cultural Mandacaru, estúdio criado em 2005 com sua irmã. Sem se preocupar com renda ou lucro, os preços de capa variam em torno de 20 a 30 reais. A pequena Bebel Books segue como uma plataforma dos interesses artísticos de Abreu e das produções literárias de amigos: “eu vivo muito de tentar amplificar as coisas bonitas que vejo, ou interessantes, ou provocativas, enfim...” E a cena independente é o contexto ideal para suas intenções: “essa cena é super generosa, ela abraça todo mundo, quem quiser pode vir. Quem quiser fazer um livro, tem livro que não precisa nem de grampo, tem dobras que não precisam nem de linha. Você com uma caneta Bic e um papel sulfite faz um livro”.

O resultado são livros que enfatizam a forma e a matéria. O que justificaria imprimir um livro hoje? Para Abreu, uma obra que oferece apenas a leitura utilitária e não explora a materialidade do suporte, não haveria sentido em imprimi-la. Associado aos novos modos de fazer, da economia criativa, e com o acesso às tecnologias de impressão, a editora afirma que o livro independente e experimental é uma reação ao levante digital. Os quatro exemplares selecionados para o *corpus* – *Paper Cut*, *Novela*, *Potato Batata* e *You Will Never Really Know Me* – experimentam diferentes formatos, encadernações, papéis, técnicas de impressão e acabamento. É, das editoras selecionadas, a que menos repete padrões de projeto gráfico. As publicações têm pouquíssimas folhas, nenhuma delas ultrapassa 20 páginas. Abreu, que já se deparou com a definição da Unesco⁶⁰, a ironiza, lembrando que as 49 páginas preestabelecidas sequer são múltiplos divisíveis para o processo de dobras dos cadernos de um livro. “Independente” da forma, encadernação ou número de páginas, Bebel Abreu define o livro como um meio de transmissão de uma mensagem, de um conteúdo.

As editoras do *mainstream*, as já estabelecidas, elas têm mais preocupações, tem que sustentar funcionários, têm obrigatoriamente que fazer essa conta inteira. As editoras independentes se arriscam muito mais, porque o risco, de uma certa maneira, é bem menor. Tem uma escala menor também, portanto posso, de fato, fazer o que eu quiser. O mercado editorial tradicional tem que pensar muito antes, tem que fazer um grande planejamento, estudos de mercado... A escala muito maior transforma cada publicação em uma grande empreitada, ao passo que as independentes têm muito mais possibilidades numa escala menor.⁶¹

60 Ver páginas 34-35.

61 Depoimento de Isabel Abreu concedido para Rafael Ancara e Ricardo Cunha Lima. ANCARA, R; LIMA, R. C. “V+M #129 - Publique você mesmo”. **Visual+mente** [podcast]. 12 ago. 2019. Disponível em: <<https://blog.clubequindim.com.br/livro-objeto/>>. Acesso em: 2 out. 2019.

9

Título	<i>Paper Cut</i>
Design	Babi Brasileiro
Formato	75 X 100 mm
Páginas	18
Ano	2018
Ver páginas	120, 131, 132, 141, 156, 172, 191

10

Título	<i>Novela</i>
Design	Rafael Sica
Formato	150 x 210 mm
Páginas	12
Ano	2014
Ver páginas	131, 132, 134, 135, 141, 146, 147, 152, 169, 170

11

Título	<i>Potato Batata</i>
Design	Bebel Abreu, Grace Helmer, Vânia Medeiros, Ligaya Salazar
Formato	140 x 210 mm
Páginas	20
Ano	2019
Ver páginas	130, 141, 152, 169, 170, 172

12

Título	<i>You Will Never Really Know Me</i>
Design	Sooz Reilly
Formato	150 x 105 mm
Páginas	8
Ano	2019
Ver páginas	125, 126, 169, 172

FIGURA 13
Fabiano Curi e
Graziella Beting,
da editora
Carambaia.

3.2.4 Editora Carambaia

Esse fenômeno das pequenas editoras não era uma coisa, vamos dizer, conversada: “Ah, várias pequenas editoras tão surgindo.” A gente apareceu e, naquele momento, várias outras editoras de pequeno porte com um público mais específico e catálogo mais segmentado começaram a aparecer. (...) Então muitas foram para eventos, começaram a buscar alternativas de venda. Percebemos que tinha um monte de gente pensando o modelo editorial de outra forma, que não dava mais para seguir como exemplo as grandes editoras. (...) Se você quiser falar que é independente, beleza, mas eu não vejo sentido, não vejo uma explicação específica para nossa editora para falar “somos independentes”. Somos uma editora pequena, acho importante salientar.”⁶²

Fabiano Curi

Selecionada para a investigação por sua presença em feiras do segmento analisado, como a Miolo(s) e a Plana do ano de 2018, a editora Carambaia não adota o predicativo “independente”. No entanto, a contragosto, o adjetivo é frequentemente concedido à editora. “Não é que a gente negue o rótulo, mas é uma coisa que acho que ‘tá, independente pra você significa o quê?’”⁶³, explica a editora Graziella Beting. Ao não adotar os modelos dos grandes

⁶² Entrevista concedida a Luciana Mattar por Fabiano Curi na sede da Carambaia, São Paulo, 16 out. 2019.
⁶³ Entrevista concedida a Luciana Mattar por Graziella Beting na sede da Carambaia, São Paulo, 16 out. 2019.

conglomerados, ausentar-se de mercados massivos de grandes livrarias, atuar em feiras de publicações do nicho e apresentar um experimentalismo estético, as ações da pequena editora coincidem com a edição independente. Possivelmente, a não identificação com a categoria pode ser explicada pela polisssemia e imprecisão da concepção do “independente”, que tem importante aspecto político como critério distintivo nas lutas classificatórias dos campos culturais onde circula (Muniz Jr., 2016: 50). A nomenclatura plasmada não interessa à Carambaia, que se diz mais preocupada com a qualidade literária.

O que posso afirmar com certeza é que a Carambaia é uma editora pequena cuja maioria das vendas se dá no próprio site da editora, fugindo da lógica comercial de consignação com as grandes redes de livrarias. Estamos também em livrarias de nicho e pequenas redes (Livraria da Vila, Blooks, Travessa) e em algumas (poucas) feiras em São Paulo. Em relação aos títulos, os editores vão sempre atrás de títulos e autores menos conhecidos pelo público.⁶⁴

Nesse sentido, a Carambaia prefere se definir como “uma editora de leitores”⁶⁵. Fundada em 2014 pelo jornalista e professor universitário Fabiano Curi, o negócio começou como um investimento pessoal sem investidores. De início, a equipe conta com Graziella Beting, editora, Lilian Périgo, gerente administrativa, e Renata Minami, coordenadora de marketing e comercial. A proposta é a de publicar autores relevantes cujas obras estão em domínio público, com um volume limitado de exemplares, numerados – à mão⁶⁶ – e com design esmerado. Há tanto rigor na seleção e organização do conteúdo quanto no desenvolvimento material e gráfico do livro. Conforme explica Curi, os livros são para leitores experientes que gostariam de ter uma edição caprichada de *Dom Casmurro*, por exemplo. “No nosso caso, a gente trabalha com um público que é um leitor já frequente, que valoriza muito o livro e que está sempre comprando, independentemente do momento econômico.”⁶⁷ Hoje, a equipe maior, com seis novos integrantes acrescidos ao time original, tem lançado uma média de dez títulos por ano em

⁶⁴ Entrevista concedida a Luciana Mattar por Laura Lotufo na sede da Carambaia, São Paulo, 16 out. 2019.
⁶⁵ Depoimento de Fabiano Curi concedido para Simone Tinti, TINTI, S. “Quais são e como se destacam as novas editoras de livros no país”. **Projeto Draft**, São Paulo, 27 abr. 2017. Disponível em: <<https://www.projetodraft.com/quais-sao-e-como-se-destacam-as-novas-editoras-no-mercado-de-livros-brasileiro/>>. Acesso em: 5 jan. 2020.
⁶⁶ Semelhante à numeração e assinatura trabalhos do campo das artes, a numeração de exemplares é uma prática vista em publicações independentes, para expressar a tiragem limitada e valorizar a unicidade das peças – produzidas por técnicas manuais ou híbridas. No entanto, é curiosa a inserção da numeração manual no caso da Carambaia que produz seus livros em processos totalmente industriais que eliminam a manualidade presente em um objeto artístico.
⁶⁷ Entrevista concedida a Luciana Mattar por Fabiano Curi na sede da Carambaia, São Paulo, 16 out. 2019.

três linhas de produtos: a proposta de concepção, “edições numeradas”, com tiragens prefixadas de mil exemplares; a “coleção acervo”, com os mesmos títulos da “edição numerada”, porém em formato padronizado de projeto gráfico e preço mais acessível; e a “ilimitada”, obras que não estão em domínio público e que serão reimpressas por demanda. Independente da linha, o objetivo não é alcançar uma grande escala, mas sim qualidade gráfica.

O livro como objeto de design, em que cada exemplar fosse pensado com um projeto gráfico de acordo com ele, foi um dos princípios da editora. É também uma certa estagnação, as pessoas cansadas daquele modelo da “brochurinha”, na mesma dimensão, aquele formato básico, que tem a sua importância dentro de outras lógicas, mas a gente achou que tinha esse nicho de pensar o livro como um projeto gráfico. Há uma questão que permite, esse abuso das tecnologias de impressão para poder investir nisso.⁶⁸

As literaturas de altíssima qualidade são trabalhadas por organizadores, tradutores e designers que desenvolvem soluções únicas⁶⁹ distintas. Os livros são pensados como objetos de design e não apenas como receptáculos de conteúdo. Investe-se em projetos gráficos que dialoguem com o texto. Para isso, diferentes profissionais são escolhidos e subcontratados de acordo com a pertinência temática à obra – e raramente são repetidos, pois os editores prezam pela diversidade de olhares em seu catálogo. Não há predefinições quanto aos elementos constituintes do projeto gráfico, como formatos, materiais ou técnicas. “Quando a gente passa um *briefing* para o designer, a única coisa que a gente pede é ter o logo sempre no mesmo posicionamento em relação ao pé. A gente realmente dá pouco direcionamento”⁷⁰. As orientações de projeto são o próprio texto, a partir do qual os designers procuram fazer uma “tradução visual” do assunto. O limite da criatividade residirá no orçamento e, em até certo grau, na leiturabilidade, conforme explicam os editores:

Beting: A limitação vem depois com a produção gráfica, a hora que traz a gente para a terra. A gente já teve até muito designer que falou: “Mas me dá uma orientação mínima, eu preciso trabalhar com o mínimo de, pelo menos, o formato. Posso fazer assim?” “Sim, faz!”

Curi: Uma outra coisa que a gente tem, que na verdade é sempre uma luta, é o texto. A gente trabalha com literatura, são livros que precisam ter uma

68 Idem.

69 Exceto obras da “coleção acervo”, que recebem um projeto gráfico padronizado.

70 Entrevista concedida a Luciana Mattar por Graziella Beting na sede da Carambaia, São Paulo, 16 out. 2019.

boa qualidade de leitura, o conforto, o papel, cores, tal. A gente é muito chato para que mantenha essa qualidade, porque às vezes chega um projeto que tem alguma coisa que você fala: “Puxa, isso aqui vai ser muito desconfortável para a leitura.” A não ser que, evidentemente, tem alguns casos em que a **gente banca algo** porque acha que **faz muito sentido para o projeto**.⁷¹ (grifo nosso)

Um rápido olhar para o portfólio da Carambaia nos mostra projetos gráficos expressivos, com capas e miolos conceituais. Por vezes, o design pronunciado chegou a graus elevados de interferência, a ponto de incomodar os leitores. Segundo relato dos editores, uma pesquisa com o público identificou desde desconforto com baixos contrastes entre informações, até incômodos maiores com propostas experimentais que interferiram na leiturabilidade. “Acho que os nossos leitores são bem mais conservadores do que a gente com isso, né?”⁷², complementa Beting. Ao recepcionar as críticas e transformá-las em orientações de projeto, a editora tem trabalhado para conciliar a “ousadia de design” que tanto deseja com as demandas de uso. Busca-se “um livro para ser lido, não só exibido”⁷³, explica Curi. Porém, mesmo que desconfortável para leitura, se o projeto gráfico for coerente com a proposta do texto, não “gratuito”, a Carambaia o consentirá. É o caso de *Corações cicatrizados* – parte do *corpus* analítico – com layout projetado para o leitor experimentar o incômodo da personagem principal.

Obviamente, tem gente que não gostou, mas é o que eu estava chamando de ousadia de design que vale a pena bancar. Ela não é gratuita, ela tem um sentido. Por outro lado, escolhemos uma fonte super confortável de leitura, um espaçamento bacana, um tamanho bacana. Então você vai também tentando equilibrar essas coisas.⁷⁴

Entre propostas mais ou menos “ousadas”, as obras selecionadas para a investigação – *Viagem com um burro pelas Cevenas*, *Corações cicatrizados*, *Caixa H. G. Wells* e *Novelas trágicas* – se destacam pelo diálogo gráfico entre forma e conteúdo, de representações simbólicas da história narrada. O design da obra é tão valorizado que, em alguns casos, é um elemento de comunicação tão preponderante quanto o texto. Livros são tratados como objetos metalinguísticos em que o suporte impresso amplifica o sentido do texto (Ramos *in* Derdyk, 2013: 100).

71 Entrevista concedida a Luciana Mattar por Graziella Beting, Fabiano Curi e Laura Lotufo na sede da Carambaia, São Paulo, 16 out. 2019.

72 Idem.

73 Idem.

74 Entrevista concedida a por Graziella Beting na sede da Carambaia, São Paulo, 16 out. 2019.

13	
Título	<i>Viagem com um burro pelas Cevenas</i>
Design	PS.2 Arquitetura + Design
Formato	150 x 210 mm
Páginas	144
Ano	2016
Ver páginas	136, 139, 140, 159, 160, 161, 162, 180, 191

14	
Título	<i>Corações cicatrizados</i>
Design	Paula Astiz
Formato	165 x 235 mm
Páginas	232
Ano	2016
Ver páginas	136, 139, 140, 161, 163, 164, 180, 191

15	
Título	<i>Caixa H. G. Wells</i>
Design	Estúdio Campo
Formato	150 x 215 mm
Páginas	304 + 272
Ano	2017
Ver páginas	146, 152, 166, 167, 168

16	
Título	<i>Novelas trágicas</i>
Design	Luciana Facchini
Formato	150 x 230 mm
Páginas	328
Ano	2017
Ver páginas	136, 144, 145, 166, 168, 178

FIGURA 14
Paulo Verano e
Angela Mendes,
proprietários
da Edições
Barbatana.

3.2.5 Edições Barbatana

*A gente é amigo há mais de 20 anos. Nos conhecemos em uma editora em que trabalhamos juntos, nos anos 1990, e depois seguimos fazendo projetos juntos pontualmente. Ter a editora foi uma ideia que sempre tivemos, mas somente nos decidimos no final de 2015, quando criamos a Barbatana.*⁷⁵

Angela Mendes e Paulo Verano

Criada em 2015, a Edições Barbatana é uma iniciativa conjunta do editor e professor de editoração da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), Paulo Verano, e da designer e professora de produção gráfica da Escola Técnica Albert Einstein, Angela Mendes. Amigos de longa data, sempre desejaram publicar livros juntos, ao mesmo tempo em que

⁷⁵ Entrevista concedida a Luciana Mattar por Angela Mendes e Paulo Verano. [e-mail]. Mensagem recebida por <luciana.mattar@usp.br> em 18 out. 2019.

construíam suas carreiras no mercado editorial. A estreia oficial ocorreu em maio de 2016, com o lançamento do livro infantil *Memórias de uma girafa*, obra presente no catálogo da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) para a Feira do Livro Infantil de Bolonha de 2017. O formato sanfonado da primeira obra já introduzia o interesse por explorar a materialidade do suporte. “A revelação de talentos está, ao lado do garimpo de clássicos e da experimentação editorial e gráfica, na base de nossa locomoção.”⁷⁶ Hoje, o catálogo é povoado por livros para crianças e para adultos, de ficção e de não ficção, tanto de autores e ilustradores conhecidos como de jovens artistas até então inéditos ou pouco publicados. Não há distinções ou identificações dos gêneros e faixas literárias, conforme comentam: “gostarmos dos projetos é mais importante que a definição de gêneros ou os rótulos.”⁷⁷

O incomodo por rotular ou padronizar é um comportamento característico do independente, cena escolhida pela Barbatana. Os editores pontuam como esse movimento da década de 2010 oxigenou o mercado editorial. “Para nós, termos nos inserido nessa cena foi muito bom, porque é pulsante e tem liberdade.”⁷⁸ Verano e Mendes acreditam que o editorial independente dispõe de mais liberdade para tomar decisões que o “mercado convencional” – como eles mesmos o chamam –, por não colocar o lucro no centro das decisões. A independência financeira provida por outros rendimentos lhes permite trabalhar com liberdade de criação, embora os poucos recursos limitem sua produção. Os editores declaram que, em meio à virtualidade e a indistinção do livro infantil – produzido por qualquer um –, é necessário voltar ao artesanal, a uma relação direta entre autor e editor, de modo a preservar a criação e não ser pautado pela venda. “A editora atua a contrapelo, tanto na crise, quanto nos digitais. Nossos livros têm forte apelo quanto à materialidade.”⁷⁹ Nesse sentido, a Barbatana declara ser movida por dois interesses: a pesquisa editorial e a experimentação gráfica.

Está dentro dos nossos critérios conceber o livro sempre como uma soma de ideias, de modo a pensá-lo diferente e sempre refletindo nossos anseios por liberdade de criação. Isso inclui entender que o livro para crianças

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ Idem.

⁷⁹ Idem.

também pode ser para adultos e que o livro para adultos também pode se servir da ludicidade. Talvez por isso não publiquemos somente livros para crianças e busquemos, sempre que é pertinente, relativizar algumas concepções, como essa da faixa etária.⁸⁰

Quanto à estrutura editorial, Verano e Mendes realizam o trabalho de ponta a ponta, desde a definição de quem serão os autores e ilustradores até o despacho dos exemplares, comercializados virtualmente ou em feiras e livrarias, presencialmente. A presença nas feiras de publicações é seriamente valorizada, não só pela comercialização dos livros, mas pelo contato direto com os interesses e opiniões do público. “A gente tem um *feedback* constante de que a seleção de títulos e o projeto gráfico são diferenciais em nossos livros”⁸¹. Também é destacada, na fala dos editores, a distinção simbólica de participar desses fóruns, que representam a aceitação da categoria independente: “nós nos inserimos no circuito dessas feiras e valorizamos muito essa conquista. Neste ano, estaremos pela terceira vez na Miolo(s) e isso nos honra muito”⁸².

O mercado independente existe há muito tempo. Mais modernamente, vemos na Lote 42 / Banca Tatuí / Sala Tatuí exemplos bem relevantes de uma aglutinação e ampliação dessa cena. (...) A gente vem acompanhando essa cena desde por volta de 2012. A Angela Mendes atua como artista gráfica para muitas editoras e vinha acompanhando essa cena. O Paulo Verano alternou períodos dentro de editoras com períodos fora e também vinha percebendo o quanto a cena independente oxigenava o mercado.⁸³

O design, dizem eles, tem papel central no projeto editorial da Barbatana. “Nós dizemos que nosso slogan é ‘livros que a gente gosta, feitos do jeito que a gente gosta’”⁸⁴. A maior parte dos projetos gráficos são realizados pela designer Mendes, com o ponto de vista editorial de Verano. O livro é pensado como objeto, sem recorrer a soluções prontas, com o pensamento “um a um” artesanal. Nesse caso, os autores das obras são consultados e suas opiniões podem ser incorporadas nos projetos. Em outros livros, as propostas gráficas vieram

80 Depoimento de Angela Mendes e Paulo Verano concedido para o Clube Quindim. CLUBE QUINDIM. “Livro-objeto: entenda o que é e como a forma pode transformar a leitura”. São Paulo, jan. 2017. Disponível em: <<https://blog.clubequindim.com.br/livro-objeto/>>. Acesso em: 2 out. 2019.

81 Entrevista concedida a Luciana Mattar por Angela Mendes e Paulo Verano. [e-mail]. Mensagem recebida por <Luciana.mattar@usp.br> em 18 out. 2019.

82 Idem.

83 Idem.

84 Idem.

prontas dos autores. A dupla então atua como editores, discutindo alterações pontuais na publicação. As ideias de projeto podem até chegar preconcebidas, mas precisam se alinhar com o pensamento dos editores.

Veja o caso do *Memórias de uma girafa*, por exemplo. Ele foi criado pela Clarice [Ferreira Verano, filha de Paulo] quando tinha sete anos. Ela fez um vídeo em que explicava como a girafa ficava com o pescoço comprido ao mesmo tempo em que Brasil e África se separavam, fazendo referência livre à Pangeia. Quando pensamos no vídeo como livro ilustrado, imediatamente pensamos nele como um livro-sanfona. Porque daí o movimento de páginas iria fazendo com que o pescoço da girafa crescesse à medida que a história fosse sendo contada. O fato de o livro ser sanfonado soma-se à narrativa, junto com o texto, e a ilustração do Kevelyn Oliveira dá força a essas narrativas verbal e visual. Foi o primeiro livro da Barbatana e meio que nos deu um norte sobre onde queríamos navegar.⁸⁵

Independente do autor do projeto, todos os livros têm algum tipo de pesquisa gráfica quanto às escolhas de formato, encadernação, papel, tipos de impressão e acabamento. Procuram-se associações entre forma e conteúdo, “sem amarras”, chegando a soluções que ampliem a leitura. Algo que faça sentido para a narrativa textual e visual, mas que, ao mesmo tempo, caiba nas limitações técnicas e financeiras da editora. Literatura e objeto livro são mesclados em um “híbrido entre edição convencional e não convencional”⁸⁶. Os resultados congregam graus variados de experimentação, como veremos a seguir, indo desde livros que fogem dos padrões formais que lhes foram imputados – como os formatos de *Era uma vez outra vez* e *Manaus* – até soluções mais usuais, que trabalham algum elemento do objeto com maior irreverência – como é o caso da encadernação de *Mimi: o gato que sabia falar chinês* e da sobrecapa de *Ordem*.

Quando vamos dar oficinas ou falar sobre o *Memórias de uma girafa*, por exemplo, gostamos de perguntar às crianças se os livros são sempre iguais, sempre com folhas sequenciais coladas umas às outras. Todas têm certeza que sim. Mas quando soltamos o livro, e ele fica comprido, a resposta seguinte delas muda: o livro pode ser redondo, triangular, pode ser do jeito que eles quiserem. E o livro é isso, né? Nos permite imaginar sermos o que quisermos. Portanto, ele também pode ser como quisermos criá-lo.⁸⁷

85 Depoimento de Angela Mendes e Paulo Verano concedido para o Clube Quindim. CLUBE QUINDIM. “Livro-objeto: entenda o que é e como a forma pode transformar a leitura”. São Paulo, jan. 2017. Disponível em: <<https://blog.clubequindim.com.br/livro-objeto/>>. Acesso em: 2 out. 2019.

86 Idem.

87 Idem.

17

Título **Manaus**
Design **Irena Freitas**
Formato **95 x 120 mm**
Páginas **28**
Ano **2019**

Ver páginas **120, 124, 125,**
149, 169, 171,
175, 191

18

Título **Mimi: o gato que sabia falar chinês**
Design **Angela Mendes**
Formato **190 x 200 mm**
Páginas **26**
Ano **2016**

Ver páginas **128, 129, 175**

19

Título **Ordem**
Design **Angela Mendes**
Formato **120 x 190 mm**
Páginas **96**
Ano **2019**

Ver páginas **152, 153, 175**

20

Título **Era uma vez outra vez**
Design **Priscilla Ballarin**
Formato **130 155 mm**
Páginas **44**
Ano **2018**

Ver páginas **131, 132, 146, 147,**
169, 172, 175

FIGURA 15
Tadeu Breda,
João Peres,
Bianca Oliveira
e Leonardo
Garzaro,
fundadores da
editora Elefante.

3.2.6 Editora Elefante

*Os originais foram apresentados para mais de 15 grandes e pequenas editoras do país durante o ano de 2010, porém, apesar da completa ausência de livros sobre a política latino-americana contemporânea no mercado editorial brasileiro, nenhuma se interessou em publicá-lo.*⁸⁸

A editora Elefante surgiu em maio de 2011 com a publicação da obra *O Equador é verde: Rafael Correa e os paradigmas do desenvolvimento*, do jornalista Tadeu Breda. O livro analisa o primeiro mandato do presidente equatoriano, Rafael Correa, que governa o Equador desde 2007. O desinteresse e as negativas do mercado editorial para lançá-lo culminou em sua publicação de forma independente. Foi quando Breda juntou-se à designer gráfica Bianca Oliveira e aos jornalistas Leonardo Amaral e João Peres com a intenção de publicar “solidária e coletivamente livros que podem não despertar interesse comercial, mas que possuem inquestionável relevância social, política e cultural”⁸⁹. A independência, em termos comerciais, para a seleção de conteúdos circunscreve a atuação da Elefante. As temáticas das obras, cujos autores são

88 EDITORA ELEFANTE. "Sobre". Disponível em: <https://www.editoraelefante.com.br/sobre/>. Acesso em: 28 nov. 2019.

89 Idem.

prioritariamente brasileiros, circulam entre política, antropologia, feminismo e outros assuntos de caráter documental e político. Não há obras de ficção.

No começo, a gente publicou o livro do Tadeu e depois de outros amigos. Depois disso, outras pessoas que gostaram do trabalho vieram pela via, ou por terem conhecido o livro, ou pelo tema, ou por indicação de alguém com quem a gente já trabalhou. E a gente foi escolhendo as coisas que tinham a ver com a linha editorial. Então não temos nada que foge da nossa linha. Mesmo os quadrinhos são documentais e um pouco políticos também. Tem coisas sobre o universo indígena, cosmologia... Então tanto na antropologia quanto nos quadrinhos tem coisas assim.⁹⁰

Os primeiros quatro anos da iniciativa foram marcados pela publicação de apenas cinco títulos, já que, para todos os sócios, a editora era uma atividade secundária. As obras eram desenvolvidas com recursos escassos e por meio do investimento da força de trabalho dos proprietários e de seus conhecidos. A virada se deu em 2015, quando Breda foi demitido de seu trabalho e resolveu dedicar-se integralmente à editora. Os outros sócios se juntariam mais adiante. Hoje, a estrutura enxuta de cinco integrantes publica uma média de dez livros por ano – no final de 2019, o catálogo contava com 50 títulos. Os recursos provêm da comercialização dos livros, não há outros investimentos. Autores e editora dividem ônus (custos) e bônus (lucros) das obras, em uma parceria equilibrada. “O sucesso das vendas de cada livro e os lançamentos dependem do comprometimento do autor”⁹¹, complementa Oliveira. Já ocorreram fracassos de vendas, com dez pessoas em um lançamento, até recordes com 25 mil exemplares vendidos, caso da obra acadêmica feminista *Calibã e a bruxa*.

