

## CONEXÕES VISUAIS E MATERIAIS NO LIVRO IMPRESSO CONTEMPORÂNEO: O DESIGN EDITORIAL COMO CONSTRUÇÃO NARRATIVA

### *VISUAL CONNECTIONS AND MATERIALS IN CONTEMPORARY PRINTED BOOKS: EDITORIAL DESIGN AS NARRATIVE CONSTRUCTION*

Guilherme Paranhos Paes<sup>1</sup>

Mirtes Cristina Marins de Oliveira<sup>2</sup>

#### Resumo

O presente artigo tem como objetivo analisar o livro impresso a partir de suas morfologias visuais e materiais em suas relações que o compõe o livro como um objeto palpável e manipulável. O design editorial ao longo da história explana acerca de diversos usos e aplicações sobre a linguagem visual/material, a discussão se baseia na análise de 4 projetos de livros: Cantora careca (1964) de Massin, Decálogo da classe média (1998) de Sebastião Nunes, LULULUX (2015) de Gustavo Piqueira e ¿Historia Natural? (2016) de Rosana Paulino. Abordando os limites do livro impresso, tanto em sua materialidade quanto suas composições visuais, tipografias, formatos, conceitos e funções, este estudo visa compreender as relações presentes entre essas duas linguagens distintas, mas integrantes do mesmo objeto, para gerar significados que estão além do texto escrito, expondo novas perspectivas para o livro impresso em uma possibilidade de um objeto material de grande valor narrativo e conceitual.

**Palavras-chave:** design editorial; livro impresso; paratextos; materiais; linguagem visual.

#### Abstract

This article aims to analyze the printed book from its visual and material morphologies in its relationships that make up the book as a palpable and manipulable object. Editorial design throughout history explains about different uses and applications on visual / material language, the discussion is based on the analysis of 4 book projects: Massin's bald singer (1964), Sebastião's Nunes middle class (1998), LULULUX (2015) by Gustavo Piqueira and ¿Historia Natural? (2016) by Rosana Paulino. Addressing the limits of the printed book, both in its materiality and its visual compositions, typographies, formats, concepts and functions, this study aims to understand the relationships between these two distinct languages, but which are part of the same object, to generate meanings that are beyond the written text, exposing new perspectives for the printed book in a possibility of a material object of great narrative and conceptual value.

**Keywords:** editorial design; printed book; paratexts; materials; visual language.

---

<sup>1</sup> Mestre em design e graduado em design gráfico pela Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP, Brasil. g-paranhos@hotmail.com; ORCID: 0000-0002-4350-3690. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

<sup>2</sup> Docente e pesquisadora no PPG Design - Universidade Anhembi Morumbi. É curadora e crítica de Arte e Design, São Paulo, SP, Brasil. cmoliveira@gmail.com; ORCID: 0000-0002-7132-0875.

## 1. Introdução

Dentro da grande variedade de possibilidades de se compor um livro, seu aspecto visual e físico é fundamental para os significados que pode gerar. No caso a materialidade desse artefato carrega a importância de caracterizá-lo como um objeto palpável e manipulável. Tais atributos que o constituem são parte substancial da estrutura do projeto como um todo e essa tangibilidade é discutida quanto aos seus limites, funções e possíveis elaborações.

Haslam (2007) traz algumas definições para a palavra livro de acordo com o dicionário Oxford e a Enciclopédia Britannica:

Tratado portátil manuscrito ou impresso que preenche uma série de folhas encadernadas, vinculadas umas às outras. (Dicionário Concise Oxford)

Composição literária que preenche um conjunto de folhas". (Dicionário Concise Oxford)

Uma mensagem escrita (ou impressa) de tamanho considerável, destinada a circulação pública e registrada em materiais leves, porém duráveis o bastante para oferecerem uma relativa portabilidade". (Encyclopedia Britannica)

Instrumento de comunicação. (Encyclopedia Britannica)

(HASLAM, 2007. p.8).

O livro dito como convencional, ou seja, aquele composto de forma que as palavras e frases são alinhadas linearmente sobre uma folha de papel e encadernados em um códice de diversos tamanhos, tipos de impressão e materiais, possui uma abordagem de design focado na leitura do usuário a fim de se compor um objeto de manuseio, transporte e visualização de suas informações. Essas normatizações e características podem identificar um objeto como livro.

O trabalho mais recorrente do designer como criador desse produto está presente no desenvolvimento de aspectos formais de composição visual (tipografias, cores, diagramação e imagens) e na escolha dos materiais empregados em sua fabricação. Desta forma, as propostas feitas pelo designer junto a uma equipe de editoração, formatam o aspecto físico do livro que será vendido no mercado editorial.

Devido às inúmeras modificações no cenário comercial dos livros quanto à expansão do meio digital tanto para a leitura como na compra, alguns comportamentos modificaram o tratamento que esta peça pode ter. A massificação do digital alterou a perspectiva da produção do livro e os seus meios de atuação. A compra não é mais feita somente presencialmente em uma livraria ou banca, mas por páginas online onde um acervo de busca se abre para o usuário. Logo alguns princípios básicos de muita importância como a capa - que é um elemento indispensável para a venda do livro - que irá fazer competição para outras dispostas nas prateleiras se torna questionável.

Outro prisma a ser observado é sobre a própria materialidade e tecnologia do próprio livro impresso. O mercado editorial se tornou mais competitivo devido à expansão do digital, mas as soluções físicas do livro ainda geram inquietações, como por exemplo as edições de luxo, edições limitadas e reedições abriram um novo entendimento sobre a atenção empregada na produção.

