

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

Gabriela Araujo Ferraz Oliveira

**O DESIGN NA CONSTRUÇÃO DO LIVRO:
*A COLEÇÃO PARTICULAR DA EDITORA COSAC NAIFY***

Recife
2016

GABRIELA ARAUJO FERRAZ OLIVEIRA

**O DESIGN NA CONSTRUÇÃO DO LIVRO:
*A COLEÇÃO PARTICULAR DA EDITORA COSAC NAIFY***

Dissertação apresentada à banca examinadora
da Universidade Federal de Pernambuco,
como exigência parcial para obtenção do título
de mestre em Design sob a orientação de Hans
da Nóbrega Waechter, na linha de Design da
Informação

Recife
2016

Catálogo na fonte

Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

O48d Oliveira, Gabriela Araujo Ferraz

O design na construção do livro: a Coleção Particular da editora Cosac Naify / Gabriela Araujo Ferraz Oliveira. – Recife, 2016.
355 f.: il., fig.

Orientador: Hans da Nóbrega Waechter.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Design, 2017.

Inclui referências.

1. Livro. 2. Design de livro. 3. Projeto gráfico. 4. Cosac Naify. 5. Coleção particular. I. Waechter, Hans da Nóbrega (Orientador). II. Título.

745.2 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2017-35)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

PARECER DA COMISSÃO EXAMINADORA
DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE
MESTRADO ACADÊMICO DE

Gabriela Araujo Ferraz Oliveira

“O design na construção do livro: a *Coleção Particular* da editora Cosac
Naify.”

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: DESIGN E ERGONOMIA

A comissão examinadora, composta pelos professores abaixo, sob a presidência do
primeiro, considera o(a) candidato(a) **Gabriela Araujo Ferraz Oliveira**
APROVADA.

Recife, 31 de agosto de 2016.

Prof. Hans da Nóbrega Waechter (UFPE)

Profª. Solange Galvão Coutinho (UFPE)

Prof. Marcos Galindo Lima (UFPE)

Aos livros que estão à espera de um leitor para existir

AGRADECIMENTOS

Escrever é se jogar em um abismo nebuloso em que você não sabe muito bem onde vai chegar. Um obrigada, antes de tudo, à todas as luzes que iluminaram essa queda livre, fazendo-me enxergar um pouco o caminho que eu estava trilhando para chegar até aqui. A Deus, por todas as bênçãos e luz durante todos os meus dias. A minha mãe e meu pai por todo o amor, toda a paciência e tudo o que são pra mim – tenho certeza que nunca conseguirei retribuir. Ao meu irmão, por ser uma inspiração pra mim e que, mesmo longe, está sempre por perto. A Eduardo, por ser a base estável e segura que está sempre comigo e o melhor companheiro que eu poderia ter nessa jornada. Aos amigos que, de perto ou de longe, acompanharam esse caminho que me fez chegar até aqui – vocês foram essenciais. A Hans, por toda a confiança, por ser sempre tão amável e por aceitar entrar no mundo dos livros junto comigo desde a graduação. A Eva, pelo olhar atento, pela ajuda sempre tão certa e por todo carinho. A Ítalo e a Denny, pelas considerações tão pertinentes e pelo cuidado com que leram meus textos. Às meninas da Madá, por materializarem um sonho. A Luciana, pelo convívio e aprendizado diário e pela compreensão. Aos professores Solange e Marcos, pelas considerações tão valiosas e pela leitura tão atenta deste texto. Aos professores e servidores do PPG-Design, por todos os ensinamentos e convivência durante esses dois anos.

Obrigada sempre.

Fitando as letras da capa e tocando o texto impresso na parte interna, ela não fazia a menor ideia do que o livro dizia. A questão é que o assunto do livro não tinha mesmo importância. O mais importante era o que ele significava.