Foi nesse ano (2019) que a gente começou com o escritório, porque, até então, a gente trabalhava cada um em sua própria casa. O Tadeu trabalhava aqui, mas não tinha uma sala própria. E foi especialmente a publicação do *Calibã* que mudou o nosso fluxo de vendas de livros e das pessoas nos conhecerem, porque até hoje a gente vive da venda dos livros, **nunca fizemos nenhum investimento**. (...) Então demorou pra gente chegar num lugar em que a gente conseguia pagar melhor as pessoas envolvidas. Bastante coisa no início a gente fez ou na amizade ou com pouco recurso, né? Então basicamente é isso, a gente consegue hoje, com a nossa pequena estrutura, mas é tudo com a venda dos livros.⁹² (grifo nosso)

90 Entrevista concedida a Luciana Mattar por Bianca Oliveira na sede da Elefante, São Paulo, 7 out. 2019.

91 Idem.

92 Idem.

Livro escrito pela historiadora femininista Silvia Federici, *Calibã e a bruxa* foi publicado pela primeira vez nos Estados Unidos em 2004. Treze anos depois, a obra ganhou sua primeira tradução para a língua portuguesa pelo coletivo Sycorax em edição caprichada da Elefante. O texto já estava disponível *on-line* em formato digital. Mesmo assim, a densa publicação de 464 páginas já está em sua quinta reimpressão⁹³ de seis mil exemplares. O projeto gráfico, como muitos outros da Elefante, é de co-autoria de Oliveira. Ela explica que o design de livros é bastante limitado pelo orçamento da editora e pelo preço de capa acessível (50 reais em média). “A gente tenta aproveitar ao máximo o mínimo de recursos que a gente consegue ter, porque é uma premissa nossa que o livro seja barato. Livros caros não são o que queremos fazer”⁹⁴, comenta Oliveira. Restrições econômicas poderiam implicar em descaso com o design interno do livro, tendo em vista a economia de custos de impressão ou quantidade de papel. Como o exemplo de Piqueira, a designer provou que é possível transformar limitação em oportunidade. No caso da Elefante, a criatividade incidiu com maior ênfase nos elementos gráficos que produzem menos despesas.

Foi muito legal, porque a discussão feminista estava num ápice, num [movimento] crescente, e a Silvia [...] tinha vindo para o Brasil em 2015 e voltou em 2017 para o lançamento. As meninas do coletivo queriam que fosse um livro bem padrão, acadêmico, e a gente insistiu muito [no fato de] que ele tinha de ter um apelo visual muito grande para acessar outros públicos, e foi exatamente o que aconteceu.⁹⁵

Junto com *Calibã e a bruxa*, as obras do catálogo convocam o olhar para as escolhas cromáticas e composições únicas de cada um dos layouts. Notam-se arranjos e estruturas trabalhadas, com margens e entrelinhamentos generosos, alinhamentos e tipografias expressivas. Em vez de quadricromias, bicromias são empregadas como recurso simbólico e funcional para hierarquizar os conteúdos. Em obras de tiragem inferior (em média 500 exemplares), ainda foi possível fazer um maior investimento na materialidade do objeto, como experimentos com encadernações, inserções de sobrecapas e uso de quadricromias – é o caso dos livros selecionados *Desterros: histórias de um hospital prisão*, *Gaia primavera: o amor vai à guerra!* e *Makunaimã*:

93 Maio de 2019.

94 Entrevista concedida a Luciana Mattar por Bianca Oliveira na sede da Elefante, São Paulo, 7 out. 2019.

95 Idem.

*o mito através do tempo*⁹⁶. Já os formatos, papéis e técnicas de impressão são praticamente padronizados. Procedimentos manuais também são raramente vistos. A experiência se assemelha à dos livros coletados da editora Carambaia, produzidos industrialmente com formatos, técnicas de impressão e encadernações dentro do padrão do mercado, além de maior cuidado com a síntese visual de suas composições.

(...) o que a gente acha confortável principalmente de leitura, as letras não são tão pequenas, o espaçamento é maior, tem margem interna maior para não ter que ficar abrindo muito o livro. Eu gosto de trabalhar com justificado, mas às vezes não, para poder ler a palavra inteira e ser diferente a quebra, facilita para ir para a próxima linha. (...) Eu queria poder usar outros papéis, fazer uma pesquisa com isso, mas até papel é super caro, tinta também. (...) A gente até quis colocar serigrafia, mas é isso: qualquer coisa manual a mais fica fora dos custos. Enfim, tem uma limitação muito grande, a gente não tem muita variedade de papel, então, se muda do Pólen para outro, o orçamento já fica 50% mais caro ou mais, o dobro às vezes.⁹⁷

Ainda seguindo os passos da Carambaia, a Elefante destaca que os leitores ocupam posição central aos olhos da editora. “Para as editoras independentes, a relação com o leitor – com quem compra, lê e divulga – é a mais fundamental, porque é o que faz ela existir”⁹⁸, destaca Oliveira. Ao produzir e vender para o outro, o conceito da (in)dependência editorial soa inadequado. Sem aportes financeiros, a não ser pelas vendas, a editora precisa vender para subsistir. Enquanto a Carambaia realiza pesquisas com os usuários, a Elefante aposta na presença em feiras de publicação, nas quais seus trabalhos são postos em evidência, ao mesmo tempo em que fideliza seus leitores. Quando indagada sobre quem ou do que são independentes, Oliveira finaliza:

A gente fala que é interdependente, porque a gente depende dos nossos leitores apenas. Temos uma liberdade editorial grande, a gente publica o que a gente quiser, que é o que a gente mais preza para manter: as escolhas de quem e onde a gente vai publicar, as parcerias que a gente vai fazer, todas elas são coerentes com os assuntos que a gente está tratando. Então é muito legal para a gente que é uma editora pequena, de esquerda, sem investimento, consiga sobreviver da venda do próprio livro e se manter nesse universo, ainda que sem ter um aporte, um investimento.⁹⁹

96 Esta obra, inclusive, contou com a subcontratação do escritório de design Arquivo para a concepção do projeto gráfico.

97 Entrevista concedida a Luciana Mattar por Bianca Oliveira na sede da Elefante, São Paulo, 7 out. 2019.

98 Idem.

99 Idem.

21

Título	— <i>Gaia primavera: o amor vai à guerra!</i>
Design	Denise Matsumoto
Formato	140 x 210 mm
Páginas	124
Ano	2017

Ver páginas	128, 129, 130, 168, 175
-------------	-------------------------

22

Título	<i>Desterros: histórias de um hospital-prisão</i>
Design	Bianca Oliveira
Formato	140 x 210 mm
Páginas	192
Ano	2017

Ver páginas	128, 143, 144, 165, 166, 175
-------------	------------------------------

23

Título	<i>Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva</i>
Design	Bianca Oliveira, Karen Ka
Formato	145 x 230 mm
Páginas	464
Ano	2017

Ver páginas	157, 158, 168, 191, 192, 175
-------------	------------------------------

24

Título	<i>Makunaimã: o mito através do tempo</i>
Design	Arquivo
Formato	130 x 180 mm
Páginas	128
Ano	2019

Ver páginas	134, 135, 141, 157, 158, 168, 175
-------------	-----------------------------------

FIGURA 16
Germana
Zanettini, Felipe
Moreau, Jayme
Serva e Gabriel
Mayor, equipe da
Laranja Original.

3.2.7 Editora Laranja Original

*Na Bienal do Livro, e mesmo na Flip, de que já participamos duas vezes, nos deparamos com inúmeras outras editoras pequenas. São espécies de editoras caseiras, como a nossa, que vendem para grupos de escritores que se reúnem e participam de saraus. Com a internet, escritores e pequenas editoras do Brasil todo se comunicam.*¹⁰⁰

Felipe Moreau

A dificuldade do escritor Felipe Moreau em publicar conteúdos próprios findou com a criação da editora Laranja Original. Dos três caminhos mapeados por Muniz Jr. (2016: 64) para a sociogênese dos editores independentes, o desejo pela autopublicação é uma via constante. Desde que se graduou em letras, Moreau pretendia dedicar-se integralmente à escrita. A trajetória profissional contou com passagens por e parcerias com pequenas editoras, além da publicação de um livro de poesia e dois infanto-juvenis. Ainda não era o bastante para os anseios do escritor, que acreditava que “só valia a pena escrever livros se tivesse como publicá-los”¹⁰¹. Da insatisfação veio o convite aos amigos Jayme Serva, também escritor, e Miriam Homem de

¹⁰⁰ Entrevista concedida a Luciana Mattar por Felipe Moreau. [e-mail]. Mensagem recebida por <luciana.mattar@usp.br> em 16 set. 2019.

¹⁰¹ Idem.

Mello, fotógrafa, para a fundação da Laranja Original. Mais três viriam a se juntar à equipe para a estreia e formalização em 2016, com o lançamento de seis títulos na Bienal do Livro.

Eu, Clara e Germana desenvolvemos essa identidade de uma editora mais voltada à poesia. (...) O Gabriel bem interpretou que é como se fôssemos duas empresas: uma, o lado jurídico-contábil, de inserção no mercado; outra, o trabalho criativo, de identidade artístico-intelectual.¹⁰²

De lá para cá, mesmo com alterações na equipe, a editora manteve uma média de 20¹⁰³ publicações por ano. A estrutura, hoje formada por dois editores, um produtor e uma administradora, publica trabalhos autorais de gêneros da literatura brasileira, principalmente de poesia. O interesse maior, conforme o mote da própria criação, é dar espaço para novos autores que, segundo Moreau, “difícilmente teriam chance numa grande editora – como era a minha condição, mesmo com mestrado e doutorado na USP”¹⁰⁴. Ao publicar “livros bons e bonitos”, o editor destaca que estiveram pouco preocupados com o retorno financeiro. A Laranja Original vem sucessivamente dando prejuízo. No entanto, não serão as contas negativas que farão a pequena editora desistir de seus ideais, conforme explica Moreau: “então, que esse prejuízo venha acompanhado de muito prazer pelo que estamos fazendo, e não para atender à moda ou a expectativas alheias”¹⁰⁵. Conclamada pelos editores entrevistados, a independência é sinônimo de liberdade, autonomia e isenção. É característica de quem não se deixa influenciar ou subordinar “à moda ou a expectativas alheias”. No entanto, não se submeter a outrem implica depender de arbítrios próprios e incumbir-se dos riscos inerentes às decisões tomadas (Muniz Jr., 2016: 49).

Somos uma editora pequena e que não produz atrelada a nenhum mercado. Difícilmente um livro se paga. Fazemos por prazer e sinto que em cada produção aprendemos e melhoramos um pouco. Não sei se isso é ser independente. Há editoras menores e que investem menos que nós.¹⁰⁶

Rodeada por limitações financeiras, o déficit negativo teve impacto nos projetos gráficos e tiragens dos exemplares da editora. A Laranja Original

¹⁰² Idem.

¹⁰³ Exceto no ano de fundação, em 2016.

¹⁰⁴ Entrevista concedida a Luciana Mattar por Felipe Moreau. [e-mail]. Mensagem recebida por <luciana.mattar@usp.br> em 16 set. 2019.

¹⁰⁵ Idem.

¹⁰⁶ Idem.

trabalha com bons designers desde seu projeto-piloto, o livro *Mitologia das abelhas e outros contos* (2013), desenhado por Celso Longo. As publicações subsequentes prosseguiram com a lógica das subcontratações de profissionais conhecidos do mercado, como Luciana Facchini¹⁰⁷ e Flávia Castanheira, designers que atuaram na editora Cosac Naify. Os livros, muitas vezes, contavam com ilustradores, o que aumentava ainda mais os custos dos projetos. Para Moreau, os designers trouxeram prestígio e identidade para a editora, além de experiência editorial para a novata equipe. Mesmo com o destaque provido pelas soluções únicas do design, em 2019 a Laranja Original passou a produzir apenas livros de coleção voltados cada vez mais para o conteúdo em si. Tiragens que giravam em torno de 300 a 500 cópias, passaram aos 200 exemplares. As mudanças editoriais equilibraram um pouco mais a balança financeira desfavorável, porém ainda não a solucionaram.

Em 2019, implantei um sistema único e democrático. Todos os novos livros vão precisar ser de coleção (...) São livros cujos miolos são em preto e branco ou com apenas os cadernos de ponta em duas cores e o preço de gráfica fica em torno de 3,6 mil. O custo total não deve passar de 5 mil e, sendo 200 cópias, o custo unitário é de 25.¹⁰⁸

Além de baratear os custos de produção, os layouts preconcebidos foram adotados por outra razão: a abordagem autoral dos designers das antigas publicações. O modelo de desenvolvimento do livro da editora seguia o caminho convencional definido por Haslam (2007: 22), com a recepção dos originais, a edição e o encaminhamento do conteúdo para um designer. Após a criação do projeto gráfico, editora e autor reuniam-se para aprovar ou revisar as soluções. Entre idas e vindas, muitas propostas eram criticadas pelos autores por não serem “neutras” o suficiente: o design do livro se destacava mais que a própria literatura. O desgaste entre editores, autores e designers na concepção de cada projeto gráfico fez com que a editora seguisse por novos rumos. Se resgatarmos a segmentação editorial proposta por Varella¹⁰⁹, diríamos que a Laranja Original nasceu como “gráfico independente” e migrou para a “literatura independente”. Ou seja, dos interesses entre desenvolver o livro e/ou o conteúdo com originalidade, privilegiou-se o conteúdo.

107 Designer autora da obra *Novelas Trágicas* da editora Carambaia, selecionada por esta investigação.
108 Idem.
109 Ver página 79.

Isso esbarrava na vaidade não só dos autores como também na dos designers. Houve um bom número de casos em que era pedida uma arte gráfica o mais neutra possível, para que o destaque se desse pela literatura em si, mas a arte gráfica logo se apossava do trabalho escrito, simplesmente, para se mostrar em destaque. Mesmo no belíssimo trabalho do Celso houve um pouco disso.

Com a instituição das coleções – que hoje já são seis, três de poesia e três de prosa – diminuíram esses problemas de uma criação a cada livro, em que às vezes se achava necessário atender ao gosto pessoal do autor, e às vezes ceder à ousadia do designer, o que ocorreu em alguns casos.¹¹⁰

Ao se interessar pela materialidade pronunciada do livro independente, os títulos da Laranja Original selecionados para esta investigação pertencem à sua fase “gráfico independente”, quando os projetos gráficos não eram pre-determinados por modelos – os *templates*. Camargo (2016: 300) destaca que “um *template* nem sempre atende às especificidades de um texto particular e é utilizado muitas vezes, especialmente porque já foi testado e se ganha tempo no sistema de produção”. Hendel (2003: 24), defensor do design mais “transparente” pretendido por Moreau, ressaltava que mesmo as abordagens mais simples precisam ser concebidas a partir das palavras do autor e não de teorias abstratas: “o design de dois livros não pode ser exatamente igual, assim como dois livros não podem ser escritos com as mesmas palavras”. Ainda Tschichold, que normatizou os projetos da editora Penguin, nunca padronizou tipografias ou as formas de organizar os capítulos. As regras operavam como orientações, não eram inflexíveis. “Dentro dessas regras básicas, cada livro tinha um design separado (...) (Ainsley *apud* Hendel, 2003: 26). Nesse sentido, os projetos gráficos particulares, como os das obras *A infância dos dias*, *Caça ao Esnarque*, *A Viagem* e *Instante eterno*, da Laranja Original, aumentarão o repertório de soluções desenvolvidas pelas editoras selecionadas. Por fim, quando indagado sobre quais obras da editora se destacaram mais no mercado, Moreau pontuou:

Talvez o seguinte caso responda a sua pergunta: temos uma designer vinda da Cosac Naify que fez alguns dos nossos livros mais bonitos. As livrarias têm preferência por livros desenhados por ela e não só da nossa editora. E, inclusive, são livros com bom conteúdo – nos quais eu fiz questão de trabalhar com essa designer.¹¹¹

110 Entrevista concedida a Luciana Mattar por Felipe Moreau. [e-mail]. Mensagem recebida por <luciana.mattar@usp.br> em 16 set. 2019.
111 Idem.

25

TítuloA infância dos dias

DesignArquivo

Formato120 x 180 mm

Páginas181

Ano2017

Ver páginas120, 136, 141, 152,

153, 175, 191

26

TítuloCaça ao esnarque

DesignAna Caruso, Arthur Vergani

Formato130 x 180 mm

Páginas96

Ano2016

Ver páginas141, 168, 175

27

TítuloA viagem

DesignFlávia Castanheira

Formato180 x 230 mm

Páginas122

Ano2017

Ver páginas168, 175

28

TítuloInstante eterno

DesignArquivo

Formato120 x 210 mm

Páginas104

Ano2018

Ver páginas120, 149, 175

3.3 APROXIMAÇÃO FINAL

De todo o cenário apresentado, observou-se o adensamento de uma produção simbólica que criou locais próprios de trocas, disputas e colaborações. A nomenclatura “independente” é adotada para singularizar certas atividades de outras vigentes – inclusive no caso da editora Carambaia, que não se considera como tal. Editores esforçam-se constantemente para diferenciar seus processos e produtos do “mercado convencional”, empregando métodos particulares de concepção do livro – sob a perspectiva da literatura e/ou do design. “Livros diferentes, com contextos fora dos mercadológicos”¹¹², sintetiza Varella. Ainda que desiguais nos tipos de organização, os entrevistados compartilham restrições e motivações. Sob a ótica binária da (in)dependência ecoam alguns de seus macro interesses: qualidade/bibliodiversidade/originalidade/experimentação/afetividade frente à rentabilidade/padronização/repetição/rotinização/austeridade do mercado tradicional.

O editor independente se engendra como aquele que, permanecendo fora desses grandes grupos ou à margem deles, mantém total autonomia sobre a formação de seu catálogo e privilegia a qualidade em vez da rentabilidade. (Muniz Jr, 2016: 85)

Em comum, as sete editoras são pequenas organizações com equipes e recursos limitados, interessadas em publicar conteúdos transdisciplinares – originais ou até mesmo clássicos consagrados – sob a forma de um livro doatdo de proposta gráfica única. O ritmo de produção é moderado com poucos lançamentos anuais de tiragens reduzidas. Seja por intenção ou limitação, há concentração de funções e atividades que implicam em controle parcial ou total das etapas de desenvolvimento do livro. Se olhássemos para os quatro modelos clássicos de concepção do livro de Haslam (2007), deduziríamos abreviações de agentes e etapas – em graus variados¹¹³ – na lógica editorial independente. Porém, não raro, à medida que o catálogo da editora independente se expande e se consolida comercialmente, a estrutura sofre transformações, aproximando-se dos modelos da figura 17.

112 Depoimento de João Varella concedido para Ariane Cordeiro. CORDEIRO, A. “Cecília Arbolave e João Varella, da Banca Tatui e Lote 42: o casal que transformou uma rua da Santa Cecília”. A vida no centro, São Paulo, 9 ago. 2019. Disponível em: <https://avidanocentro.com.br/gente_no_centro/banca-tatui-lote-42/>. Acesso em: 2 out. 2019.

113 Há desde editoras compostas por uma única pessoa, caso da Bebel Books, até casas mais sistematizadas próximas ao modelo de Haslam (2007), caso da Carambaia.

Em suma, a somatória dessas condições inerentes à pequena escala de trabalho, com as motivações e os conhecimentos prévios dos editores independentes, resultou na produção material do *corpus* analítico. As soluções gráficas têm relação intrínseca com as especificidades institucionais relatadas aqui. Com autonomia e liberdade – ainda que relativas – para publicar o que querem e da forma que querem, a amostra de livros independentes colide com as definições referenciadas no capítulo anterior. Livros que não parecem livros, onde visual e verbal são combinados e experimentados. À luz dos conceitos introduzidos pelas referências e fontes primárias, passaremos agora para a análise gráfica dos 28 exemplares no Capítulo 4.

FIGURA 17 Modelos de desenvolvimento de livros segundo Haslam, 2007, p. 22.

MORFOLOGIA VISUAL DO INDEPENDENTE

4.1 DIMENSÃO SINTÁTICA

Todo livro nasce a partir de uma ideia, uma mensagem que ainda não possui forma ou presença. É atribuição do designer construir uma interface entre o conteúdo e seu receptor; ou seja, projetar o livro para seu leitor. Melot (2012: 23-24) esclarece que a “história do livro se confundiu com aquela dos conteúdos do livro, com a história das ideias, da literatura e dos gêneros literários, a história, sobretudo dos autores”. O livro não é somente um texto. O livro é suporte de um texto. Objeto que apresenta qualidades inerentes de um objeto de design ou de uma obra de arte.

Dentro da paleta dos designers de livros, encontra-se uma série de variáveis visuais para expressar a mensagem, organizar os conteúdos e compor uma publicação. “O designer é responsável pelo projeto da natureza física do livro, seu visual e sua forma de apresentação, além de cuidar do posicionamento de todos os elementos na página” (Haslam, 2007: 16). Para cumprir os objetivos desta pesquisa, os 28 livros coletados foram avaliados segundo oito elementos que compõem seus projetos gráficos: formato, encadernação, papel, capa, invólucro, impressão, acabamento e layout. As seções foram organizadas conforme a configuração estrutural do objeto e a sequência de análise, não necessariamente seguindo a ordem de etapas para a criação de livros. Iniciaremos, conforme disse Samara (2011: 61), pelo espaço onde as variáveis se misturam: o formato.

Diagrama 3

DIAGRAMA 3
Escopo de livros coletados
e suas editoras. Escala 1:5

Diagrama dos 28 livros independentes coletados
para a pesquisa. O esquema representa, em
escala 1:5, o formato fechado do objeto através
das medidas de largura por altura.

Quelônio

Lote 42

Bebel Books

Carambaia

Edições Barbatana

Elefante

Laranja Original

4.1.1 Formato

Formato: disposição do livro em relação ao número de vezes em que a folha foi dobrada. Toma nome especial conforme dobragem; daí não ser correto no livro antigo atribuir uma medida em centímetros a um formato, uma vez que tudo depende do tamanho da folha original. Para os livros dos séculos XV-XVIII, o formato é determinado pelas vergaturas das folhas de papel: in-fólio: vergaturas horizontais, pontusais verticais e filigrana no meio da folha; in-quarto: vergaturas verticais, pontusais horizontais e filigrana no fecho; in-oitavo: vergaturas horizontais, pontusais verticais e filigrana na dobra da cabeça da folha • tipograficamente, o formato é a altura e a largura da folha de imprensa. Por isso ele tem relação com o formato das folhas dos fabricantes de papel que medem em altura e largura da folha impressa após ter sido dobrada na forma dos cadernos [...] • a altura e largura dos livros expressa em centímetros [...] (Faria; Pericão, 2008: 344)

Literalmente a folha em branco do meio impresso (Samara, 2011: 61), hoje o termo “formato” tem diferentes conotações no contexto do livro. Para o mercado gráfico, refere-se normalmente às proporções da página, à relação entre largura e altura do impresso. Para Haslam (2007: 30), a palavra “formato” é erroneamente usada como sinônimo de tamanho. Publicações de diferentes tamanhos podem ter o mesmo formato. Segundo esta abordagem, “livros são geralmente projetados em três formatos: retrato, formato cuja altura da página é maior que a largura; paisagem, formato cuja altura da página é menor que a largura; e quadrado”. Historicamente, diversas abordagens foram estudadas em relação ao formato do impresso. Tschichold (1962), por exemplo, analisou o uso da seção áurea na produção de manuscritos ocidentais, enquanto Bringhurst (2005) comparou a escala cromática da música ocidental às proporções da página. Atualmente, muitos designers orientam-se não mais pelos cânones da página ideal, mas pelo formato das folhas disponíveis no mercado, “que vão das folhas de impressão no formato 66 x 96 cm aos cartões de apresentação convencionais no formato 5,5 x 8,4 cm” (Bringhurst, 2008: 159).

Aparentemente neutro e sutil, o formato é definido para criar uma atmosfera apropriada para a apreciação do conteúdo (Lupton, 2011: 97). Sua escolha é influenciada pelos materiais e métodos de produção, bem como pelo conteúdo do livro. Como pode ser visto no diagrama 3, 90% dos livros coletados possuem orientação retrato – o mais familiar para os leitores –, de tamanhos semelhantes. As pequenas editoras podem ter optado pelos formatos verticais derivados de papéis industriais por conta do tipo de conteúdo – em

sua maioria layouts¹¹⁴ orientados por textos – e das limitações financeiras,. A maior incidência será o 14 x 21 cm, ou valores próximos a esta proporção, como é o caso de exemplares da Quêlônio, Lote 42, Bebel Books, Carambaia e Elefante. Tamanho muito utilizado no editorial brasileiro, confere portabilidade e custo reduzido pelo bom aproveitamento de papel. A editora Elefante, por exemplo, que publica conteúdos predominantemente textuais, prefixou formatos como o 14 x 21 cm para garantir o melhor custo-benefício produtivo:

Mattar: Vocês têm formatos prefixados?

Oliveira: Varia, mas ultimamente a gente tem ficado em alguns padrões, porque dá melhor aproveitamento e bate com o custo. Como esses últimos a gente tem publicado tiragens de dois, três ou quatro mil, fica mais difícil sair do padrão, porque os valores mudam muito. Então trabalhamos basicamente com o 14 por 21, 12,5 por 21, 14,5 por 23 e, às vezes, a gente faz um maior ou alguma coisa assim, mas temos ficado nesses padrões porque tem melhor aproveitamento.¹¹⁵

FIGURA 18
Livros coletados
da editora
Elefante.

114 A temática dos layouts será discutida na seção 4.1.8.
115 Entrevista concedida a Luciana Mattar por Bianca Oliveira na sede da Elefante, São Paulo, 7 out. 2019.

Formatos de livro também podem ser definidos por sua finalidade e experiência de leitura. Tschichold (2007: 61) explica que as proporções de um livro são orientadas pelo tamanho das mãos e pelos olhos – do leitor que o manuseia. E completa distinguindo duas principais categorias de livros: “os que pomos em cima de uma mesa para estudo sério e os que lemos reclinados numa cadeira, numa poltrona, ou enquanto viajamos de trem” (*ibid.* loc. cit.). Haslam (2007: 30) exemplifica que um livro de bolso terá a proporção de um bolso, enquanto um atlas exigirá grandes dimensões para a escala de seu conteúdo. Com 7,5 x 10 cm, *Paper Cut*, da editora Bebel Books, foi pensado para caber na palma da mão. Já os longos formatos abertos de *Fachadas*, da Lote 42, e *Manaus*, da Edições Barbatana, permitem um passeio pelas ilustrações panorâmicas sem nenhum corte. Samara (2011: 62) aponta que escolhas de formato implicam em como a publicação é experienciada, pois “seu tamanho e contornos são o pano de fundo para o conteúdo e as sensações que ele causa no leitor”. O formato quadrado de *Lençol para dois*, da editora Quêlônio, remete a um espaço livre de tensões. Já os verticais mais estreitos *Instante Eterno*, da editora Laranja Original, e *O livro dos jardins*, da Quêlônio, suscitam modelos incomuns ou exclusivos.

FIGURA 19
Livro *A infância dos dias*, da editora Laranja Original. Seu pequeno formato referenciado pela criança na imagem remete materialmente à temática da obra.