O livro está além somente de seu miolo (páginas internas) ou de sua capa, ele se apresenta como um objeto complexo que pode carregar uma série de artifícios tecnológicos e

de soluções gráficas com muitos significados como, por exemplo, o uso de janelas na capa, uma estrutura sanfonada para o seu códice, o uso de sobrecapas, capas cartazes e caixas são algumas soluções que são utilizadas em larga escala. Essas abordagens indicam as mudanças que estão acontecendo no mercado editorial em relação à estrutura física convencional do livro impresso, os desenvolvimentos desses projetos geram um panorama promissor para as elaborações no design gráfico contemporâneo, no qual a relação com o meio material é de conduzir a novos significados.

A partir dos parâmetros levantados, surge a pergunta: Quais são os limites do livro impresso? Qual a relação entre os aspectos visuais e físicos de um livro? O exponencial desta discussão pode apresentar critérios quanto a sua materialidade e linguagem visual, que são desconexos com algum dos padrões vigentes na editoração, padronização e produção do livro impresso.

Uma atuação mais ampla do que o convencional do design de livros contemporâneo implica em uma aproximação e observação da cultura de seu tempo. “(...) o criador produtor se emancipa da demanda de um mercado e torna-se agente social.” (FALCÃO, 2019. p.110). Tendo a possibilidade de compreender a cultura e a sociedade que o cerca, pode-se estimular uma linguagem tanto material quanto visual que tenha composições e elementos que se articulem de forma mais ampla. Portanto, o designer pode atuar com o intuito de estimular os modelos visuais vigentes que não constroem pontes, mas restringem seu raio de atuação, estabelecendo um diálogo mais abrangente com a cultura que ele está inserido, promovendo aberturas em suas produções. “Em termos históricos, o grande trabalho do design tem sido ajustar conexões entre coisas que antes eram desconexas.” (CARDOSO, 2016. p.44).

Este tipo de perspectiva sobre o olhar do designer para com sua cultura, pensando na articulação de seus artefatos e produções, provoca um fomento de novas elaborações e conexões entre seus elementos antes distintos. Ao lançar esse olhar, o designer atua de forma distante dos padrões do mercado editorial vigente, no caso do livro a atender os interesses da padronização e repetição enraizados nas soluções visuais mais convencionais. Ele provoca o entendimento da recombinação de meios e de que os significados para os objetos são interpretações subjetivas e não fixas a esses objetos, logo podendo ser alteradas, recolocadas e recombinadas como reforça Bonfim (1997):

Não há sentido em um objeto sem sujeito, pois o objeto, entendido como “coisa”, “fato”, “representação”, “conceito”, “pensamento” etc., só existe dentro dos limites de nossas experiências, de nosso conhecimento e de nossas linguagens. Assim, as características de um objeto são, na verdade, as interpretações subjetivas que dele fazemos. O entendimento sobre um objeto é, portanto, efêmero. Os objetos se transformam, os sujeitos se modificam e os significados dos objetos para os sujeitos também se alteram. (BONFIM, 1997. p.37).

Por meio de autores que trabalham o editorial tanto no campo das artes gráficas quanto do design gráfico, o livro será explorado tendo como base HASLAM (2007) conceituando as formas ditas como básicas de um livro impresso, GENETTE (2009) que aborda os paratextos editoriais como componentes da linguagem visual em livros e demais autores como CADÔR (2016), SILVEIRA (2001) e DERDYK (2008) que exploram o livro de artista em suas composições tanto visuais quanto materiais.

Estes autores serão usados como base para analisar projetos de livros que se utilizam das duas linguagens (visual/material) para se compor. A Cantora Careca (1964) de Robert Massin faz uso de paratextos tipográficos que criam as falas e entonações dos personagens da

peça do teatro do absurdo de Ionesco; Decalógo da classe média (1998) de Sebastião Nunes que utiliza de um pequeno caixão de madeira para constituir o formato de seu livro a fim de expressar toda a decadência de uma classe média brasileira; LULULUX (2015) que é um conjunto narrativo de jantar na qual o designer Gustavo Piqueira manipula o suporte material de guardanapos, porta-copos e jogo americano para a conjunção de proposição de um livro e *¿Historia Natural?* (2016) de Rosana Paulino que faz uso de tecidos e costuras nas páginas do livro para construir narrativas imagéticas sobre a escravidão no Brasil colônia.

A união dos autores aos projetos visa analisar de modo agregador as duas linguagens diferentes que se apresentam no livro impresso. O visual e o material aqui serão tratados como aliados para se conceber os objetos analisados. Através de observações pontuais com aporte dos autores, as elaborações presentes nestes projetos serão examinadas para se compreender como essas duas linguagens se comportam de forma unificadas para se gerar narrativas próprias no editorial impresso.

## 2. A Formatação dos Paratextos no Livro Impresso

As concepções para a produção de um livro estimulam um diálogo sobre as múltiplas funções que um produto de design pode ter e a discussão acerca do reducionismo que um projeto de design tem de cumprir para se adequar a questões de seus usos é posto à prova. O designer aqui relaciona dois meios distintos as suas funcionalidades convencionais, cruzando-os em um outro procedimento de atuação. O livro, neste momento, não é só para se ler, mas “(...) afastar de qualquer solução formal unificadora estética ou eticamente e, portanto, abomina os estilos bem como os discursos hegemônicos, que passam a se construir nas marcas maiores do pensamento contemporâneo.” (COSTA, 2010. p.16). O objeto exibe uma desordem aos padrões dos artefatos de origem.

As transformações das imagens se cruzam com as transformações do suporte que as carrega. O livro como um suporte físico que conduz, traduz e organiza as imagens também sofreu e sofre de inúmeras metamorfoses.