A menina que roubava livros, MARKUS ZUSAK

RESUMO

Esta pesquisa investiga a relação dos elementos do projeto gráfico com o conteúdo textual de obras literárias com a finalidade de elaborar significados do livro. No cenário contemporâneo, o design é uma peça-chave para a construção de livros, pois articula aspectos necessários para sua realização, inserindo-se ativamente em seu processo de significação. Assim, argumentamos que seus aspectos materiais e visuais são determinantes na experiência de leitura. Tomamos o caso das edições da *Coleção Particular* da editora Cosac Naify a fim de explorar como as decisões projetuais relacionam os elementos do projeto gráfico com o conteúdo textual das obras. Uma vez que livros condensam em si e são condicionados por inúmeros fatores tecnológicos, econômicos e culturais, (1) buscamos delinear sua história, tanto no mundo quanto no Brasil, para compreendermos a tradição a que a editora Cosac Naify pertence. Depois, (2) discutimos a significação da materialidade do livro e como o designer pode atuar para articular significados através da sua forma, utilizando elementos compreendidos pelo projeto gráfico. Então, (3) delineamos os aspectos metodológicos utilizados na pesquisa, desde explorações para definição do *corpus* analítico às ferramentas de catalogação, a fim de condicionar o processo de leitura para contemplar os aspectos do projeto gráfico. Por fim, (4) analisamos cada uma das sete edições da *Coleção Particular*, evidenciando os aspectos literários que são articulados pelas decisões projetuais. Como resultado, não buscamos um modelo de projeto ou a determinação dos significados das edições, mas evidenciar as possibilidades de enriquecimento da experiência proporcionada pelo livro que se inicia a partir de uma atitude projetual, a qual retoma o conteúdo textual e o honra a partir da construção do artefato.

PALAVRAS-CHAVE: Livro. Design de livro. Projeto gráfico. Cosac Naify. *Coleção Particular*

ABSTRACT

This research investigates the relations of the design elements with the textual content of literary works in order to elaborate meanings regarding the book. In the present scenario, design is a key tool to construct books, because it articulates the necessary elements to its realization, actively inserted on the process of meaning-making. Thus, we argue that the book's material and visual aspects are determining to the reading experience. We analyse the case of *Coleção Particular's* editions from Cosac Naify publishing in order to explore how do the design choices relate its elements to the textual content of the works. Once books condense and are made possible by uncountable technological, economic and cultural factors, (1) we seek to sketch its history, both worldwide and in Brazil, in order to understand the tradition Cosac Naify belongs to. Then, (2) we discuss the meaning of books' materiality and how the designer can act as to articulate meanings through its form, using elements belonging to design practice. Thus, (3) we setch the methodological issues regarding the research, since explorations to define our analytical *corpus* to the cataloguing tools, in order to allow the reading process to contemplate design aspects. At last, (4) we analyze each one of the seven editions of *Coleção Particular's* catalogue, highlighting literary qualities that are articulated by design decisions. As a result, we do not seek neither a design model nor determine interpretations, but to make clear the possibilities to enrich the experience conveyed by the book, which begins at a design stance, which delves back into the textual content and honors it all through the construction of the book as object.

KEYWORDS: Book. Book design. Design process. Cosac Naify. *Coleção Particular*

LISTA DE FIGURAS

- FIGURA 1** Principais áreas cujo objeto de pesquisa é o livro Fonte: Adaptado e traduzido pela autora a partir de Howsam (2006). 24
- FIGURA 2** Modelo Comunicacional de Darnton (1982) Fonte: Adaptado e traduzido pela autora a partir de Darnton (1982). 25
- FIGURA 3** Modelo de Thomas R. Adams e Nicolas Barker Fonte: Adaptado e traduzido pela autora a partir de Howsam (2006). 26
- FIGURA 4** Títulos que compõem a *Coleção Particular* da Cosac Naify. Fonte: imagem produzida pela autora a partir de imagens retiradas do site da editora. 70
- FIGURA 5** Esquema visual dos aspectos que tratará essa seção Fonte: desenvolvido pela autora. 113
- FIGURA 6** Esquema das fases da pesquisa Fonte: produzida pela autora. 149
- FIGURA 7** Esquema do processo de análise Fonte: produzida pela autora. 156
- FIGURA 8** Tipografia principal utilizada no projeto gráfico do livro *Primeiro Amor*. 185
- FIGURA 9** Capa do livro *Primeiro Amor* 186
- FIGURA 10** Quarta capa do livro 186
- FIGURA 11** Detalhe da capa do livro *Primeiro Amor* 187
- FIGURA 12** Primeira página da obra e orelha colada na segunda capa 187
- FIGURA 13** Encadernação da obra 188
- FIGURA 14** Esquema mostrando a sobreposição presente no grafismo na capa de *Primeiro Amor* 188
- FIGURA 15** Dobra francesa (as páginas não são refiladas trilateralmente) 189
- FIGURA 16** Detalhe da ilustração invadindo o texto da página posterior 190
- FIGURA 17** Detalhe da mancha textual 190