Além destes dois sentidos atribuídos ao formato, de tamanho e orientação, o termo aparece no vocabulário dos editores entrevistados como sinônimo da estrutura do livro, de sua configuração formal. Nas falas, há menções ao formato do livro tradicional, o códex, e às versões mais experimentais que ultrapassam os limites formais do que consideramos como um livro. “*Queria ter ficado mais* é um livro que chama atenção logo de cara pelo seu **formato**. Em vez de ser um livro do tipo códex, ele é um livro de carta” (grifo nosso)¹¹⁶, explica Varella. Organizado por Arbolave, o livro da Lote 42 reúne doze histórias escritas por mulheres em diferentes partes do mundo. A narrativa sobre viagens recebe grande interferência do projeto gráfico desenvolvido, já que cada uma das histórias – ou capítulos – da obra é impressa em folhas soltas e armazenadas dentro de envelopes, em uma espécie de simulacro da experiência de ler uma carta-postal. Nesse caso, o formato se transforma no artefato narrado, transformando a experiência de leitura. Se os mesmos textos fossem impressos na estrutura de códex, com folhas viradas uma após a outra, apresentaria a mesma função narrativa?

Quando você vai fazer um livro, não há nada que te obrigue a seguir o **formato códex**, você pode usar qualquer **formato**. Claro que existem obras que vão incentivar uma maior experimentação, como é o caso do *Queria ter ficado mais*, que são relatos de viagem e a carta faz sentido aqui. Mas o códex é maravilhoso e vem sendo usado há séculos, ele é bom, resolve a maioria dos casos. Só que uma obra como esta (*Queria ter ficado mais*) abriu a possibilidade de experimentação, tem essa questão de fazer a sua viagem começando de qualquer capítulo. (grifo nosso)¹¹⁷

FIGURA 20
Livro *Queria ter ficado mais*, da editora Lote 42.

¹¹⁶ Depoimento de João Varella no canal do YouTube da Lote 42. LOTE 42. “Queria Ter Ficado Mais [Bancatuber]” [vídeo on-line]. 28 mar. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UO7IAKRlolo>>. Acesso em: 18 dez. 2019.

¹¹⁷ Idem.

FIGURA 21
Envelopes de
*Querida ter ficado
mais*, da editora
Lote 42. Fonte:
Autores.

FIGURA 22
Livro *Inquérito
policial: família
Tobias*, da
editora Lote 42.
Fonte: Autores.

Se no caso anterior o livro apresenta-se no “formato-carta”, a obra *Inquérito policial: família Tobias* assemelha-se a um arquivo de repartição pública. Também da Lote 42, o texto de Lísias expõe um curioso inquérito da vida real: o próprio autor foi indiciado por possível crime de falsificação de documento. A razão provém de um *e-book* em cinco volumes publicado anteriormente pelo autor, a narrativa ficcional *Delegado Tobias*, que continha simulacros de documentos públicos. Tais documentos geraram denúncias anônimas e investigação reais, mas esta última foi arquivada. O livro é composto por cinco tamanhos diferentes de folhas, reunidas em uma capa-pasta de proporções próximas ao A4 (21 x 29,5 cm). A priori, não parece uma escolha adequada sob o ponto de vista produtivo, como pode ser visto no esquema de impressão e dobras da figura 23. Há clara intenção de formalizar visualmente a investigação da Polícia Federal, a partir da escolha de um signo familiar à rotina da administração pública brasileira. O projeto assinado por Piqueira, designer cujo experimentalismo o coloca em posição de destaque em produções editoriais, provoca estranhamento inicial pela apropriação semântica de um objeto familiar que não é usualmente visto em circulação pública.

FIGURA 23
Registro da
gráfica em que
foram impressos
os exemplares de
*Inquérito policial:
família Tobias*.
Detalhe para a
diversidade de
formatos que
compõem o livro.

A análise dos livros a partir das referências e entrevistas consultadas evidencia três sentidos para o elemento formato – tamanho, orientação e estrutura. “Formato-estrutura”, o objeto como um todo em sua configuração física, é resultado direto do tipo de encadernação escolhida, como veremos a seguir.

4.1.2 Encadernação

Encadernação: operação de juntar as folhas de um livro, costurando os cadernos e cobrindo o corpo do volume com uma capa mais grossa e sólida que a folha vulgar. Visa dar ao livro uma unidade material que facilite a leitura e o preserve da destruição e da perda • A encadernação remonta ao aparecimento do códice e o seu aspecto primitivo deve ter sido o de umas tabuinhas de madeira, vulgarmente cedro, com umas bandas de couro a envolver o texto e uma correia com que se apertava o conjunto. (Faria; Pericão, 2008: 280)

A encadernação é, fundamentalmente, a forma de unir as folhas em um único volume e dar unidade material, conforme o verbete explicado por Faria e Pericão (2008: 280). Desde a invenção do livro, há inúmeros modos de agrupar as páginas, manualmente ou mecanicamente, e não será atribuição desta pesquisa os listar. O objetivo é, contudo, o de apresentar as escolhas projetuais feitas pelos editores selecionados, uma vez que “a maneira como as publicações são encadernadas, e com quais materiais, tem um grande impacto na aparência e nas características táteis – e, portanto, no valor percebido – de qualquer trabalho comercial” (Bann *apud* Oliveira, 2016: 139).

Além de pelo custo e pela durabilidade, a escolha da encadernação pode ser orientada pelo conteúdo da publicação. Cada tipo de encadernação implica na forma como o livro será manuseado e lido. A encadernação com adesivo, por exemplo é adotada por ser o método mais barato e rápido de produção (Haslam, 2007: 234). Entretanto, o adesivamento das folhas restringe o ângulo de abertura do miolo e impede a visualização completa das páginas duplas. Seria inadequada para as propostas dos livros *Fachadas* e *Manaus* que optaram pela encadernação em concertina (Haslam, 2007: 234). Também conhecida como sanfona, este tipo de encadernação permite que o miolo seja visto como uma única folha. Não há costuras, como na definição original, somente dobras nas folhas e colagem nas capas. Para as duas publicações que possuem conteúdo ilustrado de cidades, a sanfona transforma o livro em uma espécie de rua, permitindo ao leitor navegar uniformemente por seu horizonte sem as rupturas do códice. “O **formato sanfona** é legal, porque dá uma ideia de sequência, de rua, do olhar caminhando pela pequena quadra”, explica Sica (grifo nosso)¹¹⁸, autor de *Fachadas*.

118 Depoimento de Rafael Sica concedido para a editora Lote 42. LOTE 42. “Rafael Sica conta os detalhes do livro *Fachadas*” [video on-line]. 24 mar. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DARXwgRniMw>. Acesso em: 18 dez. 2019.

FIGURA 24 Livro *Manaus*, da Edições Barbatana.

Manaus é um livro-cidade em **formato sanfona**, que se situa entre o livro-objeto, o livro informativo e o guia de turismo. De um lado, é um livro ilustrado sem palavras, que propõe um caminhar lúdico pelas principais atrações naturais e culturais da capital amazonense. Do outro lado, também ricamente ilustrado, contém um texto informativo, em primeira pessoa, em que a própria cidade de Manaus comenta sobre seus principais atrativos e características. No livro-cidade, a leitura dos textos e imagens deseja ser ao mesmo tempo interativa, divertida e informativa. Quando colocado em uma superfície, que pode ser o chão ou uma mesa, o livro-cidade se transforma em uma grande cidade de brincadeira, cheia de possibilidades, em que a leitura dos textos e imagens é parte integrante do passeio. (grifo nosso)¹¹⁹

Análoga à encadernação sanfonada de dobras alternadas no papel, sem costuras ou ferragens, temos *You Will Never Really Know Me* e *Lençol para dois*. Publicada pela Bebel Books, *You Will Never Really Know Me* é uma colorida história em quadrinhos (HQ) encadernada com um *zine*¹²⁰. Lupton (2011: 73) descreve os *zines* como uma forma vital de publicação independente há décadas, “produzidos por pessoas criativas com visões independentes e o compromisso de olhar para conteúdos peculiares”. Muito utilizado por movimentos de contracultura, este tipo de encadernação foi adotado por sua acessibilidade e facilidade de produção. *You Will Never Really Know Me* é produzido a partir de uma única folha Pólen, dobrada e cortada conforme a figura 26. O resultado é um pequeno e barato livreto de oito páginas.

119 EDIÇÕES BARBATANA. “Manaus (Irena Freitas) - Minha Loja”. Disponível em: <http://www.edicoesbarbatana.com.br/pd-696806-manau.html?ct=&p=1&s=1>. Acesso em: 18 dez. 2019.

120 A palavra *zine* é uma contração de *magazine*, “revista” em inglês.

FIGURA 25
Livro *You Will Never Really Know Me*, da editora Bebel Books.

FIGURA 26
Esquema
ilustrado de
dobras de um
zine. Fonte:
Website de
Valdinei Calvento
Junior, em:
<<http://vcalvento.com/A4-Zines>>.
Acesso em: 4 jan.
2020.

FIGURA 27
Livro *Lençol para dois*, da editora Quelônio.

Lençol para dois é uma narrativa ficcional da artista plástica Maria Helena Sponchiado, construída por antigas fotografias familiares e textos retirados de velhos cartões postais garimpados em antiquários e feiras de antiguidades. O exercício experimental de recuperação, criação e apagamento de memórias ganha correspondência dentro da encadernação, quando “páginas dobram e se desdobram, fazendo com que a manipulação do livro pelo leitor contribua para a produção de sentido”¹²¹. Com a proposta editorial de fazer livros artesanais em tipografia, esta obra e grande parte do portfólio da Quelônio são realizados manualmente e em pequenas tiragens, casos de *Ensaio de voo* e *O livro dos jardins*.

121 QUELÔNIO. “Lençol para dois”. Disponível em: <<https://www.quelonio.com.br/lenol-para-dois>>. Acesso em: 10 dez. 2019.

Segundo Haslam (2007: 219), foi a partir do século XIX que as máquinas começaram a realizar o processo de encadernação, sendo que a costura manual permaneceu como padrão até o início do XX. A adoção plena da encadernação mecanizada no século XX transformou o livro em um produto industrializado. Hoje, o trabalho manual sobrevive, dentro deste contexto, na produção de objetos experimentais, de arte, edições limitadas, ou tiragens reduzidas. O interesse crescente por técnicas manuais no circuito editorial – principalmente independente – faz ressurgir birôs que prestam esse tipo de serviço. *Mimi: o gato que sabia falar chinês*, da Barbatana, recebeu a minuciosa encadernação manual do Atelier Estação Liberdade. A costura japonesa escolhida deixa a linha aparente no livro, impondo sua presença no projeto da capa. Segundo os editores, a encadernação “realça *Mimi* e reforça sua característica principal: a de ser uma pequena joia”¹²²

Em contrapartida, das 28 publicações coletadas por esta pesquisa, 14 optaram pela encadernação de cadernos costurados e colados mecanicamente. Dentro do universo escolhido, pode-se dizer que seria a opção mais conservadora de encadernação. As editoras Carambaia, Laranja Original e Elefante, de gêneros literários nos quais predomina o texto, com romances, crônicas e poesias, podem ter optado pelo equilíbrio entre funcionalidade, durabilidade e custo em suas obras. Dos 13 livros, um em específico chama atenção por sua encadernação exposta. O livro *Desterros*, da Elefante, não possui capa dura ou flexível colada sobre a lombada. O resultado é a bruta exposição de costura, colagem e marcas de alceamento, reveladas de modo análogo à realidade das personagens encarceradas.

Gaia primavera: o amor vai à guerra!, também da Elefante, apresenta uma proposta distinta de brochura, com encadernações combinadas que seccionam seu conteúdo. A trajetória de um eu-lírico é contada em poemas livres estruturados em duas partes: sonetos e versos dentro de uma encadernação costurada; poesia concreta dentro de um volume de grampo canoa. Como o segundo miolo possui apenas 32 páginas de papel Pólen Soft 90 g/m² – ou seja, uma espessura inferior a 1,2 cm – a opção pelo grampeamento é apropriada e barata. A união entre os cadernos se dá pela capa única que envolve os dois miolos.

122 EDIÇÕES BARBATANA. “Mimi: o gato que sabia falar chinês (Shu Lin) - Minha Loja”. Disponível em: <<http://www.edicoesbarbatana.com.br/pd-3e8654-mimi-o-gato-que-sabia-falar-chines>>. Acesso em: 18 dez. 2019.

FIGURA 28
Livro *Mimi: o gato que sabia falar chinês*, da Edições Barbatana.

FIGURA 29
Livro *Gaia primavera: o amor vai à guerra!*, da editora Elefante.

Se *Gaia primavera: o amor vai à guerra!* recorreu a grampos para unir as folhas de seu caderno, o já citado *Inquérito policial: família Tobias*, da Lote 42, e *Potato Batata*, da Bebel Books, optaram por uma presilha metálica. Método incomum para o meio editorial, a encadernação de folhas soltas é regularmente associada com materiais de papelaria, como pastas de arquivos e fichários com anéis. Por permitir que o leitor adicione ou remova uma parte da informação, seu uso é pertinente para publicações fasciculadas. “Em publicações jurídicas, a encadernação de folhas soltas permite atualizar a obra: material novo ou em substituição podem ser adicionados conforme a legislação é alterada” (Haslam, 2007: 238). À primeira vista, as duas obras não vislumbram a ideia de o leitor atualizar ou remover algum conteúdo. No caso de *Inquérito policial: família Tobias*, fica clara a ideia da encadernação simular a pasta de investigações característica da narrativa; já em *Potato Batata*, o grampo favorece o tipo de construção do objeto – realizado manualmente em uma oficina artística – e de conteúdo reunido – mapas ilustrados dobrados. O que ambos os livros têm em comum é a reunião de diferentes formatos de papel no mesmo miolo. A diversidade de tamanhos de papéis inviabilizaria processos de encadernação industrial que incluem o refile trilateral.

Por fim, ainda a respeito das encadernações de folhas soltas, porém com outros recursos para agrupar as folhas, temos *Quelônio solto #01, Era uma vez outra vez, Paper Cut, Novela*, e a já citada *Queria ter ficado mais* (figura 31). As duas primeiras obras são poemas impressos em folhas soltas, reunidas por uma espécie de invólucro que cumpre a função de capa e de encadernação. A narrativa de *Paper Cut*, escrita e dobrada à mão, utiliza um largo elástico para unir as folhas. Desta forma, o pequeno livro pode ser lido tanto como uma encadernação japonesa quanto com as folhas soltas, após a remoção do elástico. Já *Novela* tem 12 lâminas de quadrinhos armazenadas em uma caixa; *Queria ter ficado mais*, 12 relatos de diferentes autoras em envelopes postais. Os dois livros não impõem uma ordem correta de leitura. As sequências das histórias ficarão a critério do público, conforme comenta Varella (2017):

O códex te incentiva a ir do começo ao fim. Aqui (*Queria ter ficado mais*) não tem começo e você faz seu próprio fim. Fora que tem uma questão lúdica de abrir o capítulo, abrir uma carta, tem uma experiência aqui, uma experimentação que faz parte da leitura. (...) Aí tem gente que olha para o *Queria ter ficado mais* e pensa: “Puxa, mas isso é um livro?” Claro que é. Ele tem todos os elementos de um livro, que é o ISBN, uma espécie de identidade do livro, tem ficha catalográfica, que é um elemento usado para organizar.

Encadernações alternativas às costuras ou colas presentes no códice, como os casos das sanfonas e folhas soltas, alteram o modo como se processa mentalmente a sequência de páginas e, conseqüentemente, a leitura da narrativa. Nas folhas soltas, “os textos são soltos, livres, assim como a obra de arte que os reúne. O diálogo entre os textos resulta do acaso e da reunião de diferentes nomes de cada edição”¹²³. Essas propostas tomaram forma por meio da matéria de seu suporte: o papel.

FIGURA 30
Livro *Potato Batata*, da editora Bebel Books.

123 QUELÔNIO. “Quelônio solto #01”. Disponível em: <<https://www.quelonio.com.br/quelonio-solto-01>>. Acesso em: 18 dez. 2019.

FIGURA 31
Encadernações
de folhas soltas:
Quelônio solto
#01, *Era uma vez*
outra vez, *Queria*
ter ficado mais,
Paper Cut e
Novela.

4.1.3 Papel

Papel: Trata-se de um produto composto por elementos fibrosos de natureza vegetal que, reduzidos a pasta e secos sob a forma de folhas, é utilizado como suporte gráfico e para outras finalidades. [...] Para certos fins, consideram-se papel os materiais de gramatura inferior a 225 g/m2 e cartão os materiais de gramatura igual ou superior a 225 g/m2. (Faria; Pericão, 2008: 548)

As definições apresentadas no Capítulo 2 identificam o livro como um suporte de informação portátil, um objeto monolítico. Composto por elementos vegetais fibrosos, livros dispõem de forma e função graças às propriedades do papel. Sob o olhar do designer, sua escolha será tão criteriosa quanto a da tipografia. Características como formato, gramatura, corpo, cor, textura, opacidade e acabamento serão alguns dos parâmetros de escolha de qual papel utilizar. Villas-Boas (2010: 113) pontua quatro questões consideráveis na definição deste insumo:

O valor subjetivo: beleza, sofisticação, diferenciação.

O custo: quanto maior a tiragem, maior o custo relativo ao papel. Em pequenas tiragens, muitas vezes a diferença de preço compensa o uso um papel mais caro, pelo valor subjetivo que será agregado.

A disponibilidade no mercado: exceto nos casos de tipos de uso mais frequente (couché e offset), o mercado de papéis é instável. É comum que um papel mais diferenciado simplesmente não tenha como ser encontrado. Ou, embora seja um tipo de papel de uso corriqueiro, não está temporariamente disponível no formato desejado. Por isso, é sempre bom entrar em contato com o fornecedor com certa antecedência.

As restrições técnicas: alguns processos não permitem o uso de determinados tipos de papel. Mesmo no caso do offset – processo que aceita uma enorme variedade de papéis para impressão –, há diferenças de qualidade de acordo com as propriedades de cada tipo. Na dúvida, consulte a gráfica. (Villas-Boas, 2010: 113)

Dentro da realidade editorial, nem sempre o designer poderá privilegiar os valores subjetivos do papel. Apesar deste material contribuir para a atratividade de um livro, sua eleição tem grande peso no orçamento de uma publicação. Papéis uniformes de celulose branqueada não-revestida, conhecidos como “offset”, e revestida, como o “couché”, se tornarão a opção mais adotada na indústria do impresso. “Talvez porque as pessoas dos escritórios das oficinas gráficas sejam vítimas do fascínio que emana de uma folha de papel branco-puro; talvez também porque alguns achem que é mais ‘moderno’” (Tschichold, 2007: 208). Seja lá qual for a razão, sabe-se que estes modelos de celulose branqueados são os mais disponíveis no mercado e têm boas capacidades técnicas para a diversidade de impressões – principalmente coloridas – e acabamentos. Entretanto, em gêneros literários com alta carga de texto, o branco-detergente e a ausência de textura do suporte acentuam o contraste e podem incomodar os olhos do leitor. Para equilibrar a conta entre custo e conforto visual, livros são produzidos com os foscos e amarelados offsets, os *off-white*, compostos de celulose branqueada ou semi-branqueada. Nos livros coletados foram usadas marcas como o Avena, o Lux Cream e o Pólen. Visto que predominam os papéis de celulose, somente um exemplar do escopo trabalhou com fibras de algodão. De custo mais elevado, o papel de algodão ficou restrito para o circuito de *fine arts* e de técnicas manuais de desenho ou impressão, como as 12 gravuras de *Novela*.

O papel offset Pólen, da Suzano, de tonalidade levemente amarelada e toque ligeiramente áspero, será o suporte gráfico mais utilizado no miolo dos livros recolhidos. Tal escolha reforça o comportamento do mercado brasileiro, que vem aplicando este papel em grande parte de seus romances. Os livros selecionados das editoras Carambaia, Laranja Original e Elefante, que trabalham com obras literárias de conteúdo textual, empregaram predominantemente papéis offset amarelados. Nota-se, entretanto, que os designers das referidas publicações tiraram proveito das propriedades de reprodução de cores deste tipo de papel colorindo-os, seja superficialmente em seções específicas, para trazer realce, seja por completo, caso do impresso em preto *Makunaimã*. Manipular a cor do suporte é financeiramente mais interessante que alterar o tipo do papel.

FIGURA 32
Página do livro
Novela, do
ilustrador Rafael
Sica. Tiragem
limitada de
69 unidades
assinadas e
numeradas pelo
artista.

FIGURA 33
Livro *Novelas
trágicas*,
da editora
Carambaia.

FIGURA 34
Livro
Makunaimã, da
editora Elefante.

Enquanto os miolos recebem papéis cujas gramaturas variam de 70 a 90 g/m2, as capas utilizam versões mais rígidas e resistentes, papéis conhecidos como “cartão”. Tais escolhas remetem às funções de cada uma das partes constituintes de um livro. Dentro do códex, o miolo equilibra a leitura dos olhos e a navegação dos dedos, enquanto a capa protege o conteúdo contra possíveis danos causados pelo ambiente. Se resgatarmos as primeiras versões do códex, observaremos o uso de couro e outros materiais resistentes para a nobre função de preservação. Com o advento da industrialização e a massificação do comércio de produtos derivados da celulose, o mercado editorial passou a utilizar materiais mais baratos e menos duráveis.

Os exemplos anteriores utilizaram papéis como suporte para texto e imagens, não como elemento para comunicar uma ideia. Para além da funcionalidade de leitura e manuseio, a seleção do insumo pode ter origem em questões como minimização de custos, restrições técnicas e disponibilidade no mercado, como narrado por Villas-Boas. Entretanto, capa e página, como folha material, podem circunscrever a própria mensagem da publicação. É o caso de *O livro dos jardins*, *Ensaio de voo*, *Viagem com um burro pelas Cevenas*, *Corações cicatrizados*, e *A infância dos dias*. A primeira obra reúne 21 poemas de Ana Martins Marques em torno da temática das plantas e dos jardins. O papel da capa é artesanalmente feito a partir de aparas e resíduos de bambu. Por conta do tipo de produção, sua cor crua e padrão natural variam de exemplar para exemplar. Cada capa revela detalhes únicos de sua matéria-prima, como se a folhagem narrada nos poemas fosse sair da página. O leitor também recebe um marcador de páginas feito com sementes de camomila, o qual pode ser plantado.

Tratamento similar foi aplicado na capa e no miolo de *Ensaio de voo*, também da editora Quêlônio, impressos em papel AG azul. A ficção de Paloma Vidal é o relato de uma personagem que escreve notas durante um voo de avião. Nastari decidiu utilizar um papel característico de capas de blocos de rascunho e, desta forma, materializar o ato da protagonista. O conceito é sutil para o leitor, porém a textura rugosa e a coloração azul céu do papel despertam curiosidade. Segundo Zeni, a publicação é o maior exemplo de trabalho conjunto entre texto e design da editora, na tentativa de formalizar um livro coerente com seu conteúdo. Os 350 exemplares de 54 páginas se esgotaram rapidamente e o casal não cogita fazer uma nova impressão.

FIGURA 35
Livro *O livro dos jardins*, da editora Quêlônio.

FIGURA 36
Livro *Ensaio de voo*, da editora Quêlônio.

O papel é um dentre outros elementos do livro com potencial de transmitir significados. Sensorial e imperceptível para alguns leitores, a materialidade do suporte se transformou em recurso de comunicação – não apenas mediação – para alguns editores independentes. Adiante veremos as abordagens para um dos elementos mais expressivos do livro: a capa.

4.1.4 Capa

Capa: parte exterior de um documento, seja de que matéria for, destinada a protegê-lo. Pode conter o título da obra, o nome do autor e do editor, a data, etc.; cobertura; página de cobertura • folha de papel sobre a qual se imprime o título da obra e que a envolve, enquanto brochura. Nos livros modernos, é feita usualmente de papel colorido, com desenhos mais ou menos vivos. (Faria; Pericão, 2008: 130)

Além de preservar o miolo, capas de livro possuem a função de identificar a publicação – incumbência, hoje, mais valorizada que a primária. Elas darão uma primeira ideia do assunto da obra. Dispostas nas gôndolas das livrarias, capas são trabalhadas com apelo visual mercadológico, semelhante às embalagens de bens de consumo. A capa será “a primeira coisa que um leitor em potencial verá. [...] Boas capas ajudam a vender livros e a torná-los memoráveis. Elas atraem leitores a pegarem e folhearem o livro” (Lupton *apud* Oliveira, 2016: 141). Dentro deste contexto, o projeto de uma capa nasce de duas abordagens: como um elemento isolado do miolo da publicação e, neste caso, seu projetista pode até mesmo ser diferente do interior do livro; ou como parte integrada da obra, em que capa e miolo tecem relações formais. Hendel (2003: 5) distingue projetos de livro e de capa ao pontuar que “o projeto de capa é um problema tão diferente quanto o design de miolo que se precisaria de um livro exclusivo para analisá-lo”.

Segundo Haluch (2013) e Villas-Boas (2010), há três tipos de capa, diretamente relacionados com a encadernação: capa brochura, capa dura e capa flexível. A capa brochura é colada à primeira e à última página dos cadernos do livro, não recebendo acabamentos de folhas de guarda. Se a versão não tiver orelhas, seu custo de produção será o mais reduzido dentre todos os tipos, pois o livro será refilado de uma só vez. Mais de 50% das obras recolhidas possuem capa brochura de papéis com gramaturas de 220 a 250 g/m². Como exceção, vale destacar as capas duras de papelão de *Fachadas* e *Lençol para dois*, necessárias para estruturar seus delicados miolos sanfonados. A capa dura é produzida a partir de uma base cartonada ou de papelão sobre a qual é colado um revestimento – normalmente um papel impresso, maior que o formato aberto do volume (Oliveira, 2000: 111). Enquanto *Fachadas* utiliza o próprio papelão como capa, *Lençol para dois* opta por revesti-lo de linho.

FIGURA 37
Livro *Fachadas*,
da editora Lote
42. Capa em
papelão Color
Face da Hörlle,
disponível em
quatro cores.

Quanto aos estilos de capas, Haslam (2007: 165) identifica três abordagens gerais: documentação, conceito e expressão. Capas documentais buscam simplesmente registrar o conteúdo; enquanto capas conceituais representam o conteúdo do livro por meio de uma “alegoria visual, um trocadilho, ou um paradoxo”; já capas expressionistas, por meio de imagens que, combinadas ao título, remetam “a algum elemento da história”. O autor, no entanto, não aborda a expressividade material nas capas, como as de *O livro dos jardins*, tratado na seção anterior, *Lençol para dois* e *Viagem com um burro pelas Cevenas*. Segundo livro escrito por Robert Louis Stevenson, *Viagem com um burro pelas Cevenas* é um diário narrando a travessia do autor e sua jumenta. O volume é revestido por um material que simula a pele de Modestine (a jumenta), aproximando visualmente e sensorialmente o leitor da experiência narrada. Da mesma editora, a literatura romena de Max Blecher, *Corações cicatrizados* dispõe de abordagem semelhante em sua capa. Envoltas em tecido branco, ela reproduz a trama de gesso que imobiliza as personagens do romance. Em um reforço semântico, o título da obra aparece parcialmente coberto e preso pelo novelo de linhas.