Existe uma categoria ampla na produção de livros que dialoga e estuda mudanças físicas, materiais e de linguagem desse objeto, o “Livro de artista” é um campo de estudos editoriais que visa compreender a construção do livro como obra sendo ele denominado das mais diversas formas.

Como em outros idiomas, o português contemplou com muitas palavras o campo em que o artista se envolve na construção do livro como obra de arte: livro de artista, livro-objeto, livro ilustrado, livro de arte, livro-poema, poema-livro, livro-arte, arte-livro, livro-obra... (SILVEIRA, 2001. p.25).

Todas essas nomenclaturas tentam categorizar o complexo e controverso campo de atuação e estudos do livro.

A difícil classificação desse conceito implica em compreender que a estrutura desse objeto a ser elencando como uma produção “artística”, influenciando suas formas, materiais e linguagens é de difícil delimitação. O pesquisador e professor SILVEIRA (2001, p.25) pontua cinco particularidades que essas produções expõem:

- 1) O livro de artista pode mesmo designar tanto a obra como a categoria artística;
- 2) O conceito é ainda muito problemático, pondo em xeque pesquisadores com pesquisadores, artista com artistas, além de envolver outras especialidades, como estética, literatura, biblioteconomia e comunicação;

- 3) Que a concepção e execução pode ser apenas parcialmente executada pelo artista, com elaborações interdisciplinares;
- 4) Que não precisa ser um livro, bastando ser a ele referente, mesmo que remotamente;
- 5) Que os limites envolvem questões do afeto expressadas através das propostas gráficas, plásticas ou de leitura.

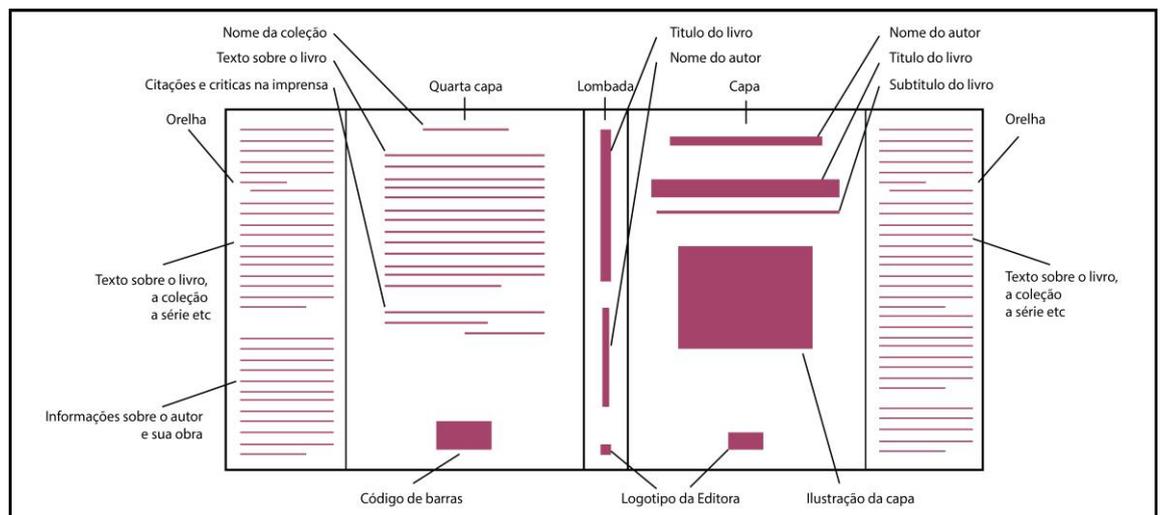
As observações feitas por Silveira denotam a diversidade que esse tipo de produção pode ter, mostrando seu perfil interdisciplinar, complexo e até mesmo abstrato para o objeto. Por se tratar de manipulações visuais e físicas de uma peça tridimensional, as possibilidades geradas são incontáveis.

Um ponto importante a se considerar na manipulação desses códigos visuais é o uso e exploração do recurso dos paratextos editoriais, que são elementos que compõem o livro, mas não necessariamente o texto escrito pelo autor, mas também uma epígrafe, dedicatória, prefácio, notas de rodapé, ilustrações, ou seja, tudo aquilo que não faz parte do texto em si, mas da peça como um todo.

O paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro, são elementos que acompanham, ampliam ou comentam o texto, são mecanismos de consulta, de leitura e indexação, um conjunto de práticas editoriais que transformam, do ponto de vista de sua apresentação, um texto em livro. (CADÔR, 2016. p.310).

Em sua maioria não é de responsabilidade do escritor do livro a organização desses elementos, mas sim dos editores e designers que o apresentam formalmente como objeto finalizado através da capa, folhas de guarda, páginas de rosto etc.

**Figura 1: Representação dos paratextos editoriais**



Fonte: Genette (2009)

Sua função é presencialmente escrever no espaço do próprio livro os elementos necessários para sua contextualização como objeto. O paratexto indica o modo de usar o livro, e guia sua leitura. “O paratexto assume um papel importante nos livros de artista: pode comunicar uma simples informação, uma intenção ou mesmo indicar uma maneira simples de interpretar a obra.” (CADÔR, 2016. p.296). O manuseio desses artifícios pode ser múltiplo

devido a sua grande variedade de opções e facilidade de se realocar em diferentes páginas, tamanhos e composições. Ele assume um valor semântico valioso no projeto gráfico que, se organizado de uma forma interessante ao projeto, pode se tornar um fator comunicacional indispensável.

As capas, por exemplo, são muitas vezes o primeiro contato do leitor com o livro, por isso é comum que recebam grande atenção da parte do designer. Ela pode se apresentar de forma documental, quando registra parte do livro, repetindo alguma ilustração ou trecho escrito, ou pode ser mais conceitual, que busca “representar o conteúdo do livro por meio de uma alegoria visual, um trocadilho, ou um paradoxo.” (HASLAM, 2007. p.165).

A página, como parcela importante do livro, é definida pela mancha gráfica e pelas margens, formada por cabeçalhos, rodapés, fólios e colunas. O livro é resultado das técnicas de editoração como a diagramação por exemplo, que é responsável pela transformação do texto verbal em um objeto que tem uma forma concreta. Designers utilizam cada vez mais recursos tipográficos de forma expressiva, colocando a página e seus componentes em evidência. O livro deixa de ser um mero suporte para a escrita para se tornar parte fundamental da experiência do leitor, de modo que o texto ou a imagem são produzidos considerando o lugar que ocupam na estrutura do livro.

O próprio livro pode ser um híbrido entre obra teórica e artística ao mesmo tempo. Sua estrutura é capaz de dialogar com diversos fins e seus valores transbordam o próprio texto escrito se compondo de forma unificada com o a sua estrutura.

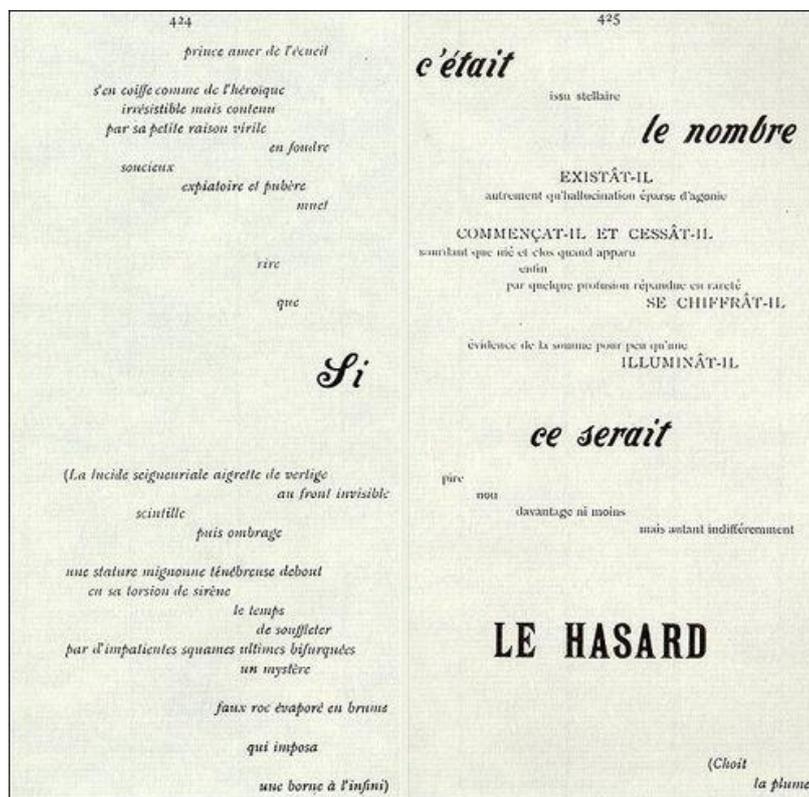
A composição, isto é, a escolha dos caracteres e de sua diagramação, é o que dá forma ao livro a um texto. Não é o caso de tratar aqui da história ou da estética dessa arte que é a tipografia, mas apenas de mencionar o papel de comentário indireto que as escolhas tipográficas podem desempenhar aos textos que afetam. (GENETTE, 2009. p.35).

Essas mudanças estruturais que se apresentam em alguns exemplares são práticas bem comuns, mas nada simples e consistem em utilizar um elemento gráfico desprendido de suas regras convencionais. Um exemplo disso é o uso da tipografia sem seguir regras de espaçamentos e diagramações, ela é usada mais como um elemento narrativo e rítmico do que mero suporte para a informação.

O leitor, usuário dessa peça, não deveria ser indiferente à apropriação das escolhas tipográficas e a distribuição delas na página, mesmo que em algumas obras esforcem-se para neutralizar o tipo ao máximo. A tipografia é um recurso perceptível como em casos em que realização gráfica é inseparável do propósito literário. É difícil imaginar certos textos de Mallarmé sem a dimensão do uso da tipografia com a diagramação.

A produção de Stéphane Mallarmé (1842-1898) que inaugurou a linguagem da poesia visual moderna, influenciou a poesia concreta e a poesia contemporânea, foi decisiva para os poetas futuristas e dadaístas na utilização desse tipo de abordagem que reconfigura as regras tipográficas. Em seu poema, a tipografia funciona de forma visual ocupando e dialogando com os espaços em branco.

Figura 2: Un coup de dés (1897) – Stéphane Mallarmé



Fonte: Cadôr (2016)

O texto escrito é capaz de transmitir inúmeras informações a quem lê, mas não consegue reproduzir aspectos comunicativos como a entonação ou o timbre de voz. “Os sistemas de notação representam uma experiência tridimensional em duas dimensões e, portanto, os livros são o meio mais obvio para sua reprodução.” (HASLAM, 2007. p.139). Esse recurso utilizado pelos designers possibilita a página impressa uma gama de alternativas que expressam significados e que são limitantes a linguagem verbal. A visualidade presente como na composição de Mallarmé demonstra que os artifícios usados como a tipografia ganham um poder narrativo de relevância para a composição.