FIGURA 38
Capa de *Viagem
com um burro
pelas Cevenas*,
da editora
Carambaia.

FIGURA 39
Capa de
*Corações
cicatrizados*,
da editora
Carambaia.

Abordagens de títulos e imagens documentais nas capas, como em *Paper Cut* e *Novela*, foram pouco vistas. Imagens trabalhadas, ilustrações e jogos tipográficos preponderaram na expressão do conteúdo. De forma conceitual, tipos gigantes combinados com um azul intenso são experimentados em *Caça ao esnarque*. Publicado pela editora Laranja Original, a capa da obra recebe um jogo de palavras com o título – quem sabe, para representar a construção linguística *nonsense* dos poemas de Carroll. *Makunaimã* e *Potato Batata* também recorreram aos anagramas tipográficos em suas capas. O projeto gráfico de *A infância dos dias*, também da Laranja Original, une cor, tipografia e geometria para expressar “um céu diurno, de tom azul bem clarinho e suave, com uma chuva fina e geométrica que escorre por todo o livro”¹²⁴. Ainda segundo os designers, o desenho, que à primeira vista parece aleatório, é resultado do próprio conteúdo da publicação.

As capas dos já citados *Inquérito policial: família Tobias* e *Queria ter ficado mais* não só expressam seu conteúdo, mas são conceituais ao fundir de forma irreverente um elemento documental das narrativas. O restante apostou em abordagens de capa expressionistas, explorando título e imagens relacionados às histórias. Em comum, todos tiveram capa e miolo projetados pelos mesmos profissionais, de forma a trabalhar o livro como um objeto único, integrado. Nesses casos, o conteúdo foi o ponto de partida para o desenvolvimento da linguagem; a capa, mais um elemento de comunicação. Três obras não detêm propriamente uma capa e, em sua ausência, lançaram mão de outros artifícios para portar e identificar a obra. Os resultados são abordados na próxima seção.

FIGURA 40
Capas dos
livros *Caça
ao esnarque*,
Makunaimã,
Potato Batata
e *A infância dos
dias*.

¹²⁴ Comentários dos designers Hanna Uesugi e Pedro Botton, criadores do projeto gráfico de *A infância dos dias*. ARQUIVO. “A infância dos dias”. Disponível em: <<https://arqv.co/a-infancia-dos-dias>>. Acesso em: 4 jan. 2020.

4.1.5 Invólucro: sobrecapa, cinta, luva¹²⁵ e caixa

Sobrecapa: folha impressa, de papel forte ou qualquer outro material, que envolve a capa de um livro quando da sua publicação; capa de proteção; (...) Não faz parte do livro e é facilmente separável. Muito usada nos últimos anos, o seu emprego generalizou-se tanto para livros brochados como para livros encadernados e tem a vantagem de tornar o livro mais atraente, servindo, deste modo, de propaganda comercial, além de resguardar e proteger o livro, especialmente se se trata de uma edição de luxo. (Faria; Pericão, 2008: 277)

Cinta: a cinta é uma faixa de papel que envolve o livro. Pode ser rompida quando o livro é aberto ou, alternativamente, pode ser dobrada e colada às guardas, na parte interna das capas. Algumas vezes, é usada para anunciar o conteúdo ou uma nova edição de livro, porém, cada vez mais, os designers estão vendo esse recurso como mais um indicador de qualidade. (Haslam, 2007: 228)

Embalagens foram criadas para proteger, acondicionar e/ou transportar mantimentos. Com a industrialização e a Segunda Guerra Mundial, seu uso e presença no dia a dia foram acentuados, atendendo às novas demandas da vida moderna. Quando a produção de livros se industrializou, em meados do século XIX, surgiram as primeiras sobrecapas. Criadas para proteger a obra da luz, sujeira e abrasão, essas peças continham o título da obra com particularidades ou, simplesmente, configuravam-se como uma cópia da folha de rosto (Tschichold, 2007: 198). Assim como a capa, hoje as sobrecapas e outros tipos de invólucros, como cintas e luvas, são utilizadas mais devido ao seu potencial publicitário ou semântico que por suas funções primárias. A rigor, elementos como a sobrecapa podem não ser considerados partes constituintes de um livro, já que o essencial é o bloco de páginas. “Nada do que está escrito na sobrecapa tem importância para o bibliógrafo; portanto, não é necessário, e na realidade é até um erro, mencionar a existência de sobrecapa” (Tschichold, 2007: 198). Entretanto, as considerações de Tschichold pertencem à década de 1940, quando a sobrecapa não era um elemento tão relevante para o design de livros. Hoje, como pontuou Haslam (2010: 228), elas são uma oportunidade a mais para que designers de livros expressem sua criatividade.

125 Dentro das referências consultadas, não foi encontrada a definição para o elemento “luva”. A luva de uma publicação impressa, similar a uma caixa, acondiciona, reúne e protege um ou mais volumes da obra. Também usadas como ferramenta de expressão do projeto gráfico, luvas não possuem uma ou duas das seis faces de uma caixa (ver figura 43), permitindo um manuseio mais simples e rápido ao livro.

Nove publicações coletadas utilizaram algum tipo de invólucro. Das obras que apresentaram uma sobrecapa com abordagens conceituais, destacam-se a brochura *A pedra*, da Lote 42, e *Desterros*, da Elefante. Ambientada no nordeste brasileiro, *A pedra* traz a história de uma pequena cidade que se surpreende quando uma rocha misteriosamente surge na praça principal. O projeto gráfico da obra traz uma sobrecapa de papel jornal prensada contra uma pedra. O resultado são sobrecapas únicas que guardam marcas de uma pedrada: “a gente fez na prensa, a gente botou um rolo de durex, estopa, a sobrecapa, um papel carbono, aí põe a pedra. É bem simples, mas desenvolver isso foi bem demorado, mas fazer foi muito simples”¹²⁶.

FIGURA 41
Sobrecapa do
livro *A pedra*, da
editora Lote 42.

126 Entrevista concedida a Luciana Mattar por Gustavo Piqueira na sede da Casa Rex, São Paulo, 23 out. 2019.

FIGURA 42
Sobrecapa do
livro *Desterros*,
da editora
Elefante.

Já a sobrecapa da obra *Desterros* calça parcialmente a imagem de dois pés impressos na primeira folha. O livro traz reflexões sobre a vida na prisão, a privação de liberdade e os cumprimentos de norma neste ambiente.

Ainda com a intenção de utilizar o invólucro como ferramenta para articular significados do texto, temos *Novelas trágicas*. Composta por escritos do Marquês de Sade entre 1787 e 1788, durante sua prisão na Bastilha, capa e miolo recebem ilustrações que remetem às atitudes dissimuladas dos personagens e aos disfarces do próprio autor. O livro vem inserido numa luva translúcida vermelha que funciona como uma máscara: quando o leitor a posiciona sobre os desenhos, tanto da capa quanto do interior, são revelados traços escondidos pela tecnologia de impressão. O jogo de desvelar as enigmáticas imagens reforça o *Homo ludens* de Huizinga (1938) na atividade de leitura.

FIGURA 43
Luva do livro
Novelas trágicas,
da editora
Carambaia.

Na ausência de capa, haverá casos em que o invólucro cumprirá as funções de acondicionamento e identificação da obra. São publicações mais experimentais do ponto de vista da encadernação, as quais colocam em cheque as definições clássicas do que é um livro. *Quelônio solto #01*, *Era uma vez outra vez*, *Queria ter ficado mais* e *Novela* são obras impressas em folhas soltas, que utilizaram uma embalagem para as reunir. Com uma abordagem documental, as duas primeiras obras optaram por uma cinta para suas identificações; as outras aproveitaram o próprio invólucro para imprimir os dados dos livros.

Por fim, os dois livros do escritor inglês H. G. Wells, *A guerra no ar* e *O dorminhoco*, são reunidos em uma caixa. O invólucro de papel kraft 350 g/m² “parte de referências às embalagens de suprimentos militares usados em zonas de guerra na primeira metade do século XX”¹²⁷. Escritas em um período durante o qual despontavam novas máquinas e tecnologias, o projeto gráfico das obras apresenta linguagem que remete ao construtivismo e ao design gráfico do livro ‘Depero futurista’ do italiano Fortunato Depero, que marcaram a estética vanguardista do contexto. Nesse caso específico, a embalagem desempenha todas as funções citadas anteriormente: proteção, transporte, identificação e, também, expressão complementar de significado.

Dois métodos distintos de impressão foram combinados na produção de H. G. Wells, como veremos a seguir.

127 CARAMBAIA. “Caixa H. G. Wells”. Disponível em: <<https://carambaia.com.br/livros/caixa-hgwells>>. Acesso em: 18 ago. 2019.

FIGURA 45
Invólucros de
Quelônio solto
#01, *Era uma vez*
outra vez, *Queria*
ter ficado mais e
Novela.

4.1.6 Impressão

Impressão: ato ou efeito de imprimir através de gravação ou reprodução mediante pressão do papel ou qualquer outro suporte. As reproduções gráficas podem ser obtidas por impressão direta ou indireta • (...) • diz-se da obra impressa, da forma e dos meios de consegui-la e ainda do próprio ato de a executar. (Faria; Pericão, 2008: 389)

Conforme visto no capítulo 2, o livro impresso foi resultado da invenção da prensa, superando a tradição do suporte manuscrito (Faria; Pericão, 2008: 468). Apesar do início da impressão datar no século VI na China, com o entalhamento em madeira de palavras e imagens, foi somente com a invenção de Gutenberg que a reprodução de livros tomou grandes proporções (Bann, 2010: 8). A matriz de tipos móveis foi o principal meio de impressão por quase cinco séculos, até a criação da linotipia e, posteriormente, da fotocomposição. Somente a partir da década de 1980 a composição digital foi inserida no processo de impressão. Hoje, são diversos os processos de impressão, mas podemos agrupá-los em quatro tipos (Haslam, 2007: 210), segundo sua matriz de reprodução: relevográficos, em que a tinta é depositada na superfície em alto-relevo da fôrma ou do clichê; planográficos, em que a tinta é depositada em áreas específicas da chapa por fenômenos físico-químicos; encavográficos, quando a tinta preenche cavidades da superfície da matriz; e permeográficos, quando a tinta passa através de uma tela. Há também os processos com transferência direta do pigmento para o suporte, com o uso de eletricidade estática em vez da pressão exercida por uma matriz. Chamados de eletrográficos, são genericamente conhecidos por digitais ou eletrônicos.

Ao examinar os tipos de impressão empregados na produção dos livros coletados, nota-se um predomínio do offset, técnica planográfica utilizada largamente pelo mercado de livros. Para Oliveira (2000: 39), “embora em grande parte dos casos em design gráfico a opção seja o offset, esta decisão não deve ser um procedimento automático”. A definição do processo deve levar em conta parâmetros como qualidade do impresso, custo, prazo e operacionalidade. Dentro do contexto dos livros, no qual o papel é o suporte mais utilizado, o número de exemplares será um importante definidor de tecnologia. O offset, por exemplo, possui uma boa relação custo *versus* benefício para médias e altas tiragens, normalmente acima de 500 unidades. Tecnologias que exijam a produção de uma matriz, caso do offset, apresentam um alto

custo de partida, valor que será diluído em cada exemplar. Portanto, para o custo médio do processo se tornar viável, é necessário aumentar o número de unidades impressas.

Tal constatação fica evidente quando comparadas as células respectivas a ‘tiragem’ e ‘impressão’ na tabela 6. Editoras de médias e grandes tiragens, como Carambaia e Elefante, utilizaram, majoritariamente, a impressão offset. Livros cujas tiragens são reduzidas, abaixo de 500 exemplares, como *Instante Eterno*, da Laranja Original, e *Manaus*, da Edições Barbatana foram impressos por meio da tecnologia Índigo. Dentre os procedimentos característicos da impressão digital, a Índigo é uma técnica adequada para pequenas tiragens ou sob demanda. As duas obras são policromias de 4 x 4 cores com qualidade de reprodução similar ao offset, porém sem o custo da gravação de chapas. Os padrões visuais avermelhados de *Instante Eterno*, desenhados para identificar seções específicas da obra, atingiram cromas¹²⁸ altos na técnica escolhida.

FIGURA 46
Livro *Instante eterno*, da editora Laranja Original.

128 Segundo a classificação de Varela (*apud* Guimarães, 2000: 55), “a aparência” da cor varia em três dimensões: croma, saturação e brilho. “O croma alude à intensidade do vermelho, do verde, do amarelo e do azul em uma determinada cor.”

Além das impressões planográficas e eletrográficas citadas, uma das editoras selecionadas apostou em resgatar técnicas de impressão já abandonadas há mais de duas décadas pelo mercado editorial. Com tiragens de 200 a 300 exemplares em média, hoje a Quelônio, com raras exceções, produz e distribui os próprios livros graças ao entusiasmo dos proprietários em adquirir um acervo de tipos móveis e uma máquina de linotipia. Tendo total controle do processo de elaboração de seus livros – do projeto à produção gráfica –, a editora dispõe de margem para empreender experimentos e realizar cada obra de maneira única. Os livros coletados da Quelônio se destacam do *corpus* pela alta qualidade de impressão e pelos vestígios palpáveis da matriz em alto relevo. *Quelônio solto #01*, impresso em linotipia, recebeu ainda uma capa ilustrada em xilogravura impressa pelo próprio artista, Alexandre Teles. O primeiro número da coleção recebeu o prêmio Miolo(s) 2016, na categoria Projeto Gráfico.

A gente começou a explorar diferentes formatos de livro, tamanhos, papéis, então, essas técnicas mais tradicionais permitem isso. Coisas que as editoras convencionais têm dificuldade de fazer. Elas adotaram um padrão, por razões econômicas muitas vezes, e vão nesse padrão. O que a gente gosta de fazer é, a cada livro, fazer de uma maneira diferente. (...) É experimentar mesmo, experimentar tipos diferentes de livro, poder repensar toda essa questão editorial, que, ao mesmo tempo que está nessa super crise, tem um movimento crescendo das editoras independentes e espaços para se autopublicar, para publicações menores.¹²⁹

FIGURA 47
Tipos móveis
usados pela
editora Quelônio.

129 Depoimento de Bruno Zeni concedido para Tiago Novaes. ESCRITA CRIATIVA. “O futuro do livro – Entrevista com Silvia Nastari e Bruno Zeni” [vídeo on-line]. 28 nov. 2017. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=Dnbf1_Pu-ug>. Acesso em: 10 fev. 2019.

Figura 48
Livro *Quelônio solto #1*, com relevo sutil da impressão tipográfica.

Restam as obras que utilizaram técnicas permeográficas, especificamente duas: risografia e serigrafia. Semelhante ao antigo mimeógrafo, a *Risograph* é uma máquina duplicadora, criada na década de 1980 pela empresa japonesa Riso Kagaku, que imprime por meio de um estêncil. Foi usada inicialmente para altas tiragens a um custo baixo. São comuns erros e imperfeições na reprodução da imagem, como baixa uniformidade de cores e variações de registro, o que não parece preocupar editores, que tiram proveito das imperfeições. As tintas vibrantes especialmente produzidas para a técnica têm cores especiais – fluorescentes são muito usadas por independentes – e opacidade atenuada, o que permite sobreposições. Em meados dos anos 2000¹³⁰, o método foi redescoberto por designers interessados em sua estética, extensa paleta cromática, versatilidade de tiragem e preço acessível – para pequenas e médias tiragens. No Brasil, a Meli-Melo Press¹³¹ foi responsável pela oferta da técnica.

130 CATRACA LIVRE. “A impressora usada que está agitando o mercado editorial independente de São Paulo”. São Paulo, 24 jan. 2014. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/carreira/a-impressora-usada-que-esta-agitando-o-mercado-editorial-independente-de-sao-paulo/>. Acesso em: 16 dez. 2019.

131 Segundo Beto Galvão, proprietário da gráfica e editora Meli-Melo Press, em entrevista para o documentário *Impressão minha* (2018) narra a trajetória da chegada da risografia no Brasil.

Feiras de publicações independentes em São Paulo estão inundadas de impressos de risografia. Dentre as obras coletadas, sobrecapa de *Ordem* e do volume todo de *Potato Batata* foram impressos em risografia. A linguagem visual das ilustrações das duas publicações recebe interferência direta da técnica escolhida. A “paleta singular e própria de cores de tintas permite o desenvolvimento da arte a partir dessa informação. Se um processo usa quatro ou dez cores, como a *Risograph*, o raciocínio de projeto muda” (Liu, 2013: 45).

A serigrafia ou *silk-screen* é o processo que utiliza telas de nylon como matrizes. A qualidade de reprodução de imagens está relacionada à densidade da trama de fios da tela, qualificação de mão-de-obra e tipo de equipamento. Manual ou semi-automatizado, é um processo relativamente barato, adequado para pequenas e médias tiragens em papel (Oliveira, 2000: 60). A coletânea de contos em quadrinhos de Rafael Sica, *Novela*, teve apenas 69 exemplares impressos. As obras foram impressas manualmente e em uma cor pelo experiente artista visual Leandro Mello. O detalhamento das ilustrações de Sica é palpável, porque a serigrafia deixa uma película espessa de tinta. A materialidade das tintas, a versatilidade de suportes – imprime em praticamente qualquer material – e a variedade de cores – tinta branca de alta cobertura – tornam a serigrafia uma técnica apreciada por designers, principalmente em projetos experimentais. Ela foi usada em elementos específicos das capas de *Fachadas*, *A infância dos dias*, *Caixa H. G. Wells* e *Inquérito policial: família Tobias*. Em *Fachadas*, por exemplo, o suporte era rígido demais para imprimir na maioria das técnicas. Em *A infância dos dias*, os designers buscavam conferir ao título da obra materialidade e contraste, conforme relatam:

Os livros da Laranja normalmente têm baixa tiragem e, portanto, é dada a preferência à impressão digital. Neste caso, no entanto, nós fomos mais enfáticos quanto à necessidade de outros métodos que garantissem a materialidade que estávamos buscando para o projeto. Para a capa, optamos por um papel colorido na massa que tivesse um toque delicado sem revestimento. Escolhemos o Color Plus Santorini que, das poucas opções com gramatura suficiente para ser capa, nos pareceu o tom mais adequado ao clima que estávamos buscando. A cor, porém, não deu muito contraste com a impressão branca do texto e das linhas, que acabaram sendo impressos em serigrafia, com tinta brilhante e relevo.¹³²

¹³² Comentários dos designers Hanna Uesugi e Pedro Botton, criadores do projeto gráfico de *A infância dos dias*. ARQUIVO. “A infância dos dias”. Disponível em: <<https://arqv.co/a-infancia-dos-dias>>. Acesso em: 4 jan. 2020.

FIGURA 49
Sobrecapa de
Ordem, impressa
em risografia.

FIGURA 50
Capa de *A infância dos dias*, impressa em serigrafia branca.

Como a impressão, os processos de acabamento também constituirão soluções projetuais dotadas de valores funcionais e estéticos. Visualmente, há pouca distinção entre impressão e acabamento; no entanto, são realizados em etapas diferentes. Veremos adiante quais tipos e de que forma os editores trabalharam o acabamento de seus livros.

4.1.7 Acabamento

Acabamento: conjunto das operações gráficas que se seguem à impressão de um livro, folheto ou folha [...] (Faria; Pericão, 2008: 28)

Dependendo da complexidade do acabamento e do porte da gráfica, esta etapa pode ou não ser realizada por outros fornecedores que não sejam a própria gráfica onde o impresso está sendo produzido. Inclui tudo aquilo que é posterior à impressão e anterior ao empacotamento dos impressos: cortes refil, aplicação de vernizes e revestimentos, grampeamento, encadernação etc. (Oliveira, 2000: 10)

Convencionou-se, para autores de produção gráfica, dividir a elaboração de um impresso em quatro estágios: projeção, pré-impressão, impressão e acabamento. É no acabamento que um livro ganhará forma com os processos de dobra, alceamento, costura, refil e colagem. Além da configuração do objeto, haverá uma infinidade de recursos gráficos adicionais como vernizes, laminações e revestimentos, que conferem resistência ao material e agregam significados ao projeto, como destaca Liu (2013: 61):

Recursos de acabamento podem também enriquecer a percepção sensorial da matéria, pela relação e interação entre substrato, impressão e acabamento, conferindo cor, opacidade, brilho, luminescência, rigidez, efeitos táteis (lisura, textura aveludada, emborrachada, gofrada), odor, aroma, entre outras possibilidades.

Como o tema de encadernação já foi abordado isoladamente, trataremos aqui dos recursos extras.

Segundo Oliveira (2000), alguns processos utilizados como elementos adicionais de acabamento são, em realidade, processos de impressão. “Seja porque têm um custo muito alto ou porque seu efeito é muito marcante, eles acabam por ser utilizados apenas em alguns elementos do layout, conferindo-lhes destaque no conjunto” (Oliveira, 2000: 112). O método experimental e manual de compressão de uma rocha contra o papel – aplicado na já citada sobrecapa de *A pedra* – pode ser entendido como um processo de impressão e de acabamento. Os vestígios de tinta, as perfurações e os amassados são os componentes de maior destaque de projeto e produção gráfica do livro, resultando em premiações da 6ª Bienal Iberoamericana de Diseño (BID18) e do *How International Design Awards*. Distintamente, o processo se tornou linguagem e mensagem.

FIGURA 51
Acabamento
experimental da
sobrecapa de
A pedra.

Paper Cut (“corte de papel” em português) possui um acabamento em tinta vermelha na borda do pequeno livreto. “Tradicionalmente, a maioria dos livros encadernados à mão tem os cortes das páginas acabados com cores, com marmorização ou, no caso de publicações litúrgicas, com douração” (Haslam, 2007: 222). Hoje, por conta de custos e acréscimo de tempo na produção mecanizada, tal tradição se perdeu e são raras as obras com acabamento nos cortes. À procura de criar novas camadas de significação com a obra literária – como simular o sangue de um dedo –, designers têm resgatado o interesse por técnicas abandonadas pela indústria gráfica. A narrativa intimista de *Paper Cut* perderia grande parte de sua força com a ausência deste acabamento.

Você passou na minha vida como uma
folha de papel passa cortando o dedo

deixou em mim uma brilhante
esfera de incandescente sangue

você foi rápido o suficiente, para ser
pequeno. Profundo suficiente,
para durar para sempre¹³³

FIGURA 52
Detalhe de
Paper Cut, da
editora Bebel
Books.

133 BRASILEIRO, B. “Paper Cut”. Disponível em: <<https://babibrasileiro.com/p-a-p-e-r-c-u-t>>. Acesso em: 29 dez. 2019.

Cortes sem coloração também foram acabamentos utilizados por algumas publicações. Embora o refile seja de fato um corte, o termo se refere para o uso de lâminas específicas, as chamadas facas especiais. Os envelopes de *Queria ter ficado mais* foram confeccionados a partir da fabricação de uma faca de aço no formato desejado. Acabamentos como este podem encarecer o projeto; porém, tornou-se um recurso preponderante ou tão importante quanto o texto como elemento de expressividade da narrativa. Os envelopes ainda vêm selados com cola para o leitor ter a experiência de abri-los. A brochura *Ensaio de voo*, citada pelo uso semântico do papel do miolo, recebe linhas de picotes para reforçar a ideia de bloco de notas. Já os cortes arredondados nos cantos de *Calibã e a bruxa* e *Macunaimã* têm propósitos funcionais, conforme explica a designer da Elefante:

Mattar: A escolha de cantos arredondados tem relação com o conteúdo dos livros?

Oliveira: Para alguns cabe mais, para outros nem tanto, depende do livro, às vezes faz sentido e às vezes não. E nesse caso (da obra *Calibã e a bruxa*) não tem orelha, ele fica mais gostoso de pegar e não amassa quando está dentro da mala, etc. Mas aí não dá pra fazer orelha, então quando tem orelha, já é um limitante.¹³⁴

Calibã e a bruxa também recebe em sua capa a laminação *soft touch*, que confere um efeito aveludado para o toque. A robusta obra não-ficcional da historiadora Silvia Federici obtém delicados acabamentos para colaborar com a leitura. “O fato de ele ter um apelo visual diferente, ter laminação *soft touch*, que as pessoas adoram pegar na mão, as pessoas abraçam, é muito engraçado observar a relação delas com o livro, tem o canto arredondado etc.”, complementa Oliveira. A capa de *Macunaimã* teve a aplicação de verniz fosco de máquina, um recurso barato, simples e rápido, pois consiste numa impressão adicional na máquina offset.

Além de produzir efeitos gráficos, vernizes e laminações desempenham a função de revestimento em capas de livro. São muito aplicadas em capas brochuras e flexíveis para aumentar a durabilidade. “A laminação fosca tem sido largamente utilizada a partir dos últimos anos do século XX, por propiciar um acabamento discreto, resistente, elegante e de baixo custo” (Oliveira, 2000: 113).

134 Entrevista concedida a Luciana Mattar por Bianca Oliveira na sede da Elefante, São Paulo, 7 out. 2019.

FIGURA 53
Detalhe dos
acabamentos
das obras
Makunaimã
e *Calibã e a
bruxa*, da editora
Elefante.

No universo coletado, poucas obras – apenas cinco de 28 – apresentaram esses acabamentos – talvez por rejeição à estética padrão de editoras do mercado, premissa assumidamente independente, ou por desejar expor a materialidade dos papéis e processos utilizados. É notável a presença de acabamentos que fogem do convencional.

Costuras e bordados de pontos e trançados podem se tornar ferramentas de acabamento em livros. Uma espécie de impressão feita com linhas, os 80 exemplares de *Lençol para dois* foram bordados a mão por Maria Helena Sponchiado. A técnica manual, quando combinada à literatura, envolve algo além do fazer em si. O acabamento da capa do livro remete ao processo de construção da narrativa, conforme explica Stigger: “A beleza de seu procedimento reside no modo como ela (a autora) atinge esse fim: não por meio de histórias inventadas por ela mesma, mas através da montagem ou do alinhavo de fragmentos de histórias alheias (...)”¹³⁵. O exercício de experimentação de criar uma ficção a partir da apropriação de elementos¹³⁶ dispare é organizado com o livro-objeto que “costura” as memórias desconhecidas. A obra foi finalista do Prêmio Miolo(s), categoria Livro de Artista, 2015.

¹³⁵ STIGGER, V. [sem título] in: MSPONCHIADO. “Lençol para dois”. Disponível em: <<https://www.msponchiado.com/lencolparadois>>. Acesso em: 31 dez. 2019.

¹³⁶ O procedimento de construção da narrativa foi esmiuçado na seção “4.1.2 Encadernação”, e pode ser visto também no *website* da obra. MSPONCHIADO. “Lençol para dois”. Disponível em: <<https://www.msponchiado.com/lencolparadois>>. Acesso em: 31 dez. 2019.

FIGURA 54
Bordado da capa
de *Lençol para
dois*, da editora
Quelônio.

FIGURA 55
Acabamento
manual de
*Inquérito policial:
família Tobias*, da
editora Lote 42.

Outro tipo de acabamento manual e inusitado para identificar um dos títulos foi o de *Inquérito policial: família Tobias*. Novamente com a intenção de recriar a estética de um inquérito policial, cada livro-pasta recebe uma etiqueta impressa e firmada com o nome do delegado. Os adesivos foram assinados e colados manualmente na capa, conforme a figura 55. Formato, papel, encadernação e acabamento foram projetados cuidadosamente para reproduzir o conteúdo.