### 3. Conexões Entre o Visual e o Material na Construção Narrativa Editorial

O projeto gráfico realizado pelo designer francês Robert Massin (1925) também exemplifica com propriedade o uso dos elementos visuais para se criar narrativas. Massin produziu um livro a partir da peça de Eugène Ionesco (1909-1994) chamada “A cantora careca” (1950). O designer francês, através de muitas observações sobre o espetáculo, transportou uma série de elementos teatrais para o campo gráfico. Massin fez em sua leitura gráfica da obra equiparando a palavra impressa aos atores, ambos parte de um único código de comunicação.

Alternando as escalas de personagens, variando fontes tipográficas e utilizando de diferentes graus de preenchimento da página para com isso, transmitir no papel o andamento e dinamismo semelhantes aos que assistiam o desenrolar no palco. A utilização de uma variação tipográfica para dar ênfase na entonação das falas dos personagens, as sobreposições de texto para se caracterizar o direcionamento da fala, as imagens dos atores que foram

fotografados pelo designer em suas posições originais na peça e a composição feita priorizando a supressão do fundo são todas as leituras e transposições presentes em uma comunicação direta entre o campo do teatro e ao livro.

Figura 3: A cantora careca (1964) – Robert Massin



Fonte: [www.graficaparticular.com.br](http://www.graficaparticular.com.br)

Um amálgama entre dois campos distintos, limitações técnicas atreladas à inventividade e, principalmente, à imagem ao texto na obra. Cada personagem tem seu próprio rosto que o interpreta e sua própria voz, o desenho da fonte tipográfica que imprime as suas falas. Embaralhando papéis, misturando recursos de linguagens diversas, foto, tipografia e design da página, cinema e quadrinhos se propõem a uma perspectiva própria de produção.

Estes preceitos de mistura se tornam visíveis já na capa do livro, na qual o “corpo” (sua estrutura) se funde aos atores. Nesta mescla a frente do livro é a frente dos atores e a quarta capa suas costas. Esse tipo de materialidade propõe o diálogo que esses dois campos agora se unem em um objeto único.

No miolo do livro, o projeto se desenvolve de forma mais abrangente. É possível notar a presença das vozes dos atores quanto ao uso de uma diagramação única para cada personagem em suas falas, o uso de tipografias específicas, a própria imagem do rosto como ponto de posicionamento e o esquema de roteiro para se elencar o texto.

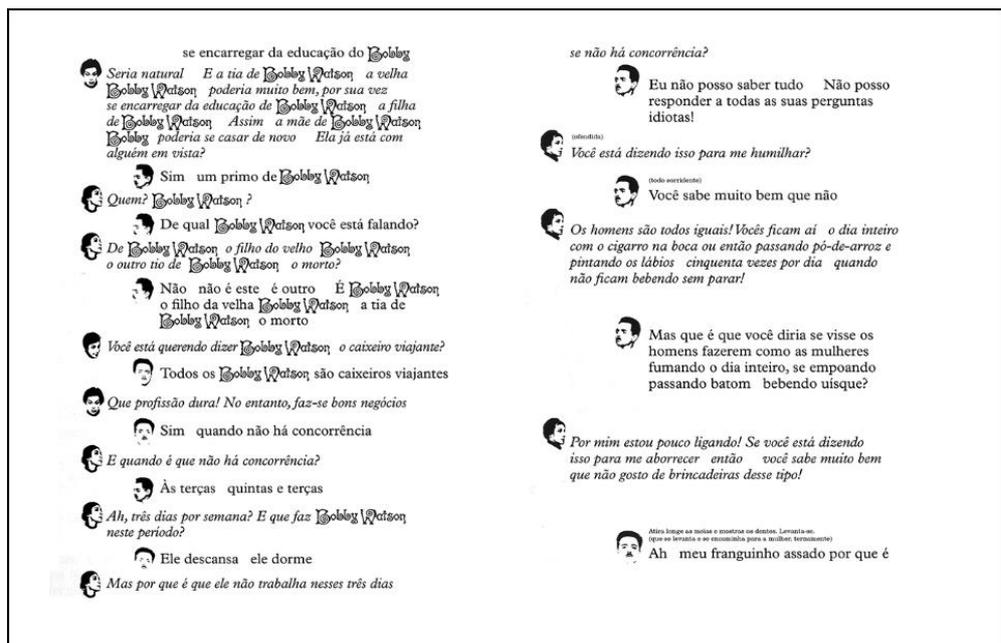
Em algumas páginas a abordagem e o desenvolvimento gráfico se amplificam com o uso do posicionamento de cena pelos atores na peça. A mistura tipográfica, a não linearidade e a racionalização do uso dos tipos para se compor as falas, a tipografia aqui ganha um princípio narrativo a sua aplicação.

Figura 4: Capa do livro (1964)



Fonte: www.graficaparticular.com.br

Figura 5: Exemplos de página de diálogos mais longos



Fonte: www.graficaparticular.com.br

O uso da tipografia como propagação das entonações e narrativas é manifestado em páginas específicas nas quais se faz uso somente desse componente para se narrar as sobreposições e diagramações complexas que exprimem o teor dos ritmos exibidos no espetáculo.

Não somente a visualidade compõe as expressões semânticas, mas o próprio formato de um volume apresentado possui incontáveis significados que são capazes de levar o leitor a experimentar o objeto mais profundamente. “Quando a obra não pode existir de outro modo, a não ser no livro, estamos sem dúvida diante de um livro de artista, uma sequência coerente de páginas, determina as condições de leitura que são intrínsecas a obra”. (CARRIÓN, 2008.

p.169). O formato do livro é um fator determinante na relação que o leitor terá com o conteúdo apresentado. As escolhas propostas pelo designer ou artista que projeta esse objeto podem amplificar ou reduzir os inúmeros significados que o conteúdo pode exibir a quem está lendo.

O tamanho, a espessura e a distribuição dos textos e imagens ao longo do livro ficam a cargo das proporções tridimensionais que acarretam esse objeto. “Corpo é todo objeto material que ocupa um espaço e tem por principais propriedades: a extensão em três dimensões, a impenetrabilidade e a massa.” (Japiassú e Marcondes, 1990). Ele pode funcionar somente como um suporte sem participação direta na criação de sentidos ou como ativo a comunicação, um elemento que informa tanto quanto o conteúdo visual e escrito.

O autor e escritor britânico Tim Guest (1975-2009) propõe quatro tópicos de relevância para observarmos como se organizam as formas de um livro. Esses tópicos contornam uma grande massa de produções e não limitam o raio de atuação na transformação desse objeto em suas questões físicas (GUEST, 1989. p.9 e 19):

- 1) A estrutura formal e conotações da forma do livro;
- 2) A função documental do livro;
- 3) O livro como forma de arte distributiva;
- 4) A realização da sensação de leitura;

Através das observações feitas pelo autor acima é possível identificar que o livro não é somente um objeto que encaderna folhas através de uma capa e leitura linear, mas que um exemplar é capaz de contemplar características complexas de um objeto que se qualifica como um livro ou uma peça que faz uso da estrutura do livro para se compor. As variáveis são incontáveis, já que a questão documental, a distribuição, a conotação da forma e leitura podem ser feitas de diversos modos.

No “livro de artista” essas conexões são ainda mais abrangentes. Através do diálogo mais amplo que esse tipo de livro tem com as artes visuais, plásticas e gráficas, o formato se torna uma variável importante nas decisões de quem se projeta.

A escolha do formato pode ser determinante para um artista do livro, que não pode ignorar a maneira pela qual as formas físicas – por meio das quais os textos são transmitidos aos seus leitores (ou ouvintes) – afetam o processo de construção de sentido. (CHARTIER, 1994. p.35).

O “livro de artista” muitas das vezes não está ligado às convenções acerca do códice, mas sim em uma exploração de suas formas.

Vale lembrar que o livro, antes de mais nada, é um objeto, embora ofuscado na condição de suporte. Salvo em alguns poucos momentos da literatura ou das artes, a materialidade do livro foi chamada a presença e dada a ela um papel fundamental. Na maioria das vezes, como se sabe, a sua utilização como suporte desprezou a dimensão poética desse objeto. (MORAES; DERDYK (org.). 2008. p.160).

O livro, por ordenar e desencadear as informações presentes em seu volume, configurando seus modos de leitura e manuseios da peça, implicando em modos que influenciam diretamente a percepção que o leitor terá com a história, narrativa ou documentação visual e/ou escrita. “Um livro fechado sempre é uma obra em hibernação. O trabalho do escritor se finda no livro, mas é pelo objeto que o leitor colocará a obra em andamento, a completará a partir do outro lado.” (MORAES; DERDYK. 2008. p.161). A

exploração e a contradição nos formatos do livro são de grande valia para o escopo narrativo dele como um todo. A comunicação impressa nele ganha um aliado interessante que potencializa seus significados e reconhece sua consciência peculiar de suas formas. A eloquência presente na exploração do formato consiste na capacidade de se comunicar de forma mais complexa com o leitor, que extrapola os limites do verbo visual nas produções. Eloquência esta que é suporte da mensagem do texto e/ou das imagens, de características e linguagem própria.

Como todo livro (aqui entendido como volume), ele também é um corpo físico que ocupa lugar no espaço. É uma coisa, um objeto. Mas se o livro é, o livro de artista é muito mais. É a linguagem e metalinguagem tornadas concretas. É um corpo físico expressivo. (SILVEIRA, 2001. p.120).

O corpo físico expressivo do livro como apresenta Silveira (2001) é a autonomia que compreende o livro como um objeto complexo e multifacetado, que exhibe em sua construção parâmetros bidimensionais como a linguagem escrita e visual, e a tridimensionalidade que consiste nos formatos e materiais usados em sua composição. A conexão deles é o que constrói esse produto em seus significados e usos.

Um livro-objeto que exemplifica a aplicação do formato em sua concepção semântica é o projeto desenvolvido pelo escritor, editor, artista gráfico e poeta brasileiro Sebastião Nunes (1938). Desde 1968, Nunes escreve, ilustra, diagrama, produz e distribui seus livros de poesia, prosa e ensaios que contêm desenhos, fotos, colagens e gravuras antigas. O livro-objeto “Decálogo da classe média” (1998) possui 28x35x10cm e é feito inteiramente de madeira de caixão contendo diversos impressos em seu interior.