O projeto gráfico de *Viagem com um burro pelas Cevenas* também buscou, desde a escolha do revestimento de sua capa, aproximar o público da experiência narrada. Além do acabamento em relevo seco no título da obra – sem o uso de impressões que prejudicariam a simulação da pele do animal –, a disposição do texto foi pensada para figurar o universo visual da história. A publicação foi premiada em 2º lugar na primeira edição do *Latin American Design Awards*. Veremos este caso na seção a seguir.

FIGURA 56
Detalhe de
*Viagem com
um burro
pelas Cevenas*,
da editora
Carambaia.

4.1.8 Layout

Leiaute: esboço ou espelho especificando fonte e corpo dos caracteres utilizados, diagramação, cores e formato de qualquer obra a ser publicada. (Faria; Pericão, 430)

A maioria dos livros tem uma coluna principal chamada mancha ou corpo do livro. As margens podem todas ser iguais, ou você pode criar margens internas mais largas (para distanciar o conteúdo da área da lombada), ou na borda externa (para criar espaço para as mãos do leitor). Alguns designers usam margem mais afastada do pé do livro, para dar espaço para o leitor segurá-lo deixando o texto livre para leitura. (Lupton, 2011 :33)

A leitura de um livro, principalmente de obras nas quais o texto é o elemento preponderante, exige esforço do leitor. É função do designer, segundo Samara (2011: 34), facilitar esse processo e tornar a experiência de leitura confortável. O desenvolvimento do layout de um livro abrange decisões que concernem ao posicionamento de todos os elementos das páginas. Esta seção analisará os dispositivos de composição e os modelos de layout dos livros coletados. Em conjunto com as características abordadas nas seções anteriores, a compreensão dos diagramas de páginas – opção e disposição de imagens, texto e outras mensagens – garantirá um panorama mais amplo das abordagens visuais escolhidas pelos independentes, como veremos adiante.

Dando continuidade à análise de *Viagem com um burro pelas Cevenas*, iniciada na seção anterior, pode-se afirmar que o livro como um todo foi planejado para comunicar graficamente o relato de Stevenson pelas Cevenas, inclusive o layout da página. No miolo da publicação, a disposição do texto – alinhado pelas margens externas, sem quebra de parágrafos – cria uma trilha sinuosa entre as duas páginas. Com a intenção de levar o leitor a percorrer as mesmas curvas, subidas, descidas, estreitos e planícies que o autor, os designers optaram por um alinhamento pouco convencional, e ainda incluíram pontuações do percurso entre os blocos de texto, para destacar as chegadas nas cidades.

O alinhamento das margens pelas bordas externas e a ausência de separação clara entre parágrafos – sinalizada apenas pelo símbolo colorido “¶”, remontando à tradição medieval (Tschichold, 2007: 135) – são estruturas pouquíssimo familiares para o leitor. O desejo de trabalhar graficamente a mancha de texto, mesmo que de forma sutil, nem sempre é bem recebida pelo público. A editora Carambaia relatou em entrevista que foi alvo de críticas por conta de algumas de suas publicações. Um público mais maduro, em sua maioria, desaprova escolhas como alinhamento não justificado, margens pequenas, ausência de contraste entre texto e página, ou uso de papéis brancos. Os editores explicam que as reclamações são analisadas e, as que lhes parecerem pertinentes, levadas em consideração no projeto gráfico dos livros. Entretanto, as linguagens visuais construídas a partir de relações entre forma e conteúdo literário, caso de *Viagem com um burro pelas Cevenas* e *Corações cicatrizados*, mesmo que incômodas para o público, são experimentadas. Para não ser totalmente intransigente com os leitores, a Carambaia mantém, em alguns casos, padrões visuais com que o público está acostumado e/ou que proporcionam maior conforto e legibilidade – como as tipografias serifadas e os papéis amarelados¹³⁷.

¹³⁷ Citado também na seção “4.1.3 Papel”.

FIGURA 57
Disposição do
texto de *Viagem
com um burro
pelas Cevenas*,
da editora
Carambaia.

O romance *Corações cicatrizados*, do romeno Max Blecher, também sofreu duras críticas do público por conta de seu projeto gráfico. O livro conta a trajetória de um personagem que sofre do mal de Pott, tuberculose óssea que afeta a coluna vertebral. No centro especializado em tratar a enfermidade, o paciente é submetido a um tratamento que consiste na imobilização do corpo por um colete de gesso. O escritor descreve a rotina dos enfermos, meses deitados, sempre na horizontal. Com este conteúdo em mãos, a designer Paula Astiz propõe orientar a mancha de texto na página conforme a condição da personagem: no momento em que Emanuel é engessado, na página 43, o texto passa para a horizontal. A intenção de trazer o incômodo do personagem para a experiência de ler o livro foi mal recepcionada, conforme um trecho da crítica:

Antes de encerrar, anoto duas outras sensações de leitura: a satisfação de encontrar o romance em tradução direta do romeno, assinada por Fernando Klabin; a impaciência diante do projeto gráfico do livro. Ter de lê-lo na horizontal, salvo engano, nem acrescenta algo ao dado de que o protagonista está deitado nem ajuda a folhear o livro sem ter de prestar atenção ao design.¹³⁸

Designers funcionalistas concordariam com as críticas, ao passo que o projeto gráfico autoral se destaca e interfere na leitura e folhear das páginas. Eric Spiekermann (*apud* Haslam, 2007: 143) enfatiza que a mensagem é o mais importante quando fala que “o design deve refletir o texto e não o obstruir”. Tais como os citados *Inquérito policial: família Tobias* e *Queria ter ficado mais* da Lote 42, o design das obras se tornou elemento narrativo e impôs uma nova camada de interpretação à obra. Já os editores da Carambaia acreditam que a proposta é *sui generis* como o texto do livro, conforme explica a editora chefe:

A gente bancou essa intenção do designer e que eu acho que tem tudo a ver. Aqui, à esquerda, tem uma margem generosa, porque você vai segurar de um outro jeito. Mas, obviamente, tem gente que não gostou. Eu acho que isso aqui é uma ousadia, do que eu estava chamando de ousadia de design, que vale a pena bancar assim. Não é gratuita, ela tem um sentido. Por outro lado, escolhemos uma fonte superconfortável de leitura, um espaçamento bacana, um tamanho bacana. Então você vai também tentando equilibrar essas coisas.¹³⁹

138 PÉCORA, A. “Max Blecher tinge de absurdo relações miúdas de tuberculoso”. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 13 ago. 2016. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/08/1802192-max-blecher-tinge-de-absurdo-relacoes-miudas-de-tuberculoso.shtml>. Acesso em: 4 jan. 2020.

139 Entrevista concedida a Luciana Mattar por Graziella Beting na sede da Carambaia, São Paulo, 16 out. 2019.

FIGURA 58
Disposição
do texto de
*Corações
cicatrizados*,
da editora
Carambaia.

Desterros, da editora Elefante, adota postura gráfica semelhante. Natalia Timerman traz a perspectiva de detentos e funcionários do sistema penitenciário, através de suas experiências adquiridas ao trabalhar em hospitais-presídio. O alinhamento do texto – ora justificado, ora alinhado à esquerda – remete aos momentos de confinamento e liberdade. Histórias de diferentes personagens são narradas no livro, entrelaçadas por uma história principal: a da imigrante africana Dona Mingü. Além das variações no alinhamento da mancha, o texto foi impresso em Pantone marrom, quando se refere a Dona Mingü, e em preto, quando aos outros personagens. O projeto do livro expressa, desde os pés descalços na capa até a orientação e coloração textual, a história de Mingü, conforme comenta Oliveira:

A justificação está por causa das pessoas que estão presas. Ela (personagem Dona Mingü) vai presa porque a carga de sapatos era um contrabando de drogas, de cocaína, então a história se desenvolve até conseguir um *habeas corpus* para cumprir a pena em regime semiaberto. Então o livro tem essas brincadeiras, com os sapatos dela livre também, etc. E para deixar marcado também onde é a história da Dona Mingü e onde é dos outros presos.¹⁴⁰

Simétrica e orgânica, a disposição de margens de texto irregulares em publicações da editora foram desaprovadas por alguns leitores. Oliveira, designer e sócia-proprietária da Elefante, explica na mesma entrevista que o público tem pouca influência em seus projetos gráficos de livros:

(...) o que a gente achava confortável, principalmente confortável de leitura, as letras não são tão pequenas, o espaçamento é maior, tem margem interna maior para não ter que ficar abrindo muito o livro. Eu gosto de trabalhar com justificado, mas às vezes não, para poder ler a palavra inteira e ser diferente a quebra, facilita para ir para a próxima linha. Tem gente que não gosta muito, tem gente que vem falar: “Por que vocês não justificam todos os livros? Meu TOC não dá conta disso!”. E eu penso: “A cada linha, ela está surtando com o TOC, mas tudo bem”.¹⁴¹

140 Entrevista concedida a Luciana Mattar por Bianca Oliveira na sede da Elefante, São Paulo, 7 out. 2019.

141 Idem.

FIGURA 59
Disposição
do texto de
Desterros, da
editora Elefante.

Outros romances recolhidos da Carambaia, *Novelas Trágicas* e *Caixa H. G. Wells*, optaram por layouts de texto longo comuns ao mercado tradicional: mancha justificada com margens moderadamente generosas. *Novelas Trágicas* combina ainda o texto justificado com tipografia serifada e impressão em papel Pólen – dois dos pedidos mais frequentes feitos pelo público. Livros-brochura típicos do mercado de massa aplicam o máximo de texto possível em seus layouts de página (Lupton, 2011: 54). Edições especiais, mais luxuosas, apresentam espaços maiores em branco (sem texto), o que resulta em aumento de páginas e custo (papel, impressão e encadernação). A rejeição aos layouts de texto que fogem da linguagem gráfica oferecida massivamente por editoras seria justificada nesses casos pela falta de familiaridade do público ou pela dificuldade de leitura? Há aqueles que defendam que tal preferência se dá por conta do percurso histórico – fomos habituados ao papel Pólen, texto justificado e fonte serifada. O alinhamento justificado é a principal abordagem de composição desde 1455, derivando das colunas dos papiros egípcios (Haslam, 2007: 77). Em contrapartida, há pesquisas que discutirão fatores técnicos de legibilidade. Desde 1951, quando Tschichold escreveu seu ensaio “Papel de impressão: branco ou mate?”, discute-se os efeitos de contraste de papéis branco-puro. As serifas das fontes, por sua vez, têm sua funcionalidade reconhecida por agrupar letras por meio do efeito de “coagulação óptica”. Quiçá sejam ambos os motivos – familiaridade e legibilidade – os responsáveis pela preferência do público.

FIGURA 60
Disposição do
texto dos livros
da *Caixa H. G.
Wells*, da editora
Carambaia.

Convenções de simetria e uso de tipografia serifada permaneceram bastante arraigadas ao design de livros até o movimento moderno, quando as noções clássicas de beleza foram questionadas (Haslam, 2007: 77). Ainda assim, Tschichold, que foi adepto do modernismo, passou a defender posteriormente o uso de serifadas para textos de livros por conta da legibilidade. Desenvolvida em 1957 pelo tipógrafo suíço Max Miedinger, o tipo neo-grotesco Helvetica (ou Neue Hass Grotesk) foi usado nas obras de *H. G. Wells*. Apesar das considerações dos leitores da Carambaia quanto às fontes sem serifa e ao baixo contraste, o projeto gráfico do miolo do livro utilizou a tipografia de Miedinger em duas cores Pantone.

Layouts baseados em texto corrido, como os romances ficcionais citados, apresentam menor diversidade de elementos para o designer estruturar no livro. Decide-se formato, grade e margens do projeto, além da tipografia e cores do texto que será posicionado na grade. A sequência de leitura é simples e contínua, fluindo de uma coluna à outra, do alto da página da esquerda até a base na direita. Títulos e cabeçalhos são tratados de forma diversa ao corpo do texto para sinalizar novos assuntos. (Haslam, 2007: 144). A diferenciação de seções também requer alguma indicação gráfica. Obras não-ficcionais por vezes incluem textos autônomos e paralelos, como as notas e legendas, que requerem hierarquia visual para identificá-los. Tipografia, coloração, dimensão e posição na grade são recursos normalmente utilizados para a distinção desses elementos.

Todos os livros de texto coletados têm uma coluna principal, com manchas predominantemente simétricas e margens arejadas. Em geral, títulos e notas de rodapé receberam diferenciação tipográfica do resto do texto. Mudanças de seção tornam-se perceptíveis por rupturas gráficas sutis – como alteração da tipografia e disposição de textos e/ou ao incluir páginas preenchidas por cores ou imagens de grandes proporções – ou rupturas visuais materiais – alteração do formato de páginas (*Inquérito policial: família Tobias*) ou agrupamento por meio da encadernação (*Queria ter ficado mais* e *Gaia primavera: o amor vai à guerra!*). Chama a atenção que metade do escopo optou por não utilizar preto na impressão dos textos – cor de maior contraste de leitura predominante no editorial. Designers como os da Elefante e da Carambaia optaram por experimentações utilizando apenas duas cores, por vezes com baixo contraste entre si, para atribuir funcionalidades – na hierarquia de informação – ou significados. *Calibã e a bruxa*, *Novelas trágicas*, *H. G. Wells*, *O livro dos jardins*, *A viagem* e *Caça ao esnarque* foram impressos em cores Pantone, nenhuma delas preta. *Makunaimã*, uma peça de teatro, foi impresso em três cores: preto no fundo, texto em branco, personagens em vermelho e imagens coloridas (sem o ciano da quadricromia). Editoras como a Quêlônio, que imprimem seus próprios livros, têm ainda mais oportunidades para variar e explorar as cores do texto. Além de quebrar paradigmas, a abordagem implica em economia de custos de produção, por trabalhar com poucas tintas. No entanto, mais uma vez, a postura foi criticada pelo público, conforme a fala das editoras:

Como o caso do justificado. O *Calibã* eu fiz inteiro num tom azul, e eu sei que às vezes não é muito confortável ler numa cor clara. O vermelho, por exemplo, é uma cor na qual não dá pra ler muitas páginas, e até causa uma confusão. Mas para a introdução do *Calibã*, contra a vontade das meninas (tradutoras), a gente defendeu nosso ponto de fazer vermelho na primeira parte e todo o resto azul. Mas eram cinco páginas, nada que fosse atrapalhar nem comprometer a leitura. A gente não faz nada que vá comprometer a leitura.¹⁴²

O negócio do contraste também, né? A gente sente muito, isso foi o nosso recorde de comentários sobre a falta de contraste. Isso aqui, por exemplo (livro da *Caixa H. G. Wells*). Esse um pouco, mas esse mais. Porque a gente percebeu que é uma coisa que incomoda, então é uma coisa que a gente está evitando mais porque, de fato, assim... Também você vai estragar a experiência do leitor. É uma editora de livros.¹⁴³

142 Entrevista concedida a Luciana Mattar por Bianca Oliveira na sede da Elefante, São Paulo, 7 out. 2019.

143 Entrevista concedida a Luciana Mattar por Graziella Beting, Fabiano Curi e Laura Lotufo na sede da Carambaia, São Paulo, 16 out. 2019.

Se os layouts de texto são planejados para que a leitura ocorra em progressão linear, os orientados por imagens são projetados para serem “vistos” (Haslam, 2007: 148). Dos livros recolhidos, há seis exemplares do segundo tipo: dois livros infantis (*Manaus* e *Era uma vez outra vez*), três histórias em quadrinhos (*Novela*, *Fachadas* e *You Will Never Really Know Me*) e uma publicação de arte (*Potato Batata*). Em todos os casos, o ilustrador ou artista desenvolveu tanto as imagens nas páginas quanto a relação dos desenhos com o texto (em livros que possuem). Formatos de imagem e proporções dos quadros estão diretamente relacionados com a história e as intenções do autor. Em comum, o tipo de encadernação de todos os livros permite um aumento nas proporções da página, causando um impacto maior no leitor e a possibilidade de outras leituras. Segundo Haslam (2011: 149), as páginas irregulares “apresentam novos desafios e oportunidades para o designer e mudam o ritmo do livro para o leitor”. O formato sanfonado de *Manaus* e *Fachadas* permite que as ilustrações panorâmicas sejam vistas sem cortes.

Nesses casos, editores tiveram nenhuma ou pouquíssima interferência nos layouts das páginas. Projetos editoriais como da Bebel Books, de publicar somente livros cujo conteúdo é visual e sem texto, são elaborados pelos próprios autores. A editora interferirá pontualmente em parâmetros de produção gráfica, como formatos, materiais e técnicas de reprodução. Cada publicação terá um projeto gráfico único, calcado na linguagem do autor.

FIGURA 61
Livro *Fachadas*,
da editora
Lote 42.

FIGURA 62
Livros orientados
por imagens:
Manaus, *Era
uma vez outra
vez*, *Novela*, *You
Will Never Really
Know Me* e
Potato Batata.

4.2 DIMENSÃO TIPOLOGICA

A análise empreendida nas seções anteriores evidenciou questões de ordem metodológica e expôs como os designers trabalharam – de forma consciente ou inconsciente¹⁴⁴ – elementos de projeto para conformar discurso em matéria. Quanto ao método de investigação, houve necessidade de selecionar, nominar e caracterizar os elementos para ser possível proceder com a análise dos projetos gráficos que os configuraram no *corpus* de livros escolhidos. Baseada na bibliografia, nos depoimentos e nos objetos recolhidos dentro da cena dos “independentes”, a categorização e execução da análise revelou, ao mesmo tempo, multiplicidade de entendimentos e insuficiência de certas nomenclaturas. Ao elemento formato, da seção 4.1.1, foram atribuídos três significados relacionados ao livro: tamanho, orientação e estrutura. Indústria editorial e algumas referências trabalharam com a ideia da relação entre altura e largura da página, a qual destacamos como “formato-tamanho”. Outras fontes como Haslam (2007: 30) contestaram o uso dimensional e definiram-no por sua orientação – retrato, paisagem e quadrado –, o que chamamos de “formato-orientação”. Por fim, o último entendimento de autoria dos próprios entrevistados refere-se à forma em si, à organização do livro como um todo, identificado por nós como “formato-estrutura”. Muito presente nas falas dos independentes, o “formato-estrutura” preencheu uma lacuna semântica para classificar tipologias de livros independentes. A obra *Queria ter ficado mais* foi identificada por seu editor como um livro “formato-carta” em distinção ao “formato-códice”. Na mesma linha, *Manaus* e *Fachadas* foram chamados de “livros-cidade” por seu “formato-sanfona”. Apesar da classificação “formato-estrutura” ter origem no tipo de encadernação do livro, a nomenclatura foi assimilada por esta pesquisa devido ao método escolhido e por abranger especificidades formais não encontradas na categoria.

Definições e tipologias de encadernação, presentes nas referências consultadas e descritas na seção 4.1.2, também foram incapazes de classificar todas as soluções do *corpus*. Bibliografias introduziram o ato de encadernar um livro como costura ou colagem das folhas em um volume. Com um domínio histórico do formato códice, as encadernações e configurações encontradas na investigação desafiaram as definições do objeto em si, apresentadas no segundo capítulo, e de seus elementos. Livros de folhas soltas, como *Quelônio solto* #01,

¹⁴⁴ Do ponto de vista da experimentação livre como processo de aprendizagem para investigar novos processos técnicos e gráficos.

Paper Cut e *Potato Batata*, usaram diferentes artifícios para unir o conjunto de páginas em um volume único. Já dizia o bibliófilo José Mindlin, na apresentação da edição brasileira do *Dicionário do livro* (2008), que é “fácil, no entanto, esbarrar em inúmeras dificuldades quando se quer mencionar algum detalhe específico do livro, ou quando se encontra, em algum manual, referências a esses detalhes”. O valioso manual de 768 páginas de informações sobre o livro, de autoria de Faria; Pericão, foi usado na abertura de cada seção para delimitar os elementos constituintes do livro. Entretanto, são visíveis tanto a insuficiência de verbetes para congregiar os resultados como a ausência de nomenclaturas específicas – caso das cintas e luvas da seção 4.1.5.

A falta de vocabulário referenciado para nomear as soluções analisadas de “formato-estrutura” e “encadernação” já introduzem, em uma primeira conclusão, originalidade de projeto nestes elementos. Para uma melhor visualização da diversidade de soluções projetuais, concebemos um panorama tipológico dos componentes da investigação na tabela 6. Os 28 títulos independentes avaliados, das sete editoras selecionadas, estão categorizados segundo as informações bibliográficas e os elementos analisados ao longo deste capítulo. A última coluna se refere à “ênfase de projeto”, onde foram identificados os elementos trabalhados por designers com maior grau de “renovação” em relação ao mercado editorial atual. A palavra “renovação” – e não “inovação” – de projeto e linguagem é usada por nós para designar o nível presente de experimentação gráfica. “Inovação”, segundo Kiss (2005), é a “exploração bem-sucedida de novas ideias” e “o processo que conduz a geração de novos produtos, novos serviços, novas formas de gerenciamento de negócio ou até novas formas de se fazer negócio”¹⁴⁵. Dentro desses critérios, há conceitos de geração inédita de conhecimento. A “renovação” para o design gráfico, segundo Contreiras (2019: 95), ocorre quando um indivíduo busca combinar conhecimentos prévios em uma alternativa genuína de manipulação do projeto e da linguagem. Há uma gradação dentro da experimentação gráfica, chegando ao grau mais elevado quando o indivíduo não se apoia em métodos e conceitos predeterminados. Ou seja, todas as publicações são livros, porém com maior ou menor grau de experimentação de seus elementos, como veremos a seguir.

145 KISS, E. “Criatividade, design e inovação”. **Portal Design Brasil**, 17 dez. 2005. Disponível em: <<https://www.designbrasil.org.br/entre-as-pas/criatividade-design-e-inovacao/>> Acesso em: 25 jan. 2020.

		Título	Modalidade literária	Projeto Gráfico	Pag.	Ano	Tiragem	Formato fechado (tamanho, orientação)	Formato estrutura	Encadernação	Papel	Capa	Invólucro	Impressão (técnica)	Impressão (cor)	Acabamento extra	Layout	Ênfase do projeto
Queilônio		<i>Quelônio solto #01</i>	poesia	Sílvia Nastari	6	2016	150	16,5 x 24,5 cm, retrato	livro plaquete	folhas soltas com invólucro	kraft (invólucro), color plus cartagena 150 g/m2 (cinta), smussare naturale 250 g/m2 (miolo),	-	capa-embalagem conceitual, cinta documental	xilogravura (capa), tipografia e linotipo (miolo)	1x0 pantone	-	orientado para texto	formato-estrutura, encadernação, invólucro, impressão (técnica)
	<i>Lençol para dois</i>	experimental	Sílvia Nastari; Maria Sponchiado	68	2014	80	10,5 x 10,5 cm, quadrado	livro de artista	análoga a concertina	cartão revestido de linho (capa), manteiga folhas soltas e conqueror bamboo natural white 120 g/m2 (miolo)	capa dura documental	-	digital indigo e máquina de escrever (miolo)	4x1 (miolo)	bordado (capa), papel afixados cliques (miolo)	imagens apoiadas por texto, simbólico (disposição dos elementos)	encadernação, papel, impressão (técnica), acabamento
	<i>Ensaio de voo</i>	romance	Sílvia Nastari	54	2017	100	14,2 x 19,8 cm, retrato	livro códice	brochura costura manual	papel AG azul	capa brochura expressionista	-	clichê tipográfico (capa), digital (miolo, imagens), linotipo (miolo)	2x0 (capa), 2x2 linotipo azul e vermelho, 4x4 digital (miolo)	picote, cantos arredondados	orientado para texto, simbólico (cor do texto)	encadernação, papel, impressão (técnica)
	<i>O livro dos jardins</i>	poesia	Sílvia Nastari	48	2019	400	11,5 x 19 cm, retrato	livro códice	brochura costura manual	artesanal bambu 150 g/m2 (capa), color plus santiago 80g/m2, rives natural white 90g/m2 (miolo), fibra mista camomila 150g/m2 (marcador)	capa brochura expressionista	-	tipografia (capa), (miolo)	linotipia 2x2 verde e vermelho	laço (livro)	orientado para texto, simbólico (cor do texto)	formato-tamanho, encadernação, papel, impressão (técnica)
Lote 42		<i>Inquérito policial: família Tobias</i>	experimental	Gustavo Piqueira	128	2016	não fornece	22 x 28,5 cm (capa), 21 x 29.7 (miolo 1 e 5), 24,2 x 16,6 (miolo 2), 20 x 26 (miolo 3), 23 x 23 (miolo 4), 42 x 29.5 (miolo 6), retrato	livro arquivo	folhas soltas com presilha metálica	cartão 250g/m2 (capa), pólen bold 90g/m2 (miolo)	capa brochura conceitual	-	offset e serigrafia (capa), offset (miolo)	1x0 pantone (capa), 1x0 preto (serigrafia e adesivo), 1x1 (miolo 1, 2, 3, 5 e 6), 4x4 (miolo 4)	adesivo e assinatura manual à caneta (capa)	orientado para texto, simulacro (estética do arquivo)	formato-tamanho, formato-estrutura, encadernação, capa, acabamento
	<i>Queria ter ficado mais</i>	crônica	Luciana Martins	107	2015	não fornece	16 x 11 cm, paisagem	livro carta	folhas soltas com invólucro	kraft (invólucro), offwhite (miolo)	-	cinta documental, envelopes expressionistas	offset	4x1 (envelope), 1x0 (invólucro), 1x0 (miolo)	faca especial (envelope)	orientado para texto, simulacro (estética da carta)	formato-estrutura, encadernação, invólucro
	<i>Fachadas</i>	história em quadrinhos (HQ)	Rafael Sica	64	2017	não fornece	10 x 15 cm, retrato	livro cidade	concertina	papelão colorido Hörlle (capa), offset (miolo)	capa dura documental	-	serigrafia (capa), (miolo)	offset 2x0 (capa), 1x1 (miolo)	-	orientado para ilustração	formato-estrutura, encadernação, impressão (técnica), layout
	<i>A pedra</i>	romance	Gustavo Piqueira	136	2017	não fornece	14 x 21 cm, retrato	livro códice	brochura cola e costura mecânica	cartão 250g/m2 (capa), jornal (invólucro), avena 80g/m2 (miolo)	capa brochura documental	sobrecapa conceitual	offset	2x1 pantone (capa), 2x0 pantone (sobrecapa), 1x1 preto (miolo)	papel prensado contra pedra e papel carbono azul (invólucro)	orientado para texto	invólucro, acabamento
Bebel Books		<i>Paper Cut</i>	poesia	Babi Brasileiro	18	2018	700	7,5 x 10 cm, retrato	livro códice	folhas soltas com elástico	filtro 150 g/m2	capa brochura documental	-	offset	2x2 preto e vermelho	corde e acabamento com cor vermelho	orientado para texto, simulacro (estética de escrita manual)	encadernação, papel, acabamento
	<i>Novela</i>	história em quadrinhos (HQ)	Rafael Sica	12	2014	69	15 x 21 cm, retrato	livro gravura	folhas soltas com invólucro	algodão Hahnemühle (miolo)	-	envelope-embalagem documental	serigrafia	1x0 preto	-	orientado para ilustração	formato-estrutura, encadernação, papel, invólucro, impressão
	<i>Potato Batata</i>	experimental	Bebel Abreu et al	20	2019	240	15 x 21 cm, retrato	livro mapa	folhas soltas com presilha metálica	pólen 240 g/m2 (capa), 90g/m2 (miolo)	pólen capa brochura conceitual	-	risografia	2x2 azul e vermelho	dobra manual (miolo)	orientado para texto	formato-tamanho, formato-estrutura, encadernação, impressão
	<i>You Will Never Really Know Me</i>	história em quadrinhos (HQ)	Sooz Reilly	8	2019	não informado	10 x 15 cm, retrato	livro zine	dobra de zine	pólen	capa brochura expressionista	-	offset	2x2 roxo e laranja	corde e vinco manual (miolo)	orientado para ilustração	formato-estrutura, encadernação, impressão (cor)
Carambaia		<i>Viagem com um burro pelas Cevenas</i>	romance	PS.2 Arquitetura + Design	144	2016	1000	15 x 21 cm, retrato	livro códice	brochura cola e costura mecânica	cartão empastado com lynel fur ziberline (revestimento especial) (capa), conceitual pólen bold 90 g/m2 (miolo)	capa brochura conceitual	-	offset	0x1 808 (capa), 2x2 preto + 808 (miolo)	baixo-relevo (capa)	orientado para texto, simbólico (disposição do texto)	capa, acabamento, layout
	<i>Corações cicatrizados</i>	romance	Paula Astiz	232	2016	1000	16,5 x 23,5 cm, retrato	livro códice	capa flexível cola e costura mecânica	tecido (capa), alta alvura 90 g/m2 (miolo)	capa flexível conceitual	-	offset	4x0 CMYK (capa), 1x1 preto (miolo)	-	orientado para texto, simbólico (disposição do texto)	capa, layout
	<i>Caixa H. G. Wells</i>	romance	Estúdio Campo	304 + 272	2017	1000	15 x 21,5 cm, retrato	livro códice	brochura cola e costura mecânica com invólucro	kraft 350 g/m2 (invólucro), cartão supremo (capa), norbrite white 66,6 g/m2 (miolo)	capa brochura conceitual	caixa-embalagem conceitual	offset (capa e miolo), serigrafia (caixa)	1x1 5585 (caixa), 0x1 476 (capa 1), 2x2 476 + 5585 (miolo 1), 0x1 5815 (capa 2), 1x1 5815 (miolo 2)	-	orientado para texto, simbólico (estética histórica)	capa, invólucro, layout
	<i>Novelas trágicas</i>	novelas	Luciana Facchini	328	2017	1000	15 x 23 cm, retrato	livro códice	brochura cola e costura mecânica	masterblank lino 270 g/m2 (capa) pólen bold 90 g/m2 (miolo)	capa brochura conceitual	luva acrílica conceitual	offset	3x1 5767 + 805 + 7507 (capa), 2x2 5747 + 805 (miolo)	-	orientado para texto	capa, impressão (cor), invólucro

TABELA 6
Panorama tipológico do corpus da investigação. Dados disponíveis de tiragem, "formato-tamanho", papel e impressão foram cedidos pelos próprios editores e/ou designers entrevistados. Os demais são fruto da análise dos pesquisadores.