**Figura 6: Decálogo da classe média (1998)**

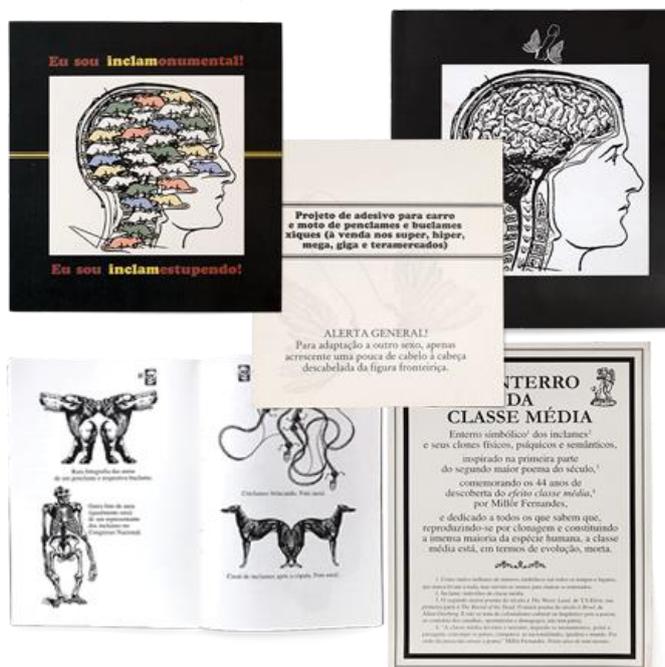


Fonte: [www.graficaparticular.com.br](http://www.graficaparticular.com.br)

O projeto desenvolvido por Nunes é composto por um livreto, mostrando a sequência visual do cérebro humano devorado por ratos, além de adesivos, postais, cartões de visita e outro punhado de papéis efêmeros feitos para celebrar o enterro simbólico da classe média.

Aqui o formato desse artefato representando um caixão constrói a narrativa do livro, sem ele os materiais impressos na parte interior perderiam muito em sua proposta. O impacto desse formato no leitor potencializa a história a ser contada por Nunes gerando, assim, uma experiência tátil com o leitor.

Figura 7: Decálogo da classe média (1998)



Fonte: [www.graficaparticular.com.br](http://www.graficaparticular.com.br)

Outro elemento que compõe a morfologia do livro e cumpre um papel importante na construção de seu corpo são os materiais e acabamentos de impressão. A maioria dos livros impressos são produzidos em larga escala de tiragem. Em gráficas de grande porte, o tipo de reprodução mais usado para as tiragens são as impressoras pantográficas, encavografia ou a impressão digital. A planográfica são feitas de forma plana através de uma pedra (litografia) ou a chapa (offset) como matriz, já a encavográfica utiliza uma reprodução por meio de um baixo relevo ou funda, tendo um cilindro como matriz. A impressão digital é usada para trabalhos de menor quantidade e sua reprodução utiliza arquivos digitais como matriz.

A escolha dos papéis que vão compor o livro também tem valor substancial para a adequada realização do projeto. Esse material é definidor para a qualidade de impressão e percepção que o leitor terá sobre o objeto. Os tipos mais usados são o *couché*, um dos mais fabricado no mundo e possui uma camada de revestimento fina de minerais que cobre os espaços entre as fibras deixando-o mais liso e menos poroso. O papel *offset* é fabricado com uma pasta química branqueada que confere firmeza e suporte para impressão, bem resistente à ação de umidade que o torna imprescindível para o processo de impressão planográfica. Ele também possui algumas variações como, por exemplo, o “papel pólen” cor bege-claro é um offset muito usado em miolos de livros, pois reflete menos luz do que o papel branco, proporcionando conforto a leitura.

No processo de produção do livro, o papel passa por uma série de ações até sua finalização. Depois das escolhas dos papéis e a impressão de todo seu volume, o livro percorre por um curso chamado de acabamento ou pós-impressão. Nesse trecho o material irá receber um aprimoramento na impressão para formatá-lo de uma melhor maneira. Essa etapa final consiste na aplicação de verniz, laminações, uso de facas especiais, *hot-stamping*, relevos, encadernações etc.

Dentro dessas possibilidades existem alguns acabamentos que são feitos para a proteção e aprimoramento da qualidade de impressão. O verniz, por exemplo, tem a função de diferenciar, destacar algum elemento da página e proteger o impresso (podendo ser aplicado de forma localizada ou total). A laminação também cumpre a função de proteção, mas é através de uma aplicação de uma lâmina de plástico fosco de alta resistência e do *hot-stamping*, também chamado de “gravação quente”, transfere ao impresso uma película de celofane, inserindo no material uma grande variação de cores metálicas que os processos de impressão convencionais não conseguem reproduzir.

Esses métodos de proteção e acabamento também englobam refiles que são cortes feitos no material por uma guilhotina para ajustar seu tamanho, as dobras que usam maquinários que estruturam o formato da peça e a encadernação que varia de acordo com o tipo de publicação (capa dura ou mole, com miolo colado, costurado ou grampeado). Cada uma delas apresenta uma lombada (lateral do livro que sustenta suas folhas e costuras) diferente, podendo ser (1) canoa que é composta por apenas um caderno e fixada por grampos, (2) quadrada que é dobrada, (3) costurada ou (4) colada. e a espiral como lombada que consistem no uso de uma espiral de plástico ou metal para prender suas folhas.

Apesar das numerosas possibilidades que as gráficas apresentam ao designer para a produção editorial, ele não deve se limitar apenas aos processos de impressão de maquinários e fábricas, mas também de alguns artifícios gráficos para sua elaboração que passam por técnicas manuais, como a impressão em tipografia, serigrafia, estêncil e xilogravura. Todos esses são métodos que não estão mais em uso para uma grande escala de impressão.

Um exemplo desse tipo de trabalho é o projeto de Gustavo Piqueira chamado “LULULUX” (2016) que é um conjunto narrativo de jantar que foi impresso em serigrafia devido à restrição de material escolhido composto por guardanapos, porta-copos e jogos americanos, como são feitos de tecido, a impressão serigráfica é uma possibilidade para se imprimir em tecidos. A serigrafia expõe um tipo de produção de cunho mais particular, pois tanto seu desempenho quanto a impressão não apresentam grande velocidade ou não são usados em grande quantidade. Isso também é reflexo do montante produzido de apenas 600 exemplares.

Figura 8: Conjunto de peça de LULULUX (2015)



Fonte: [www.gustavopiqueira.com.br](http://www.gustavopiqueira.com.br)

As tecnologias utilizadas são de objetos materiais que foram reutilizados como suporte para a escrita do livro. Tanto o modo de impressão quanto esses materiais possuem características referentes à produção analógica de um projeto de design.

O trabalho realizado pela artista visual brasileiro, educadora e curadora Rosana Paulino (1967) exemplifica as relações entre o material e o visual na construção de narrativas e significados. O livro de artista “¿História Natural?” (2016) que possui a técnica mista de imagens transferidas sobre papel e tecido (linoleogravura), ponta seca e costura em uma caixa de 31,5 x 42,5 x 33,5 cm e livro com 29,5 x 39,5 cm, apresentam ao seu leitor um trajeto de conexão com o período de escravidão brasileira. Este livro exhibe - através de seus materiais e composições visuais - resgates de imagens que reabilitam discussões da época, retratando todo o racismo contido, como a pseudociência que classificava os povos e rebaixava o negro como inferior perante o homem branco.

**Figura 9: Exemplo de páginas – ¿História Natural? (2016) – Rosana Paulino**



Fonte: [www.rosanapaulino.com.br](http://www.rosanapaulino.com.br)

É possível identificar nesse projeto o uso de um tecido costurado em algumas páginas que escondem ou relevam imagens ao leitor, como no caso acima de um crânio que está coberto pelo tecido e, em primeira instância, não é possível identificá-lo como um crânio, mas com a abertura de um pano que está costurado ao livro, ele é exibido e acompanhado de três frases (que segundo a artista definem o período de escravidão no Brasil): Progresso das nações, as salvação das almas e o amor pela ciência. Essas três frases sobrepostas ao crânio manifestam ao leitor o pensamento português sobre a época. Outro detalhe importante está no tecido que é a representação de um azulejo português<sup>3</sup> com uma gota de sangue escorrendo por ele. Esse artifício representa o domínio português do período e o seu poder de esconder ou revelar as histórias dos negros escravizados.

<sup>3</sup> Esse tipo de azulejo chegou a Portugal no ano de 1498, pelo Rei D. Manuel I, numa das suas viagens a Espanha. Portugal aprendeu o método de fabrico e de pintura, e o azulejo português tornou-se das marcas de expressão mais fortes da sua cultura.

#### 4. Considerações Finais

A investigação feita no artigo constitui-se na exploração de uma série de projetos que permeiam a história do design gráfico até um presente recente, como o jogo tipográfico proposto por Massin na Cantora Careca (1964), o uso de um formato não convencional (caixão de madeira) em Decálogo da classe média (1998) de Sebastião Nunes, os suportes para jantar que são a forma do livro em LULULUX (2015) de Gustavo Piqueira e a sobreposição de materiais em ¿História Natural? (2016) de Rosana Paulino, por exemplo, que demonstram toda a potencialidade de desenvolvimento conceitual que o editorial apresenta através da união da linguagem visual e material podendo romper com barreiras limitantes e expandir o entendimento sobre o que é um livro e o próprio design gráfico.

Dissecando o livro impresso como objeto e cada vez mais, de forma complexa, relaciona seus aspectos verbais, visuais e materiais como integrantes do mesmo objeto e universo semântico. O artigo promoveu um estudo sobre as tipografias, composições visuais, formatos, materiais e conceitos empregados a livros impressos, todo esse processo de pesquisa se deu por meio da compreensão dos itens integrantes dos projetos e funções semânticas que por meio das linguagens concebem ao leitor uma série de significados para as obras.

A capacidade narrativa nos diálogos entre as imagens e os materiais, revela ao leitor toda a potencialidade que o livro impresso possui através da exploração de suas formas, linguagens e processos. Sendo um suporte e um meio de se dissimular a linguagem visual e material de modo abrangente, questionando suas convenções e criando novas abordagens e possibilidades para esse objeto, desdobrando sua materialidade e reestruturando as percepções sobre o livro impresso.

#### Referências

- BONFIM, Gustavo Amarantes. **Fundamentos de uma teoria Transdisciplinar do design: morfologia dos objetos de uso e sistemas de comunicação**. Estudos em design. V. V. n2. dez. 1997.
- CADÔR, Amir Brito. **O livro de artista e a enciclopédia visual**. Editora UFMG. Belo Horizonte. 2016.
- CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. UBU. São Paulo, 2016.
- CARRIÓN, Ulises. **A nova arte de fazer livros**. C/Arte. Belo Horizonte, 2011.
- CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Editora UnB. Brasília, 1994.
- COSTA, Carlos Zibel. **Além das formas: Introdução ao pensamento contemporâneo no design, nas artes e na arquitetura**. Annablume. São Paulo. 2010.
- DERDKY, Edith (org). **Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas**. Editora Senac. São Paulo, 2013.
- FALCÃO, Guilherme. **AUTO**. Revista Dat Journal: Design Art and Technology. Volume 4 n 2 2019. São Paulo.2019.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Ateliê Editorial. São Paulo, 2009.

GUEST, Tim. **An introduction to books by artists**. In CELANT, Germano; GUEST, Tim. Books by artists. Toronto: Art Metropole, 1981.

HASLAM, Andrew. **O livro e o designer II: Como criar e produzir livros**. Rosari. São Paulo, 2007.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. 3.ed. ver. Ampl. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: Da ternura á injúria na construção do livro de artista**. Editora Universidade. Rio Grande do Sul, 2001.