		Título	Modalidade literária	Projeto Gráfico	Pag.	Ano	Tiragem	Formato fechado (tamanho, orientação)	Formato estrutura	Encadernação	Papel	Capa	Involúcro	Impressão (técnica)	Impressão (cor)	Acabamento extra	Layout	Ênfase do projeto
Edições Barbatana		<i>Manaus</i>	infantil	Irena Freitas	28	2019	300 + 300	9,5 x 12 cm, retrato	livro cidade	concertina	cartão 220 g/m2 (capa), offset 180 g/m2 (miolo)	capa brochura expressionista	-	digital índigo	4x4	laminação fosca	orientado para ilustração	formato-estrutura, encadernação, layout
	<i>Era uma vez outra vez</i>	infantil	Priscilla Ballarin	44	2018	2000	13 x 15,5 cm, retrato	livro jogo	concertina com invólucro	cartão 220 g/m2 (invólucro), offset 180 g/m2 (miolo)	-	capa-luva documental	offset	4x4	laminação (invólucro)	orientado para ilustração	formato-estrutura, encadernação, invólucro, layout
	<i>Ordem</i>	infanto-juvenil	Angela Mendes	96	2019	500	12 x 19 cm, retrato	livro código	brochura cola e costura mecânica	pólen 80 g/m2 (invólucro), cartão 240 g/m2 (capa), avena 80 g/m2 (miolo)	capa brochura conceitual	sobrecapa conceitual	offset (miolo e capa), risografia (invólucro)	1x0 pantone (capa), 2x0 (invólucro), 1x1 (miolo)	-	orientado para texto	invólucro, impressão (técnica)
	<i>Mimi: o gato que sabia falar chinês</i>	infantil	Angela Mendes	26	2016	300	19 x 20 cm, paisagem	livro código	japonesa artesanal	cartão 240 g/m2 (capa), offset 150 g/m2 (miolo)	capa brochura expressionista	-	offset	4x4	-	orientado para texto	encadernação
Elefante		<i>— Gaia primavera: o amor vai à guerra!</i>	poesia	Denise Matsumoto	124	2017	500	14 x 21 cm, retrato	livro código	brochura cola e costura mecânica; grampo canoa	offset 240 g/m2 (capa), pólen soft 80 g/m2 e pólen bold 90 g/m2 (miolo)	capa brochura expressionista	-	offset	2x2 preto + 7413C (capa), 2x2 preto + 7413C (miolo)	-	orientado para texto, simbólico (cor e disposição do texto)	encadernação, impressão (cor)
	<i>Desterros: histórias de um hospital prisão</i>	livro-reportagem	Bianca Oliveira	192	2017	1500	14 x 21 cm, retrato	livro código	brochura cola e costura mecânica aparente	offset 120g/m2 (invólucro), pólen bold 90 g/m2 (miolo)	capa brochura conceitual	sobrecapa conceitual	offset	2x2 preto + 876U (capa), 2x2 preto + 876U (miolo)	-	orientado para texto, simbólico (cor e disposição do texto)	encadernação, capa, invólucro, layout
	<i>Calibã e a bruxa</i>	pesquisa acadêmica	Bianca Oliveira; Karen Ka	464	2017	25000	14,5 x 23 cm, retrato	livro código	brochura cola e costura mecânica	cartão 250 g/m2 (capa), pólen soft 80 g/m2 (miolo)	capa brochura expressionista	-	offset	4x4 CMYK (capa), pantone (miolo)	2x2 cantos arredondados, laminação soft touch (capa)	orientado para texto, simbólico (cor e disposição do texto)	impressão (cor), acabamento, layout
	<i>Makunaimã: o mito através do tempo</i>	teatro	Arquivo	128	2019	1000	13 x 18 cm, retrato	livro código	brochura cola e costura mecânica	cartão 250 g/m2 (capa), pólen bold 90 g/m2 (miolo)	capa brochura conceitual	-	offset	4x1 CYK+805 X 805 (capa), CYK+805 (miolo)	4x4 cantos arredondados, verniz fosco de máquina (capa)	orientado para texto, simbólico (cor do texto)	capa, impressão (cor), acabamento, layout
Laranja Original		<i>A infância dos dias</i>	crônica	Arquivo	181	2017	500	12 x 18 cm, retrato	livro código	brochura cola e costura mecânica	color plus santorini 240g/m2 (capa), lux cream 90g/m2 (miolo)	capa brochura conceitual	-	serigrafia (capa), (miolo)	offset 1x0 (capa), 2x2 (miolo)	-	orientado para texto, simbólico (disposição do texto)	capa, impressão (técnica), layout
	<i>Caça ao Esnarque</i>	poesia	Ana Caruso; Arthur Vergani	96	2016	não informado	13 x 18 cm, retrato	livro código	brochura cola e costura mecânica	não informado	capa brochura conceitual	-	offset	1x1 pantone azul	laminação (capa)	orientado para texto, simbólico (disposição do texto)	capa, layout
	<i>A Viagem</i>	poesia	Flávia Castanheira	122	2017	não informado	18 x 23 cm, retrato	livro código	brochura cola e costura mecânica	pólen bold 90 g/m2 (miolo)	capa brochura expressionista	-	offset	2x2 pantone roxo, laranja	não informado	orientado para texto, simbólico (cor e disposição do texto)	capa , impressão (cor), layout
	<i>Instante eterno</i>	poesia	Arquivo	104	2018	300	12 x 21 cm, retrato	livro código	brochura cola e costura mecânica	microtelê 240 g/m2 (capa), pólen bold 90 g/m2 (miolo)	capa brochura conceitual	-	digital índigo	4x4	-	orientado para texto	capa, impressão (técnica)

TABELA 6 (cont.)
Panorama tipológico do *corpus* da investigação. Dados disponíveis de tiragem, "formato-tamanho", papel e impressão foram cedidos pelos próprios editores e/ou designers entrevistados. Os demais são fruto da análise dos pesquisadores.

Quantitativamente, é possível observar que dez publicações tiveram ênfase em “formato-estrutura”. Somadas aos outros 18 códices, o universo de formatos foi povoado por livros carta, arquivo, cidade, plaquete¹⁴⁶, jogo, mapa, gravura e *zine*. Encadernação, elemento genitor do “formato-estrutura”, teve 14 destaques. As tipologias mais inesperadas foram aquelas que não obedeceram às próprias definições da ação de encadernar¹⁴⁷: folhas soltas, concertina (sanfona) e *zine*. O resultado direto da renovação desses dois elementos foi deslocar a experiência de leitura a patamares mais experimentais. Sanfonas e folhas soltas alteraram o modo como se desenrolou sequencialmente a história. Já os livros carta e arquivo transformaram o conteúdo semântico em formato, alterando o modo como se processa a narrativa. A experiência de leitura mostrou-se com um norte.

Por outro lado, a variedade de papéis não foi acentuada, apenas cinco publicações abraçaram opções distintas dos cartões e offsets exaustivamente usados pelo mercado. A capa brochura, de menor custo comparada a outros tipos, apareceu com maior predominância no escopo (20 livros). Cabe lembrar que, do ponto de vista material do objeto, cada livro é um bloco de papel impresso com capa. Utilizar papéis mais nobres ou encorpados, fazer volumes com muitas páginas ou produzir um exemplar com um “formato-tamanho” diferente das proporções de uma folha industrial, o que implica em perda de papel, significaria aumento de custos. Despesas fixas da editora também entram no preço de cada título. Em um mercado de livros que preza valores acessíveis (média de 40 reais), produzido por editoras com pouco aporte financeiro, variar muitos elementos pode se tornar inviável. Portanto, a liberdade e a flexibilidade dos projetos independentes não são totais e irrestritas. Há restrições comuns a todo mercado, o que parece diferenciá-los é a forma de responder a elas.

Vejamos o caso das capas. Sendo a “primeira coisa que um leitor em potencial verá”¹⁴⁸, houve pouco investimento de fato nas características diferenciais do papel – apenas três livros trabalharam com materiais requintados. A renovação deste elemento foi baseada em abordagens gráficas conceituais

146 Segundo Zeni, “plaquete” é um termo usado para pequenas publicações, como a *Quelônio solto* #01, composta por seis páginas. Entretanto, como o termo não foi mencionado por outros editores, a classificação só foi atribuída para a obra citada.

147 Ver página 124.

148 (Lupton *apud* Oliveira, 2016: 141)

(12 ocorrências), com alegorias visuais e jogos tipográficos, e/ou impressões e acabamentos artesanais. Também chamaram a atenção a presença e os usos irreverentes de invólucros (nove ocorrências) para identificar, portar e/ou manifestar a publicação e, em graus mais renovadores, para interagir com a narrativa – caso da luva acrílica de *Novelas trágicas* que altera a expressão dos personagens ilustrados. A sobrecapa conceitual de *A pedra* foi desenvolvida experimentalmente e impressa manualmente. Entretanto, nesse caso a renovação só foi possível em virtude da tiragem e da estrutura de produção, como pode ser visto na fala de Piqueira:

[...] me incomoda um pouco essa visão corrente que limitação de custo é um problema. Para mim, limitação de custo é dado de projeto, como qualquer outra coisa, não é tudo em si. [...] Esse é um projeto (*A pedra*) dos que eu acho mais – inclusive ganhou prêmios – de sucesso. Não custou nada. [...] No fundo, é um princípio quase ideológico de buscar alternativas que possibilitem que o discurso material do livro possa ser explorado, sem que isso ocorra, necessariamente, encarecendo do processo. [...] a gente faz manualmente as capas. Se esse livro começa a vender um milhão de cópias, aí não dá mais, por exemplo.¹⁴⁹

O elemento impressão operou por meio de lógicas semelhantes de restrições versus renovações. Dentro do corpus analisado, predominou a tecnologia offset (20 ocorrências), largamente utilizada pela indústria livreira pelo melhor custo/benefício em médias e grandes tiragens. A renovação veio por meio da adoção de processos mistos de impressão industrial e artesanal, principalmente em ações pontuais nas capas e invólucros das publicações. Destacaram-se impressões com técnicas artesanais (nove ocorrências) de serigrafia e tipografia, e mecanizadas (cinco ocorrências) de risografia e linotipia, preteridas pela indústria. Acabamentos manuais (seis ocorrências) e experimentais também foram acrescentados aos livros dotados de originalidade. Cabe aqui pontuar que o significado e o uso do termo “artesanal”, assim como os de “livro”, descritos anteriormente, não parecem consensuais. Dentro da produção de livros, existe uma generalização do termo para abordar tanto técnicas inteiramente manuais quanto técnicas tradicionais ou obsoletas para a indústria, ainda que envolvam participação de máquinas (Contreiras, 2019:

149 Entrevista concedida a Luciana Mattar por Gustavo Piqueira na sede da Casa Rex, São Paulo, 23 out. 2019.

100). É o caso da tipografia ou da serigrafia, vistas como artesanais ainda que suas matrizes sejam produzidas mecanicamente. Ou seja, manipulação, escala de uso, meio que ocupa e tempo de processo também seriam definidores do universo “artesanal”.

Nesse sentido, a exploração total ou mista¹⁵⁰ de processos artesanais é utilizada como recurso de distinção – do livro industrial. Dorfles (1991: 14) explica que a produção seriada eliminou o valor implícito de “unicidade” presente na valoração de um objeto artístico, tal como desapareceu “a presunção de que o artífice possui uma especial habilidade manual, uma vez que todo o pormenor executivo está já contido no projeto realizado pelo designer, não podendo por isso ser acrescentado pelo eventual toque do artífice”. A produção em série de livros primorosamente idênticos entre si e a ausência de imperfeições dela resultante constituem um dado técnico e principalmente estético que é significativo e relevante para o contexto atual. A inexistência do objeto ou técnica artesanal constitui, hoje, um mérito estético e não um defeito, enquanto o limite de tolerância do defeito do livro industrial é baixíssimo. Em tempos de crise do livro industrial e de uma cultura digital, Zeni comenta o interesse da Quênia pela publicação artesanal:

A materialidade, as cores, o relevo e o caráter tátil dos livros artesanais/ experimentais reconstituem o leitor com a experiência profunda, lenta e prazerosa da feitura, das escolhas pessoais, da leitura de qualidade, da leitura não utilitária, da leitura desinteressada e inspirada. O digital não deixa marcas na memória do corpo e dos sentidos; já o livro artesanal não se interessa no imediato e no pragmatismo, mas em prazer, invenção e arte.¹⁵¹

Ainda dentro da temática da impressão, a redução do número de tintas pelos editores independentes refletiu também em contenção de custos com criatividade. Com layouts predominantemente orientados para textos (22 livros), poucas publicações trabalharam com quadricromias ou tricromias. Observou-se ênfase, principalmente das editoras Carambaia e Elefante, na utilização de duas tintas coloridas nos miolos das publicações. A bicromia de textos e imagens conferiu unidade visual, hierarquia de informações – ao diferenciar componentes como notas e títulos – e carga simbólica. Não há preto na impressão de

150 Quando há combinação de técnicas industriais e artesanais.

151 Depoimento de Bruno Zeni concedido para Ronaldo Bressane. BRESSANE, R. “Multiplicar e dividir”. *Meca Journal*, São Paulo, n. 18, mar. 2018, pp. 10-11.

O livro dos jardins, que optou pelo verde vegetal. Dentro do elemento layout, a disposição de textos também atingiu diferentes patamares de renovação, com alinhamentos e fontes que resgataram simbolicamente o conteúdo, até mesmo verdadeiros simulacros característicos das narrativas. Entretanto, a renovação em alto grau, como no caso de *Corações Cicatrizados*, explicitou os limites da aceitação cultural de experimentações com o layout – quando editores esboçaram, em entrevista, preocupação com críticas de leitores.

Tendo o conteúdo como ponto de partida para o projeto gráfico, designers de todas as publicações analisadas procuraram, de alguma forma, aprofundar o diálogo entre forma e conteúdo, alterando assim a “maneira como uma publicação é experimentada”¹⁵². Seja por intenção ou restrição, as ênfases de projeto recorreram a mais ou menos elementos, em diferentes níveis de renovação e significação. Fichas e arquivos presentes no *Inquérito policial: família Tobias* tornaram-se fac-símiles de encadernação, capa e layout. O trajeto geográfico da jumenta Modestine foi representado simbolicamente pelo alinhamento do texto de *Viagem com um burro pelas Sevenas*. Uma “pedrada” foi impressa manualmente e sem precisão na sobrecapa de *A pedra*. As escolhas induziram a leituras ao mesmo tempo informativas, interativas e estéticas, chegando por vezes a incomodar o leitor. O conjunto de obras fidelizou um público do olhar ao toque, da leitura à brincadeira, da utilidade à coleção. A “renovação gráfica” observada somente conquistou admissibilidade graças às características do tipo de organização que a acolheu: as editoras independentes.

Cabe para mim como designer, entender o que chega e como é que eu vou elaborar todas as dimensões de um trabalho de design, para que o design realce aquilo que eu acredito que seja mais legal para ser realçado. Esse realce tanto pode-se dar num caminho que, aparentemente, o design está participando mais do livro, enquanto em caminhos que ele participa menos, ou enquanto em caminhos que ele participa mais em uma parte e menos em outra. Então esse quebra-cabeça, essa decisão de dosagem para mim é o ponto zero do projeto mais do que adequar algum dogma, seja ele qual for, a um conteúdo.¹⁵³

152 (Samara, 2011: 62).

153 Entrevista concedida a Luciana Mattar por Gustavo Piqueira na sede da Casa Rex, São Paulo, 23 out. 2019.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que é o livro? Um portador de conhecimentos, um recipiente de signos, uma sequência de espaço-tempo¹⁵⁴, uma realidade autônoma, um meio de reflexão e criatividade? Em suas muitas apresentações, do rolo de papiro à página digital, o livro se transformou, porém não perdeu sua função. Da capa ao conteúdo, esta dissertação situou o livro impresso independente como objeto material e debateu suas características projetuais.

Sem pretensões de fazer um levantamento histórico, o segundo capítulo buscou responder à pergunta “o que é um livro?” no sentido mais literal da questão. Com um universo tão heterogêneo e por vezes experimental de artefatos investigados, tornou-se necessário discutir o elo primário e comum entre eles: o fato de serem produzidos e comercializados como “livros”.

¹⁵⁴ Nas palavras de Ulises Carrión (2011: 12), “a linguagem escrita é uma sequência de signos que se expandem no espaço; sua leitura ocorre no tempo. O livro é uma sequência de espaço-tempo”.

A revisão da literatura de obras e autores – reconhecidos por seus estudos do livro –, de glossários e dicionários, e de convenções regulatórias – da legislação nacional aos órgãos internacionais –, revelou definições desiguais e ausência de um consenso absoluto sobre o que é um livro. Verbetes de dicionários trazem a ideia de um suporte material portátil, com referências à escrita e literatura. Algumas publicações são mais específicas quanto à configuração e aos processos produtivos. Outras resgatam características formativas históricas. Já as publicações regulatórias definem o número mínimo de páginas. Nas palavras de Derdyk (2013), “várias definições não definitivas convivem e compartilham operações e modos de produção”¹⁵⁵.

Poucas definições, principalmente aquelas provenientes de dicionários, assimilaram as transformações do suporte ao longo do tempo. Publicações independentes, como *Queria ter ficado mais* (editora Lote 42) e *Quelônio solto #01* (editora Quelônio), aqui analisadas, não seriam consideradas livros pela maioria dos autores consultados. Seu reduzido número de páginas ou o fato de suas folhas não estarem costuradas ou coladas como um códice retirariam a chancela de “livro” nos dois casos. Quando indagados sobre a questão, os editores foram enfáticos: “Para a gente é um livro, como eu te falei, eu considero uma pequena antologia”, reagiu Zeni¹⁵⁶, editor da Quelônio. “Claro que é, ele tem todos os elementos de um livro, tem ISBN, uma espécie de identidade do livro, tem ficha catalográfica, que é um elemento usado para organizar”, complementou Varella¹⁵⁷, editor da Lote 42. Além da confirmação por seus produtores, as publicações recorreram, em alguns casos, a sistemas de identificação de livros, como o *International Standard Book Number* (ISBN) e a ficha catalográfica, para reforçar a ideia do que são. Para as editoras, não será o formato ou a encadernação que definirão o que é um livro, e sim a sua finalidade, sua intenção. A opinião dos editores tem ressonância dentro da categoria e de seu público.

155 Texto impresso na orelha do livro.

156 Em entrevista concedida à pesquisadora na sede da editora Quelônio, São Paulo, 18 jan. 2019.

157 Depoimento de João Varella no canal do YouTube da Lote 42. LOTE 42. “Queria Ter Ficado Mais [Bancatuber]” [vídeo on-line]. 28 mar. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UO7lAKRlolo>>. Acesso em: 18 dez. 2019.

No final, a palavra livro define **duas coisas diferentes**, ela define a ideia de uma **narrativa impressa** e você tem um **formato** no qual é um livro, também. Então a palavra livro, designa duas coisas que não são a mesma coisa, a gente acha que é uma coisa só, mas não é. (grifo nosso) ¹⁵⁸

Diante dessa incongruência entre literatura e produção, entende-se que as editoras independentes estariam redefinindo o livro impresso como objeto. A experiência contemporânea é próxima daquela de livros de artista e livros-objeto, porém inserida em outro circuito. Ao considerar o livro independente, as referências levantadas e os parâmetros significativos dessa investigação, esboçamos uma definição: uma publicação não-periódica, que transmita e preserve uma criação humana, por meio de técnicas de impressão analógicas ou digitais, sobre um suporte material, provavelmente será um livro. Propositado o uso de “provavelmente” na descrição do objeto, à medida que a intenção do criador também conta como instrumento de validação – e foi abordada como parte do método de pesquisa. “O livro é uma tecnologia socio-historicamente situada”, (Ribeiro, 2018: 82); ou seja, as representações sociais são parte do reconhecimento do que é um livro. Dessa forma, o terceiro capítulo da dissertação transitou para o exame do contexto social de produção dos artefatos: o das editoras independentes. Com um recorte de investigação abrangendo a década de 2010 na cidade de São Paulo – período e local de adensamento do fenômeno no Brasil –, explorou-se fontes primárias e autores atuais.

Editoras independentes de livros são pequenas organizações, com equipe e recursos limitados, interessadas tanto em investir em novos conteúdos – de gêneros diversificados – quanto em projetos gráficos. Da mesma forma que atividades artísticas como música, cinema, teatro e a própria edição de livros fizeram no passado, a apropriação do termo “independente” é adotada como um manifesto que qualifica seu modo de fazer. Contracultura de grandes conglomerados e mercados massivos, os editores independentes se interessam por estruturas horizontais de trabalho, métodos de produção experimentais e artesanais, e comercialização direta de produtos. Embora haja intenção de obter lucro, editores não o colocam no centro das decisões. “Qualidade” e

158 Entrevista concedida a Luciana Mattar por Gustavo Piqueira na sede da Casa Rex, São Paulo, 23 out. 2019.

“liberdade” são orientações constantemente presentes em suas falas: “[...] ter liberdade editorial completa, não estar preso a nenhum tipo de apoiador, patrocinador ou investidor, não ter de responder pra ninguém, isso já configura você ser independente”¹⁵⁹. Entretanto, apesar do enaltecimento da independência frente ao “engessamento” do mercado, a autonomia dos independentes é relativa, respondendo também a condicionantes inerentes ao processo editorial comercial. Os projetos gráficos aqui analisados nasceram em meio a restrições e intenções técnicas, econômicas e humanas. Nesse sentido, destacaremos as características institucionais que balizaram o processo criativo.

O livro nem está pronto ainda, eles (editores da Lote 42) passam mais ou menos assim e eu começo pensar o que dá para fazer, a gente orça o custo. Então tem um vai-e-vem que possibilita muitos projetos, muitos livros diferentes, então muita coisa que sai diferente, sai daí [...] Acho que a liberdade está muito mais vinculada, não a liberdade que a editora independente me dá, mas é a liberdade que o meio de produção e o sistema de produção independente me dá para poder fazer coisas. [...] A grande diferença para mim é que os editores com que eu lido são editores mas também administram as outras partes, então eles têm poder de decisão em outras partes que dão uma liberdade muito maior que só a criativa.¹⁶⁰

Do ponto de vista organizacional, seja por necessidade ou vontade, um mesmo agente pode acumular funções e, em alguns casos¹⁶¹, ter controle total de todas as etapas. É o caso, por exemplo, da editora Quelônio, em que o casal de sócios-proprietários é formado por um autor-editor¹⁶² e uma designer gráfica¹⁶³ que publicam materiais próprios e de parceiros, imprimem com seus equipamentos¹⁶⁴ e vendem diretamente para o público. Publicações são fruto de uma relação horizontal ou afetiva entre colaboradores. O modelo adotado para o desenvolvimento do livro permite, entre outras coisas, integrar e diluir etapas, investigar e experimentar procedimentos, aprender e consolidar conhecimentos e competências, publicar obras clássicas ou experimentais.

159 Entrevista concedida a Luciana Mattar por Bianca Oliveira na sede da Elefante, São Paulo, 7 out. 2019.

160 Entrevista concedida a Luciana Mattar por Gustavo Piqueira na sede da Casa Rex, São Paulo, 23 out. 2019.

161 As casas editoriais analisadas são desiguais no que concerne ao tipo de organização. Há desde editoras compostas por uma única pessoa, como é o caso da Bebel Books, até empresas mais sistematizadas com separação de tarefas, caso da Carambaia.

162 Zeni é autor de três publicações da própria editora, além de editor de todo o catálogo de livros.

163 Nastari é autora do projeto gráfico das obras da Quelônio.

164 A editora Quelônio imprime grande parte de seus livros com tipos móveis e linotipia. Em raras exceções, as publicações são impressas por gráficas terceirizadas por meio de outras tecnologias.

Esse *modus operandi* remete ao *do-it-yourself* (“faça você mesmo”) e a traços da cultura *punk*, instituindo-se como oposição ao *status quo* do monopólio do mercado editorial e da sociedade industrial (Muniz Jr., 2016).

Da perspectiva produtiva, o ritmo moderado¹⁶⁵ possibilita que cada título seja fabricado como um objeto único. Há tempo e valorização de procedimentos experimentais e artesanais, principalmente como recurso de diferenciação do livro. Processos produtivos, sejam industriais com rigor e controle, ou manuais com originalidade e artesanania, viabilizam a manufatura do livro e podem articular significados (Liu, 2013). Nesse sentido, a ênfase pelo “artesanal”, em oposição à “indústria”, poderia ser explicado pelo desejo pela criação de linguagens entre o fazer manual e o pensar, pela transgressão de técnicas produtivas habituais, pelo enriquecimento visual das publicações, e também – porque não? – pela busca pela autonomia e pela realização como indivíduo. Entretanto, para alcançar uma quantidade de exemplares que atinja o público-alvo – um exemplo de relativismo da autonomia independente –, técnicas industriais e artesanais são combinadas na produção dos livros. Piqueira explica que “a própria ideia de lançar um livro envolve a vontade de difusão, não queremos que o processo artesanal limite, fique incrível, mas só dê para fazer quatro exemplares; queremos tiragens industriais, mas que misture processos artesanais”¹⁶⁶. Mesmo que de forma pontual, a inserção da feitura artesanal resgata e valoriza uma cultura gráfica analógica e corpórea – oposta à virtualidade digital –, que guarda memórias afetivas do processo e do seu criador, fator ao qual o público independente atribui alto valor.

Do ponto de vista da comercialização, editores independentes encontraram caminhos alternativos a um dos responsáveis pela crise do mercado livreiro: grandes livrarias¹⁶⁷. As estratégias se apoiaram em exploração de mercado virtual, pequenas bancas e livrarias especializadas e, principalmente, festivais literários. As feiras de publicação independente são o grande

165 Em oposição ao número de títulos e tiragens que uma grande editora publica por ano.

166 Depoimento de Gustavo Piqueira concedido para o canal Arte 1. LOTE 42. “Matéria sobre publicações independentes no Arte 1” [vídeo on-line]. 10 nov. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KVUOzeGwWxE>. Acesso em: 9 jan. 2020.

167 Dados do Serviço de Proteção ao Crédito (SPC) do ano de 2018 apontam que três grandes redes de livrarias – Saraiva, Fnac e Cultura – têm quase 1.300 títulos protestados, somando R\$ 38 milhões de pagamentos atrasados. GABRIEL, R. S.; SCRIVANO, R. “Como editoras e livrarias independentes buscam se reinventar em meio à crise mais dramática do mercado editorial”. Época, São Paulo, 31 jul. 2018. Disponível em: <https://epoca.globo.com/como-editoras-livrarias-independentes-buscam-se-reinventar-em-meio-crise-mais-dramatica-do-mercado-editorial-22929251>. Acesso em: 2 set. 2018.

fórum de encontro da categoria, onde produtores podem, sem intermediários, expor e comercializar produtos, aproximar e fidelizar o público, compartilhar ideias e conhecimentos com os pares etc. Mais uma vez, reforça-se a ideia da independência comercial e da construção de afeto, no sentido de uma comunidade entre editores e leitores. Apesar de a feira Tijuana ser a precursora da categoria, a feira Plana, desde sua primeira edição, em 2013, até a última, em 2018, reuniu e tornou visíveis para as mídias os editores independentes. Dada a relevância desses eventos para a edição de livros independentes, entendemos que há mais a se investigar e analisar para se chegar a qualquer conclusão sobre o papel das feiras. De qualquer forma, para esta pesquisa, essas foram instrumento de reconhecimento e percepção de editoras e livros independentes. Foi a partir de quatro edições de feiras em São Paulo – Plana (2018), Miolo(s) (2018), Flip (2019) e Tijuana (2019) – que os livros analisados no quarto capítulo foram selecionados e coletados.

Partindo para a avaliação dos objetos, esta dissertação empregou um método de análise gráfica baseada nos elementos constituintes do livro. Como pode-se ver detalhadamente no primeiro capítulo, seleção e definição dos elementos resultaram da combinação de autores relevantes para o editorial – como Haluch (2013), Haslam (2007), Hendel (2003), Lupton (2011), Samara (2011) e Tschichold (2007) – com dados do próprio mercado. Livros e bibliografia apontaram para oito elementos que compõem do livro – formato, encadernação, papel, capa, invólucro, impressão, acabamento e layout –, sobre os quais incidem com proeminência a criatividade dos profissionais nos projetos de design editorial da cena independente. Antes de empreender a análise em si, o exercício de categorização dos elementos expôs a limitação de algumas nomenclaturas do livro industrial, como “formato” e “encadernação”, para abarcar as especificidades dos projetos analisados. Portanto, para suceder a análise, foi necessário nomear e propor classificações para as diferentes soluções a partir – embora não só – de depoimentos dos agentes do ramo.

A análise dos 28 livros coletados, abordada no quarto capítulo, evidenciou ênfases e tipologias projetuais. Dos oito componentes do projeto gráfico, formato e encadernação são os que receberam maior grau de renovação pelos independentes. Livros ultrapassaram o formato códice e constelaram um universo de tipologias. Envelopes, arquivos, sanfonas, *zines* e até

mesmo folhas soltas navegaram nas fronteiras da configuração do objeto, permitindo ao leitor experienciar leituras não-lineares. A interação com o conteúdo resultou também do acaso e do lúdico. Além da multiplicidade de formas, também se destacaram materiais e técnicas de impressão e acabamento. Serigrafia, risografia, linotipia, tipos móveis, xilogravura, escrita manual, máquina de escrever, bordado, processos experimentais – como o de *A pedra* – e processos industriais familiares ao mercado – offset e digital – foram usados na confecção dos exemplares. A adoção total ou mista de processos artesanais constituiu dado técnico e estético para o livro independente pela unicidade do toque do artífice que o diferencia da publicação industrial. Em cada livro, a renovação recaiu com maior ou menor grau sobre elementos particulares selecionados pelos designers, que procuraram manter um equilíbrio entre a qualidade de uso, a estética e a viabilidade. No entanto, a renovação em alto grau evidenciou limites na aceitação cultural de experimentações projetuais.

A citação em entrevista de críticas negativas por parte de leitores da Carambaia e da Elefante colocaram em discussão as fronteiras da atuação dos designers. Nas palavras de Bonsiepe (2011: 25), “projetar significa expor-se e viver com paradoxos e contradições, mas nunca camuflá-los sob um manto harmonizador”. O equilíbrio entre os aspectos técnicos (a leitura em si) e semânticos dos livros pode ser a linha tênue do trabalho do designer, que projeta para o uso do outro. A cessão parcial dos independentes para demandas do público leitor demonstrou a qualidade de uso como uma de suas orientações, apesar do experimentalismo estético de suas produções. Livros independentes trabalham o suporte como uma extensão de potência poética, não como um repositório apartidário. Por essa razão, há pesquisadores, como Paulo Silveira, que entendem que editores independentes estariam produzindo, em alguns casos, livros de artista. Inseridos em uma cadeia produtiva comercial, livros independentes que transgridem forma e materiais navegam no limite entre a arte e o design. Para a conhecida designer Elaine Ramos, que também projeta livros de caráter experimental, o contexto de produção distingue o “livro comercial”: “diferentemente do artista, que costuma lidar com seus próprios limites subjetivos, o designer em geral encontra apoio nas restrições técnicas, econômicas e humanas inerentes ao processo” (*in* Derdyk, 2013: 96).

Por outro lado, a diversidade de tipologias de projeto encontrada na análise suscitou uma classificação e um agrupamento de resultados. Segundo a bibliografia, “há duas abordagens filosóficas ao design de livros”. Hendel (2013: 7) explica que “há os que acreditam que o design deva ser neutro e atemporal, e outros que ele deva refletir o conteúdo de uma forma mais óbvia (usando tipografia ou elementos de design relevantes relativos ao tema do livro)”. Assim como Hendel, Tschichold defendia, no início de sua carreira¹⁶⁸, uma abordagem de livro essencialmente comunicacional com design “transparente” como a “taça de cristal”, que organizasse e comunicasse claramente a mensagem ao leitor. A *Nova tipografia* (1928) prezava pela precisão e objetividade, sem o designer colocar a sua “personalidade” nela. Mesmo posteriormente, quando o referenciado designer abandonou a rigidez do manifesto moderno, seus ensaios produzidos no período de retomada dos valores clássicos indicavam que a função do designer era “criar um modelo de apresentação cuja forma não ofusque o conteúdo e nem seja indulgente com ele” (Tschichold, 2007: 31). Oposto a essa abordagem, o conceito de design “visível” foi usado na tese de Camargo (2016), ao propor que o design do livro impresso de literatura (prosa) possa ser estudado por duas categorias: “visível” e “invisível”. “Invisível” em referência a abordagens de designers que trabalham layout de livros simples, neutro, transparente, de modo a não distrair o leitor para a composição; “visível”, a abordagens que refletem o conteúdo, nas palavras de Hendel, em que “os elementos gráficos e a tipografia são utilizados com a intenção de criar novos significados ou trazer certa atmosfera” (Camargo, 2016: 283). Apesar dos ideais de “invisibilidade” serem passíveis de relativização, uma vez que, mesmo de forma inconsciente, o leitor perceba os meios materiais e gráficos transparentes das composições, as denominações usadas por Camargo auxiliam na percepção das abordagens projetuais.

Os livros de editoras independentes analisados alinham-se à abordagem de design visível. A decisão do formato, a construção do layout, a composição da capa, a seleção dos materiais e processos de impressão, além de

168 Preceitos defendidos pelo manifesto da *Nova tipografia*, de 1928. Posteriormente, Tschichold abandona a rigidez proposta pela vanguarda moderna e passa a valorizar padrões clássicos.

todos os elementos categorizados, foram instrumentos tanto para criar a interface (livro) das mensagens (originais) quanto para, em níveis diferentes, atribuir significação. Notam-se, no entanto, duas maneiras de resolver a representação signica, o que imputaria duas subcategorias de visibilidade: a primeira, em que formas narradas pelo conteúdo se transformam em elementos do livro; e a segunda, em que o conteúdo é representado simbolicamente pelo projeto gráfico. Dentro da primeira subcategoria, escolhas como o revestimento da capa de *Viagem com um burro pelas Cevenas*, o acabamento de *Paper Cut*, a encadernação de *Inquérito policial: família Tobias* e o formato de *Queria ter ficado mais* recriaram o universo visual das histórias narradas a partir de ícones¹⁶⁹. Do outro lado, na segunda subcategoria, o papel de *Ensaio de voo*, a disposição do texto de *Corações Cicatrizados*, a encadernação de *Manaus* e a capa de *A infância dos dias* trabalharam simbolicamente a literatura.

Em ambas as subcategorias, há diferenças nos processos e graus de significação, que podem ser aprofundados em estudos futuros dentro da tríade semiótica ícone-índice-símbolo de Peirce. Lembrando que a presente pesquisa não abordou a semiótica por focar-se na materialidade e na produção gráfica dos projetos de livros. Dentro do design editorial, Samara (2011: 13) trabalhou com a ideia de três níveis de funções operantes nas mensagens visuais: a primária, como “o assunto em si, a ideia intrínseca que vai receber uma forma para que possa ser percebida”; a secundária, “de uma ideia ser relevante e acessível a um grupo específico de pessoas de modo que lhes faça sentido”; e a terciária, “a de transmitir uma interpretação emocional, associativa ou cultural ao público”. A função interpretativa terciária ainda pode ser chamada de “distorção” ou “ângulo”, por conter um ponto de vista que afeta o sentido da mensagem. As duas subcategorias visíveis e independentes aqui identificadas transitariam entre as camadas secundárias e terciárias, enfatizando uma função sobre as outras em cada publicação. Nesse sentido, cada designer investigou o conteúdo para captar a ideia intrínseca primária e o transformou em força visual, seja de forma literal, como em *Inquérito policial: família Tobias*, ou simbólica, como em *Calibã e a bruxa*, tornando a mensagem acessível e atraente para o

169 Ícone, para a semiótica e semiologia, é o “signo que apresenta uma relação de semelhança ou analogia com o objeto que representa” (DICIONÁRIO HOAUISS, 2009).

leitor. Em sua fala, a designer de *Calibã e a bruxa* destaca a intenção do projeto gráfico: “[...] queriam que fosse um livro bem padrão, acadêmico, e a gente insistiu muito que ele tinha de ter um apelo visual muito grande para acessar outros públicos, e foi exatamente o que aconteceu”¹⁷⁰.

Dentro do contexto exposto no terceiro capítulo, em estreita cooperação entre autores e editores, o conhecimento e a imaginação dos designers levaram à produção de livros de design visível, em duas subcategorias, e em dois níveis de função. O elo comum entre os livros analisados é a atribuição visual que as mensagens receberam, em um projeto gráfico esteticamente expressivo em que há interações entre forma e conteúdo, e modifica, assim, o modo com o livro é experimentado. Os resultados levaram a leituras tanto informativas como interativas e estéticas.

No fim, o designer no livro exerce múltiplas funções, ele não é só intermediário entre autor e leitor, mas também é o intermediário da coisa toda. Então tem essa dimensão de um conteúdo prévio e um destinatário que você não sabe quem é, mas de certa forma você vai influenciar como ele vai chegar. Não é necessário que você seja **invisível** e nem que seja um pavão, tudo depende. [...] Eu acho que ele (o design visível) potencializa, ele externa, ele radicaliza. Ele realmente tem o poder de amplificar uma obra, tem o poder de transformar aquilo mais **visível**, mais bacana, de acrescentar coisas. (grifo nosso)¹⁷¹

Cabe dizer que “qualquer definição corre o risco de ser defeituosa e imprecisa, e ainda mais quando se refere a um setor tão vasto e complexo como o que aqui nos propomos tratar”, parafraseando Dorfles (1991: 7). Entende-se que os livros são artefatos complexos, produtos de realidades específicas e passíveis de estudos sob diferentes perspectivas. Também não se buscou valorizar ou desvalorizar as distintas soluções propostas pelas editoras selecionadas. Procurou-se, porém, mapear, relacionar e categorizar as soluções gráficas desenvolvidas por seus criadores neste universo das independentes no Brasil.

Editores independentes e sua produção gráfica estão mudando a maneira como a informação é trabalhada como linguagem editorial, trazendo insumos para o campo profissional do design do livro, para a criatividade e renovação

170 Entrevista concedida para a pesquisadora na sede da editora Elefante, em São Paulo, 7 out. 2019.

171 Entrevista concedida a Luciana Mattar por Gustavo Piqueira na sede da Casa Rex, São Paulo, 23 out. 2019.

de noções projetuais. O portfólio analisado renova a experiência narrativa de livros impressos ao manipular o projeto gráfico e ressignificar conteúdos verbais e visuais – em alguns casos, tornando-se preponderante ou tão importante quanto o texto como elemento de comunicação. Historicamente, não são novidades para o design gráfico ou para as artes plásticas, que já tiveram experiências similares com livros-objeto e transferência de signo. Entretanto, pode-se dizer que hoje operam como uma vanguarda do “livro comercial”, de design visível, por aplicar esses conceitos em um mercado conservador, com restrições e demandas quanto à criação e a recepção. Portanto, não parece plausível compará-los aos livros de artista, com intenções e contexto distintos. Em um mercado que enfrenta uma de suas maiores crises e ainda concorre com outros suportes de leitura, como os eletrônicos, a exploração formal e material do objeto tem atraído um público interessado em novidades e em um livro esteticamente apazível.

Porque a editora que trabalha com designer, não é essa que trabalha com livro de artista. A editora de artista pode até chamar um designer para ajudar alguma coisa, mas é um outro princípio. Eu acho que a editora que trabalha com designer, ela é uma editora tradicional que trabalha com papeis separados. O que tem acontecido hoje, é que tem surgido algumas coisas que são essa camada – como é que eu vou dizer – uma camada média (entre arte e design).¹⁷²

A partir do panorama apresentado, esperamos que sejam realizadas novas investigações sobre editores e livros independentes, cobrindo áreas maiores do próprio design editorial – da página ao tipo, do impresso ao digital –, e também outros campos de conhecimento que abordem estudos do livro. Cabe igualmente destacar que a dissertação avaliou o resultado do projeto gráfico (o livro independente concluído) do ponto de vista da emissão; ou seja, da manipulação dos elementos de projeto segundo designers ou responsáveis pela concepção. Dessa forma, investigações posteriores poderiam abordar a recepção: a análise da captação dos significados segundo leitores. De qualquer forma, nas já citadas palavras de Melot (2012: 23-24), a “história do livro se confundiu com aquela dos conteúdos do livro, com a história das

172 Entrevista concedida a Luciana Mattar por Gustavo Piqueira na sede da Casa Rex, São Paulo, 23 out. 2019.

ideias, da literatura e dos gêneros literários, a história sobretudo dos autores”. Investigar os aspectos formais do livro, além de gerar estudos documentais e interpretativos de produção gráfica, sugere novas possibilidades de atuação circunscrevendo projeto e estratégias (Ferreira *in* Martins Filho, 1997: 15).

Estima-se, por fim, que os conceitos discutidos ao longo desta pesquisa, assim como o método de análise visual e a proposta de categorização desenvolvidos, auxiliem investigações e ampliem os conhecimentos do design de livros. O ramo editorial brasileiro reúne um número escasso de publicações sobre projetos gráficos de livros, sendo grande parte das pesquisas pontuais ou históricas. A investigação proposta discute o produto gráfico “livro” do segmento independente paulistano, em um contexto de transformações do ato da leitura, da escrita, da divulgação e conservação de informação. Além de explorar parâmetros de análise e linguagens de projetos gráficos de livros, a pesquisa refletiu sobre aspectos concretos de uma atividade de espectro social, cultural e sógnico: a produção editorial. Diante da pronunciada crise da indústria livresca, a cena do livro independente reagiu com novas possibilidades de atuação prática e profissional do campo. Vida longa ao livro impresso!

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA REFERENCIADA

ANCARA, R; LIMA, R. C. “V+M #129 - Publique você mesmo”. **Visual+mente** [podcast]. 12 ago. 2019. Disponível em: <<https://blog.clubequindim.com.br/livro-objeto/>>. Acesso em: 2 out. 2019.

ARQUIVO. “A infância dos dias”. Disponível em: <<https://arqv.co/a-infancia-dos-dias>>. Acesso em: 4 jan. 2020.

ALMEIDA, M. “Editor apostava na poesia como estratégia de sedição”. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 19 jun. 2010. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1906201018.htm>>. Acesso em: 10 set. 2019.

ARMSTRONG, Helen (org.). **Teoria do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

ARAÚJO, E. **A construção do livro**: princípios da técnica de editoração. Rio de Janeiro: Lexicon, 2008.

BANN, D. **Novo manual de produção gráfica**. Porto Alegre: Bookman, 2010.

BONSIEPE, G. **Design, cultura e sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011.

BRASIL. Lei nº 10.753, de 30 de outubro de 2003. Dispõe sobre a política nacional do livro. **Diário Oficial da União**, Brasília, 30 out. 2003. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.753.htm>. Acesso em: 20 dez. 2018.

BRASILEIRO, B. “Paper Cut”. Disponível em: <<https://babibrasileiro.com/p-a-p-e-r-c-u-t>>. Acesso em: 29 dez. 2019.

BRESSANE, R. “Multiplicar e dividir”. **Meca Journal**, São Paulo, n. 18, mar. 2018, pp. 10-11.

BRESOLA, G. **O que você faz ou pensa estar fazendo quando faz edição?** Entrevista editada. Santa Catarina: Coleção editora pessoa física pessoa jurídica, 2019.

BRINGHURT, R. **Elementos do estilo tipográfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CARAMBAIA. “Caixa H. G. Wells”. Disponível em: <<https://carambaia.com.br/livros/caixa-hgwells>>. Acesso em: 18 ago. 2019.

CARRIÓN, U. **A nova arte de fazer livros**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2011.

CAMARGO, I. **O livro de literatura**: entre o design visível e o invisível. Tese de doutorado. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2016.

CARDOSO, R. **Impresso no Brasil, 1808-1930**: destaques na história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.

CATRACA LIVRE. “A impressora usada que está agitando o mercado editorial independente de São Paulo”. São Paulo, 24 jan. 2014. Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/carreira/a-impressora-usada-que-esta-agitando-o-mercado-editorial-independente-de-sao-paulo/>>. Acesso em: 16 dez. 2019.

CONTREIRAS, J. **Experimentação gráfica em projetos de livros artesanaís**. Dissertação de mestrado. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2019.

CORDEIRO, A. “Cecília Arbolave e João Varella, da Banca Tatuí e Lote 42: o casal que transformou uma rua da Santa Cecília”. **A vida no centro**, São Paulo, 9 ago. 2019. Disponível em: <https://avidanocentro.com.br/gente_no_centro/banca-tatui-lote-42/>. Acesso em: 2 out. 2019.

COSTA, G. J. “Prefácio”. In: MESQUITA, J. V. C. de. **Sobre livros**: aspectos da editoração acadêmica. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1984.

CHARTIER, R.; LEBRUN, J. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

CHARTIER, R. **A ordem dos livros**: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1994.

CLUBE QUINDIM. “Livro-objeto: entenda o que é e como a forma pode transformar a leitura”. São Paulo, jan. 2017. Disponível em: <<https://blog.clubequindim.com.br/livro-objeto/>>. Acesso em: 2 out. 2019.

DARNTON, R. **A questão dos livros**: passado, presente e futuro. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DEAECTO, M. M.; SECCO, L. **Bibliomania**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.

DERDYK, E. (Org.). **Entre ser um e ser mil**: o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: Senac, 2013.

DIRINGER, D. **The book before printing**: Ancient, Medieval and Oriental. Nova Iorque: Dover Publications, 1982.

DICIONÁRIO Houaiss da língua portuguesa. 1ª edição. São Paulo: Objetiva, 2009.

DOMICIANO, C. L. C. **Livros infantis sem texto**: dos pré-livros aos livros ilustrados. Tese de doutorado. Braga: Instituto de Estudos da Criança, Universidade do Minho, 2008.

DORFLES, G. **O design industrial e sua estética**. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

DUARTE, A. P. “O objeto, o leitor, o amigo e a arte”. **Jornalismo Júnior**, São Paulo, 5 ago. 2017. Disponível em: <<http://jornalismojunior.com.br/o-objeto-o-leitor-o-amigo-e-a-arte/>>. Acesso em: 10 set. 2019.

ECO, U.; CARRIÈRE, J. **Não contem com o fim do livro**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

EDIÇÕES BARBATANA. “Manaus (Irena Freitas) - Minha Loja”. Disponível em: <<http://www.edicoesbarbatana.com.br/pd-696806-manaus.html?ct=&p=1&s=1>>. Acesso em: 18 dez. 2019.

_____. “Mimi: o gato que sabia falar chinês (Shu Lin) - Minha Loja”. Disponível em: <<http://www.edicoesbarbatana.com.br/pd-3e8654-mimi-o-gato-que-sabia-falar-chines>>. Acesso em: 18 dez. 2019.

EPSTEIN, Jason. **O negócio do livro**: passado, presente e futuro do mercado editorial. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ESCRITA CRIATIVA. “O futuro do livro – Entrevista com Silvia Nastari e Bruno Zeni” [vídeo on-line]. 28 nov. 2017. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=DnbfI_Pu-ug>. Acesso em: 10 fev. 2019.

FARIA, M.; PERICÃO, M. **Dicionário do livro**: da escrita ao livro eletrônico. São Paulo: Edusp, 2008.

FAWCETT-TANG, R. **Experimental Formats**: books, brochures, catalogues. Ohio: Rotovision, 2001.

FERREIRA, J. C. P. “Uma observação editorial”. In: MARTINS FILHO, P. (org.). **Livros, editoras e projetos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

FRANCOTTI, A. “Principais motivações para participar das feiras de publicação independente”. São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://analink.anapaulafrancotti.com/ev/PHKSJ/C7i/c85f/G542cXMaZCT/BMad/>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

GABRIEL, R. S.; SCRIVANO, R. “Como editoras e livrarias independentes buscam se reinventar em meio à crise mais dramática do mercado editorial”. **Época**, São Paulo, 31 jul. 2018. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/como-editoras-livrarias-independentes-buscam-se-reinventar-em-meio-crise-mais-dramatica-do-mercado-editorial-22929251>>. Acesso em: 2 set. 2018.

GUIMARÃES, L. **A cor como informação**: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores. São Paulo: Annablume, 2000.

HASLAM, A. **O livro e o designer II**: como criar e produzir livros. São Paulo: Edições Rosari, 2007.

HALUCH, A. **Guia prático de design editorial**: criando livros completos. Teresópolis: 2AB, 2013.

HENDEL, R. **O design do livro**. São Paulo: Atelier Editorial, 2003.

_____. **Aspects of contemporary book design**. Iowa City: University of Iowa Press, 2013.

INSTITUTO PRÓ-LIVRO. “44% da população brasileira não lê e 30% nunca comprou um livro, aponta pesquisa Retratos da Leitura”. São Paulo, 7 jun. 2018. Disponível em: <http://prolivro.org.br/home/images/O_Di%C3%A1rio_de_S%C3%A3o_Jorge_do_Iva%C3%AD.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2019.

INTERCOM. **Enciclopédia Intercom de Comunicação**. 2010. CD-Rom.

ISBN. “O que é ISBN?”. Disponível em: <<http://www.isbn.bn.br/website/conteudo/pagina=6>>. Acesso em: 20 de dez. de 2018.

KISS, E. “Criatividade, design e inovação”. **Portal Design Brasil**, 17 dez. 2005. Disponível em: <<https://www.designbrasil.org.br/entre-aspas/criatividade-design-e-inovacao/>> Acesso em: 25 jan. 2020.

LACERDA, M.; FARBIARZ, J. L. “Livro: um projeto de Design na Leitura”. In: **Literatura infantil e juvenil**: campo, materialidade e produção. Belo Horizonte: Moinhos; Contafios, 2019.

LIU, E. **Design gráfico**: processo como forma. Dissertação de mestrado. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2013.

LOTE 42. “Sobre”. Disponível em: <<http://lote42.com.br/sobre/>>. Acesso em: 28 out. 2019.

_____. “Matéria sobre publicações independentes no Arte 1” [vídeo on-line]. 10 nov. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KVUOzeGwWxE>>. Acesso em: 9 jan. 2020.

_____. “Rafael Sica conta os detalhes do livro Fachadas” [vídeo on-line]. 24 mar. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DARXwgRniMw>>. Acesso em: 18 dez. 2019.

_____. “Queria Ter Ficado Mais [Bancatuber]” [vídeo on-line]. 28 mar. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UO7lAKRloIo>>. Acesso em: 18 dez. 2019.

LOTUFO, L. “Narrativas #18 Design do livro”. Narrativas [podcast]. 25 jul. 2019. Disponível em: <<https://carambaia.com.br/blog/design-do-livro/>>. Acesso em: 2 out. 2019.

LUPTON, E. (ed.) **A produção de um livro independente Indie Publishing**: um guia para autores, artistas e designers. São Paulo: Edições Rosari, 2011.

LUSTOSA, I. “Imprensa e impressos brasileiros – do surgimento à modernidade”. In: CARDOSO, R. **Impresso no Brasil, 1808-1930**: destaques na história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.

MAGNO, M. “A Leitura dos Ossos”. **Revista Livro**, São Paulo, n.1, p. 191, 2011.

MARTINS FILHO, P. (org.). **Livros, editoras e projetos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

_____. “O Futuro do Livro Impresso e as Editoras”. **Revista Livro**, São Paulo, n.1, p. 167, 2011.

MELOT, M. **Livro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

MUNIZ JR, 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.

OLIVEIRA, G. **O design na construção do livro**: a coleção particular da editora Cosac Naify. Dissertação de mestrado. Recife: Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, 2016

OLIVEIRA, M. **Produção gráfica para designers**. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 2000.

PAIVA, A. P. M. de. **A aventura do livro experimental**. Belo horizonte: Edusp, 2010.

POUPART, J. et al. **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

QUEIROZ, Sonia (Org.) **Glossário de termos de edição**. Belo Horizonte: Fale/Viva Voz, 2008.

QUELÔNIO. “Lençol para dois”. Disponível em: <<https://www.quelonio.com.br/lenol-para-dois>>. Acesso em: 10 dez. 2019.

_____. “Quelônio solto #01”. Disponível em: <<https://www.quelonio.com.br/quelonio-solto-01>>. Acesso em: 18 dez. 2019.

RAMOS, E. “Livro em processo”. In: DERDYK, E. (Org.). **Entre ser um e ser mil**: o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: Senac, 2013.

REPS, R. “Bebel Abreu criou duas empresas que são a cara da economia criativa brasileira”. **Projeto Draft**, São Paulo, 2 mar. 2015. Disponível em: <<https://www.projtodraft.com/como-bebel-abreu-conseguiu-criar-duas-empresas-criativas-que-tem-exatamente-a-sua-cara/>>. Acesso em: 5 jan. 2020

RIBEIRO, A. **Livro:** edição e tecnologia no século XXI. Belo Horizonte: Moinhos; Contafios, 2018.

SANTAELLA, L. **Linguagens líquidas da modernidade.** São Paulo: Paulus, 2007.

SAMARA, T. **Guia de design editorial:** manual prático para o design de publicações. Porto Alegre: Bookman, 2011.

SILVEIRA, P. “A definição do livro-objeto”. In: DERDYK, E. (Org.). **Entre ser um e ser mil:** o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: Senac, 2013.

STIGGER, V. [sem título]. In: MSPONCHIADO. “Lençol para dois”. Disponível em: <<https://www.msponchiado.com/lencolparadois>>. Acesso em: 31 dez. 2019.

TSCHICHOLD, J. **A forma do livro.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

TWEMLOW, A. **Para que serve o design gráfico?** Barcelona: Gustavo Gilli, 2007.

TWYMAN, M. “A Schema for the Study of Graphic Language (Tutorial Paper)”. In: KOLERS, P. A. et al. (eds) **Processing of Visible Language.** Nova Iorque: Plenum Press, 1979.

UNESCO. “Recommendation Concerning the International Standardization of Statistics on the Production and Distribution of Books, Newspapers and Periodicals”. 19 nov. 1964. Disponível em: <http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13068&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>. Acesso em: 20 de dez. de 2018.

VILLAS-BOAS, A. “Sobre análise gráfica, ou algumas estratégias didáticas para a difusão de um design crítico”. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, n. 5, pp. 2-17, dez. 2009.

_____. **Produção gráfica para designers.** Rio de Janeiro: Editora 2AB, 2010.

FILME

SALAROLI, D.; LEITE, G.; RABELLO, J. **Impressão minha.** 2018. Vídeo em meio digital.

BIBLIOGRAFIA ANALISADA

ABREU, I. et al. **Potato Batata.** São Paulo: Bebel Books, 2019.

ARAUJO, L. **Ordem.** São Paulo: Edições Barbatana, 2019.

ARBOLAVE, C. (Org.) **Queria ter ficado mais.** São Paulo: Lote 42, 2015.

BAUDELAIRE, C. **A viagem.** São Paulo: Laranja Original, 2017.

BALLARIN, P. **Era uma vez outra vez.** São Paulo: Edições Barbatana, 2018.

BONOLO, L. – **Gaia primavera:** o amor vai à guerra! São Paulo: Elefante, 2017.

BLECHER, M. **Corações cicatrizados.** São Paulo: Carambaia, 2016.

BRASILEIRO, B. **Paper Cut.** São Paulo: Bebel Books, 2018.

CAROLL, L. **Caça ao esnarque.** São Paulo: Laranja Original, 2016.

FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa:** mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

FREITAS, I. **Manaus.** São Paulo: Edições Barbatana, 2019.

KINZO, C. et. al. **Quelônio solto #01.** São Paulo: Quelônio, 2016.

LIN, S. **Mimi:** o gato que sabia falar chinês. São Paulo: Edições Barbatana, 2016.

LÍSIAS, R. **Inquérito policial:** família Tobias. São Paulo: Lote 42, 2016.

MARQUES, A. M. **O livro dos jardins.** São Paulo: Quelônio, 2019.

MARTINS, L. B. **A infância dos dias.** São Paulo: Laranja Original, 2017.

PIRES, Y. **A pedra.** São Paulo: Lote 42, 2017.

REILLY, S. **You Will Never Really Know Me.** São Paulo: Bebel Books, 2019.

SADE, M. **Novelas trágicas.** São Paulo: Carambaia, 2017.

SICA, R. **Novela.** São Paulo: Bebel Books, 2014.

_____. **Fachadas.** São Paulo: Lote 42, 2017.

SCHIMITT, G. H. **Instante eterno.** São Paulo: Laranja Original, 2018.

SPONCHIADO, M. **Lençol para dois.** São Paulo: Quelônio, 2014.

STEVENSON, R. L. **Viagem com um burro pelas Cevenas.** São Paulo: Carambaia, 2016.

TIMERMAN, N. **Desterros:** histórias de um hospital prisão. São Paulo: Elefante, 2017.

TAUREPANG et al. **Makunaimã:** o mito através do tempo. São Paulo: Elefante, 2019.

VIDAL, P. **Ensaio de voo.** São Paulo: Quelônio, 2017.

WELLS, H. G. **A guerra no ar.** São Paulo: Carambaia, 2017.

WELLS, H. G. **O dorminhoco.** São Paulo: Carambaia, 2017.

ENTREVISTAS

Entrevista concedida a Luciana Mattar por Bruno Zeni na sede da Quêlônio, São Paulo, 18 jan. 2019.

Entrevista concedida à Luciana Mattar por João Varella na sede da Lote 42, São Paulo, 12 ago. 2019.

Entrevista concedida a Luciana Mattar por Isabel Abreu na sede da Bebel Books, São Paulo, 14 ago. 2019.

Entrevista concedida a Luciana Mattar por Felipe Moreau. [e-mail]. Mensagem recebida por <luciana.mattar@usp.br> em 16 set. 2019.

Entrevista concedida a Luciana Mattar por Bianca Oliveira na sede da Elefante, São Paulo, 7 out. 2019.

Entrevista concedida a Luciana Mattar por Graziella Beting, Fabiano Curi e Laura Lotufo na sede da Carambaia, São Paulo, 16 out. 2019.

Entrevista concedida a Luciana Mattar por Angela Mendes e Paulo Verano. [e-mail]. Mensagem recebida por <luciana.mattar@usp.br> em 18 out. 2019.

Entrevista concedida a Luciana Mattar por Gustavo Piqueira na sede da Casa Rex, São Paulo, 23 out. 2019.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Anatomia de um livro. Fonte: Lupton, 2011, p. 32.

Figura 2: Explicação da “nova arte de fazer livros” de Carrión. Fonte: Carrión, 2011, pp. 14-15.

Figura 3: Imagem do livro *Bartleby, o escrivão* projetado por Elaine Ramos. Fonte: Derdyk, 2013, p. 99.

Figura 4: A cauda longa das mídias. Fonte: Lupton, 2011, pp. 8-9.

Figura 5: Apesar da crise, editores independentes desfrutam prestígio e prosperidade. Fonte: GABRIEL, R. S.; SCRIVANO, R. “Como editoras e livrarias independentes buscam se reinventar em meio à crise mais dramática do mercado editorial”. **Época**, São Paulo, 31 jul. 2018. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/como-editoras-livrarias-independentes-buscam-se-reinventar-em-meio-crise-mais-dramatica-do-mercado-editorial-22929251>>. Acesso em: 2 set. 2018.

Figura 6: Aparições de “independente” na *Folha de S.Paulo* (1921-2015). Fonte: Muniz Jr., 2016, p. 59.

Figura 7: Mapa das feiras de publicações independentes no Brasil em 2018. Fonte: BRESSANE, R. “Multiplicar e dividir”. **Meca Journal**, São Paulo, n. 18, mar. 2018, p. 11

Figura 8: Principais motivações para participar das feiras de publicação independente. Fonte: FRANCOTTI, A. “Principais motivações para participar das feiras de publicação independente”. São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://analink.anapaulafrancotti.com/ev/PHKSJ/C7i/c85f/G542cXMaZCT/BMad/>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

Figura 9: Bruno Zeni e Silvia Nastari, casal de proprietários da editora Quelônio. Fonte: ESCRITA CRIATIVA. “O futuro do livro – Entrevista com Silvia Nastari e Bruno Zeni” [vídeo on-line]. 28 nov. 2017. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=DnbfI_Pu-ug>. Acesso em: 10 fev. 2019.

Figura 10: A residência da Vila Pompeia, São Paulo, sede da editora Quelônio. Fonte: QUELÔNIO. “Tipografia”. Disponível em: <<https://www.quelonio.com.br/tipografia-quelonio>>. Acesso em: 14 jan. 2020.

Figura 11: Em pé, Cecília Arbolave e João Cezar Varella, casal de proprietários na sede da Lote 42. Sentado, Gustavo Piqueira, designer autor de duas obras selecionadas da Lote 42. Fonte: SANTANA, W. “Sala Tatui, no centro de São Paulo, será ‘livraria com hora marcada’”. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 9 set. 2018. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,sala-tatui-no-centro-de-sao-paulo-sera-livraria-com-hora-marcada,70002493666>>. Acesso em: 20 out. 2019.

Figura 12: Bebel Abreu, proprietária da Bebel Books. Fonte: BEBEL BOOKS. “Bebel Books - Fotos” [Facebook]. Disponível em: <<https://www.facebook.com/bebelbooks/photos>> Acesso em: 10 dez. 2019.

Figura 13: Fabiano Curi e Graziella Beting, da editora Carambaia. Fonte: COOLTURAL. “Editora Carambaia (editores)”. 24 fev. 2016. Disponível em: <<https://coolturalblog.wordpress.com/2015/08/26/03-novas-editoras-que-voce-precisa-conhecer/editora-carambaia/>> Acesso em: 20 nov. 2019.

Figura 14: Paulo Verano e Angela Mendes, proprietários da Edições Barbatana. Fonte: EDIÇÕES BARBATANA. “Edições Barbatana - Fotos” [Facebook]. Disponível em: <<https://www.facebook.com/EdicoesBarbatana/photos>> Acesso em: 10 dez. 2019.

Figura 15: Tadeu Breda, João Peres, Bianca Oliveira e Leonardo Garzaro, fundadores da editora Elefante. Fonte: ELEFANTE. “Sobre Editora Elefante”. Disponível em: <<https://www.editoraelefante.com.br/sobre/>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

Figura 16: Germana Zanettini, Felipe Moreau, Jayme Serva e Gabriel Mayor, equipe da Laranja Original. Fonte: LARANJA ORIGINAL. “Laranja Original - Fotos” [Facebook]. Disponível em: <<https://www.facebook.com/laranjaoriginal/photos>> Acesso em: 10 dez. 2019.

Figura 17: Modelos de desenvolvimento de livros segundo Haslam, 2007, p. 22.

Figura 18: Livros coletados da editora Elefante. Fonte: ELEFANTE. “Editora Elefante”. Disponível em: <<https://www.editoraelefante.com.br/>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

Figura 19: Livro *A infância dos dias*, da editora Laranja Original. Seu pequeno formato referenciado pela criança na imagem remete materialmente à temática da obra. Fonte: ARQUIVO. “A infância dos dias”. Disponível em: <<https://arqv.co/a-infancia-dos-dias>>. Acesso em: 4 jan. 2020.

Figura 20: Livro *Queria ter ficado mais*, da editora Lote 42. Fonte: LOTE 42. “Queria ter ficado mais”. Disponível em: <<http://lote42.com.br/project/queria-ter-ficado-mais/>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

Figura 21: Envelopes de *Queria ter ficado mais*, da editora Lote 42. Fonte: Autores.

Figura 22: Livro *Inquérito policial: família Tobias*, da editora Lote 42. Fonte: Autores.

Figura 23: Registro da gráfica em que foram impressos os exemplares de *Inquérito policial: família Tobias*. Detalhe para a diversidade de formatos que compõem o livro. Fonte: LOTE 42. “Inquérito policial: família Tobias”. Disponível em: <<http://lote42.com.br/project/inquerito-policial-familia-tobias/>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

Figura 24: Livro *Manaus*, da Edições Barbatana. Fonte: EDIÇÕES BARBATANA. “Manaus (Irena Freitas)”. Disponível em: <<http://www.edicoes-barbatana.com.br/pd-696806-manaus.html?ct=&p=1&s=1>>. Acesso em: 14 nov. 2019.

Figura 25: Livro *You Will Never Really Know Me*, da editora Bebel Books. Fonte: REILLY, S. “Sooz Reilly - Fotos” [Instagram]. Disponível em: <<http://picuki.com/profile/soozdraws>> Acesso em: 10 dez. 2019.

Figura 26: Esquema ilustrado de dobras de um *zine*. Fonte: CALVENTO, V. “A4 Zines”. Disponível em: <<http://vcalvento.com/A4-Zines>>. Acesso em: 13 set. 2019.

Figura 27: Livro *Lençol para dois*, da editora Quelônio. Fonte: QUELÔNIO. “Lençol para dois”. Disponível em: <<https://www.quelonio.com.br/lenol-para-dois>>. Acesso em: 4 jan. 2020.

Figura 28: Livro *Mimi: o gato que sabia falar chinês*, da Edições Barbatana. Fonte: EDIÇÕES BARBATANA. “Mimi: o gato que sabia falar chinês (Shu Lin)”. Disponível em: <<http://www.edicoesbarbatana.com.br/pd-696806-manaus.html?ct=&p=1&s=1>>. Acesso em: 14 nov. 2019.

Figura 29: Livro *Gaia primavera: o amor vai a guerra!*, da editora Elefante. Fonte: ELEFANTE. “Gaia primavera Editora Elefante”. Disponível em: <<https://www.editoraelefante.com.br/produto/gaia-primavera/>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

Figura 30: Livro *Potato Batata*, da editora Bebel Books. Fonte: MANDACARU DESIGN. “Mandacaru – E Potato Batata nasceu!!!” [Facebook]. Disponível em: <<https://www.facebook.com/MandacaruDesign/posts/2241090322580735/>> Acesso em: 10 dez. 2019.

Figura 31: Encadernações de folhas soltas: *Quelônio solto #01, Era uma vez outra vez, Queria ter ficado mais, Paper Cut e Novela*. Fontes: QUELÔNIO. “Quelônio solto #01”. Disponível em: <<https://www.quelonio.com.br/quelonio-solto-01>>. Acesso em: 10 jan. 2020. BALLARIN, P. “Era uma vez outra vez”. Disponível em: <<https://priballarin.com/portfolio/era-uma-vez/>> Acesso em: 5 dez. 2019. LOTE 42. “Queria ter ficado mais”. Disponível em: <<http://lote42.com.br/project/queria-ter-ficado-mais/>>. Acesso em: 10 nov. 2019. BEBEL BOOKS. “Paper Cut, Babi Brasileiro”. Disponível em: <<https://www.bebel-books.com.br/pd-55dd61-paper-cut-babi-brasileiro.html>>. Acesso em: 10 nov. 2019. BEBEL BOOKS. “Novela”. Disponível em: <<https://www.bebelbooks.com.br/pd-1a1a7e-novela.html?ct=&p=1&s=1>> Acesso em: 5 dez. 2019.

Figura 32: Página do livro *Novela*, do ilustrador Rafael Sica. Tiragem limitada de 69 unidades assinadas e numeradas pelo artista. Fonte: SICA, R. “Rafael Sica - Fotos” [Flickr]. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/sicarafael/>> Acesso em: 5 dez. 2019.

Figura 33: Livros *Novelas trágicas*, da editora Carambaia. Fonte: CARAMBAIA. “Sade”. Disponível em: <<https://carambaia.com.br/novelas-tragicas>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

Figura 34: Livro *Makunaimã*, da editora Elefante. Fonte: ELEFANTE. “Makunaimã”. Disponível em: <<https://www.editoraelefante.com.br/produto/makunaima/>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

Figura 35: Livro *O livro dos jardins*, da editora Quêlônio. Fonte: QUELÔNIO. “O livro dos jardins / Ana Martins Marques”. Disponível em: <<https://www.quelonio.com.br/product-page/o-livro-dos-jardins-ana-martins-marques>>. Acesso em: 2 set. 2019.

Figura 36: Livro *Ensaio de voo*, da editora Quêlônio. Fonte: QUELÔNIO. “Ensaio de voo / Paloma Vidal”. Disponível em: <<https://www.quelonio.com.br/product-page/t%C3%ADtulo-ensaio-de-voo-autora-paloma-vidal>>. Acesso em: 5 ago. 2019.

Figura 37: Livro *Fachadas*, da editora Lote 42. Capa em papelão Color Face da Hörlle, disponível em quatro cores. Fonte: LOTE 42. “Fachadas”. Disponível em: <<http://lote42.com.br/project/fachadas/>>. Acesso em: 15 ago. 2019.

Figura 38: Capa de *Viagem com um burro pelas Cevenas*, da editora Carambaia. Fonte: PS2. ARQUITETURA + DESIGN. “Livro – Viagem com um burro pelas Cevenas”. Disponível em: <<https://www.ps2.com.br/projetos/viagem-com-um-burro/livro/>>. Acesso em: 13 set. 2019.

Figura 39: Capa de *Corações cicatrizados*, da editora Carambaia. Fonte: CARAMBAIA. “Corações cicatrizados”. Disponível em: <<https://carambaia.com.br/livros/coracoes-cicatrizados>>. Acesso em: 5 set. 2019.

Figura 40: Capas dos livros *Caça ao esnarque*, *Makunaimã*, *Potato Batata* e *A infância dos dias*. Fontes: LARANJA ORIGINAL. “Caça ao esnarque”. Disponível em: <<https://www.laranja-original.com.br/product-page/ca%C3%A7a-ao-esnarque>>. Acesso em: 5 nov. 2019. ELEFANTE. “Makunaimã”. Disponível em: <<https://www.editoraelefante.com.br/produto/makunaima/>>. Acesso em: 10 nov. 2019. MANDACARU DESIGN. “Mandacaru – E Potato Batata nasceu!!!” [Facebook]. Disponível em: <<https://www.facebook.com/MandacaruDesign/posts/2241090322580735/>> Acesso em: 10 dez. 2019. ARQUIVO. “A infância dos dias”. Disponível em: <<https://arqv.co/a-infancia-dos-dias>>. Acesso em: 4 jan. 2020.

Figura 41: Sobrecapa do livro *A pedra*, da editora Lote 42. Fonte: CASA REX “A pedra”. Disponível em: <<http://casarex.com/narrativas/a-pedra/>>. Acesso em: 4 jan. 2020.

Figura 42: Sobrecapa do livro *Desterros*, da editora Elefante. Fonte: ELEFANTE. “Desterros Editora Elefante”. Disponível em: <<https://www.editoraelefante.com.br/produto/desterros-historias-de-um-hospital-prisao/>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

Figura 43: Luva do livro *Novelas trágicas*, da editora Carambaia. Fonte: CARAMBAIA. “Sade”. Disponível em: <<https://carambaia.com.br/novelas-tragicas>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

Figura 44: *Caixa H. G. Wells*, da editora Carambaia. Fonte: CARAMBAIA. “Caixa H. G. Wells”. Disponível em: <<https://carambaia.com.br/caixa-hgwells>>. Acesso em: 1 set. 2019.

Figura 45: Invólucros de *Quêlônio solto #01*, *Era uma vez outra vez*, *Queria ter ficado mais* e *Novela*. Fontes: QUELÔNIO. “Quêlônio solto #01”. Disponível em: <<https://www.quelonio.com.br/quelonio-solto-01>>. Acesso em: 10 jan. 2020. EDIÇÕES BARBATANA “Era uma vez outra vez (Edith Chacon; Priscilla Ballarin)”. Disponível em: <<http://www.edicoesbarbatana.com.br/pd-504ab9-era-uma-vez-outra-vez-edith-chacon-priscilla-ballarin.html>> Acesso em: 5 dez. 2019. LOTE 42. “Queria ter ficado mais”. Disponível em: <<http://lote42.com.br/project/queria-ter-ficado-mais/>>. Acesso em: 10 nov. 2019. BEBEL BOOKS “Novela”. Disponível em: <<https://www.bebelbooks.com.br/pd-1a1a7e-novela.html?ct=&p=1&s=1>> Acesso em: 5 dez. 2019.

Figura 46: Livro *Instante eterno*, da editora Laranja Original. Fonte: ARQUIVO. “Instante eterno”. Disponível em: <<https://arqv.co/instante-eterno>>. Acesso em: 4 jan. 2020.

Figura 47: Tipos móveis usados pela editora Quêlônio. Fonte: QUELÔNIO. “Tipografia”. Disponível em: <<https://www.quelonio.com.br/tipografia-quelonio>>. Acesso em: 14 jan. 2020.

Figura 48: Livro *Quêlônio solto #1*, com relevo sutil da impressão tipográfica. Fonte: QUELÔNIO. “Quêlônio solto #01”. Disponível em: <<https://www.quelonio.com.br/quelonio-solto-01>>. Acesso em: 10 jan. 2020.

Figura 49: Sobrecapa de *Ordem*, impressa em risografia. Fonte: EDIÇÕES BARBATANA. “Ordem (Leusa Araújo)”. Disponível em: <<http://www.edicoesbarbatana.com.br/pd-65c782-ordem-leusa-araujo.html>>. Acesso em: 10 out. 2019.

Figura 50: Capa de *A infância dos dias*, impressa em serigrafia branca. Fonte: ARQUIVO. “A infância dos dias”. Disponível em: <<https://arqv.co/a-infancia-dos-dias>>. Acesso em: 4 jan. 2020.

Figura 51: Acabamento experimental da sobrecapa de *A pedra*. Fonte: CASA REX “A pedra”. Disponível em: <<http://casarex.com/narrativas/a-pedra/>>. Acesso em: 4 jan. 2020.

Figura 52: Detalhe de *Paper Cut*, da editora Bebel Books. Fonte: BEBEL BOOKS. “Paper Cut, Babi Brasileiro”. Disponível em: <<https://www.bebelbooks.com.br/pd-55dd61-paper-cut-babi-brasileiro.html>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

Figura 53: Detalhe dos acabamentos das obras *Makunaimã* e *Calibã e a bruxa*, da editora Elefante. Fontes: ELEFANTE. “Makunaimã”. Disponível em: <<https://www.editoraelefante.com.br/produto/makunaima/>>. Acesso em: 10 nov. 2019. ELEFANTE. “Calibã e a bruxa”. Disponível em: <<https://www.editoraelefante.com.br/produto/caliba-e-a-bruxa/>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

Figura 54: Bordado da capa de *Lençol para dois*, da editora Quêlônio. Fonte: MSPONCHIADO. “Lençol para dois”. Disponível em: <<https://www.msponchiado.com/lencolparadois>>. Acesso em: 4 fev. 2020.

Figura 55: Acabamento manual de *Inquérito policial: família Tobias*, da editora Lote 42. Fonte: LOTE 42. “Inquérito policial: família Tobias”. Disponível em: <<http://lote42.com.br/project/inquerito-policial-familia-tobias/>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

Figura 56: Detalhe de *Viagem com um burro pelas Cevenas*, da editora Carambaia. Fonte: PS2. ARQUITETURA + DESIGN. “Livro – Viagem com um burro pelas Cevenas”. Disponível em: <<https://www.ps2.com.br/projetos/viagem-com-um-burro/livro/>>. Acesso em: 13 set. 2019.

Figura 57: Disposição do texto de *Viagem com um burro pelas Cevenas*, da Carambaia. Fonte: PS2. ARQUITETURA + DESIGN. “Livro – Viagem com um burro pelas Cevenas”. Disponível em: <<https://www.ps2.com.br/projetos/viagem-com-um-burro/livro/>>. Acesso em: 13 set. 2019.

Figura 58: Disposição do texto de *Corações cicatrizados*, da editora Carambaia. Fonte: CARAMBAIA. “Corações cicatrizados”. Disponível em: <<https://carambaia.com.br/livros/coracoes-cicatrizados>>. Acesso em: 5 set. 2019.

Figura 59: Disposição do texto de *Desterros*, da editora Elefante. Fonte: ELEFANTE. “Desterros Editora Elefante”. Disponível em: <<https://www.editora-elefante.com.br/produto/desterros-historias-de-um-hospital-prisao/>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

Figura 60: Disposição do texto dos livros da *Caixa H. G. Wells*, da editora Carambaia. Fonte: CARAMBAIA. “Caixa H. G. Wells”. Disponível em: <<https://carambaia.com.br/caixa-hgwells>>. Acesso em: 1 set. 2019.

Figura 61: Livro *Fachadas*, da editora Lote 42. Fonte: LOTE 42. “Fachadas”. Disponível em: <<http://lote42.com.br/project/fachadas/>>. Acesso em: 15 ago. 2019.

Figura 62: Livros orientados por imagens: *Manaus*, *Era uma vez outra vez*, *Novela*, *You Will Never Really Know Me* e *Potato Batata*. Fontes: FREITAS, I. “Manaus, meu primeiro livro...” [Twitter]. Disponível em: <<https://twitter.com/irenafreitas/status/1148229205978750976/photo/1>>. Acesso em: 14 nov. 2019. CLUBE QUINDIM. “Livro-objeto: entenda o que é e como a forma pode transformar a leitura”. São Paulo, jan. 2017. Disponível em: <<https://blog.clubequindim.com.br/livro-objeto/>>. Acesso em: 2 out. 2019. SICA, R. “Rafael Sica - Fotos” [Flickr]. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/sicarafael/>> Acesso em: 5 dez. 2019. BEBEL BOOKS. “You Will Never Really Know Me, Sooz Reilly”. Disponível em: <<https://www.bebelbooks.com.br/pd-67c6e7-you-will-never-really-know-me-sooz-reilly.html?ct=&p=1&s=1>> Acesso em: 10 dez. 2019. MANDACARU DESIGN. “Mandacaru – E Potato Batata nasceu!!!” [Facebook]. Disponível em: <<https://www.facebook.com/MandacaruDesign/posts/2241090322580735/>> Acesso em: 10 dez. 2019.

Projeto gráfico Luciana Mattar

Revisão Renata Takatu