FIGURA 18 Família da tipografia Univers

FIGURAS 19, 20 E 21 Sequência de três imagens evidenciando a mancha textual constante na página e as mudanças na ilustração 192

FIGURA 22 Detalhe da costura na quarta capa 194

FIGURA 23 Última página do livro e sua orelha colada à terceira capa 195

FIGURA 24 Tipografia principal utilizada no projeto gráfico do livro *Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street* 205

FIGURA 25 Invólucro de plástico com adesivo aplicado 206

FIGURA 26 Detalhe da parte textual da capa 207

FIGURA 27 Detalhe da costura lateral direita sendo desfeita 208

FIGURA 28, 29, 30 E 31 Sequência de imagens da costura sendo desfeita até a lateral direita ficar completamente descosturada 209

FIGURA 32 Orelha colada à segunda capa e primeira página do livro; lâmina de acetato transparente inclusa na edição 209

FIGURA 33 Detalhe da dobra francesa com o texto apenas na parte interna da página 210

FIGURA 34 Lâmina de acetato sendo utilizada para rasgar a página 210

FIGURA 35 Página dupla rasgada 211

FIGURA 36 Detalhe da capitular que dá início ao texto 215

FIGURA 37 Detalhe da mancha textual 215

FIGURA 38 Esquema mostrando o que significa o sentido da fibra no papel 219

FIGURA 39 Livro com as páginas rasgadas 220

FIGURA 40 Quarta capa do livro 221

FIGURA 41 Tipografia principal utilizada no projeto gráfico do livro *A fera na selva* 229

FIGURA 42 Capa do livro 230

FIGURAS 43, 44, 45, 46 E 47 Sequência de cinco imagens mostrando a abertura do capa 232

FIGURA 48 Recorte da imagem presente no verso da capa e folha de rosto 234

FIGURA 49 Página de abertura para o posfácio 234

FIGURA 50 Última página do posfácio 234

FIGURA 51 Detalhe da mancha textual 237

FIGURA 52 Gradação de cores presentes nas páginas do miolo 237

FIGURAS 53 E 54 Detalhes da mancha textual em duas páginas diferentes 237

FIGURA 55 Tipografia principal utilizada no projeto gráfico do livro *Zazie no metrô* 247

FIGURA 56 Tipografia secundária utilizada no projeto gráfico do livro *Zazie no metrô* 248

FIGURA 57 Sobrecapa do livro 249

FIGURA 58, 59 E 60 Sequência de imagens mostrando a abertura da sobrecapa 251

FIGURA 61 Falsa folha de rosto 252

FIGURA 62 Página dupla da parte textual 253

FIGURA 63 Página de *Zazie* com sombra da impressão em uma página Fonte: Foto da página da edição produzida pela autora. 254

FIGURAS 64 E 65 Imagens mostrando o miolo que não foi refilado trilateralmente (dobra francesa) e as ilustrações impressas na parte interna da página 255

FIGURA 66 Detalhe da página que inicia o capítulo 257

FIGURA 67 Última página do livro 260

FIGURA 68 Quarta capa do livro

FIGURA 69 Verso da sobrecapa e capa do livro 261

FIGURA 70 Tipografia principal utilizada no projeto gráfico do livro *Museu do romance da eterna* 268

FIGURA 71 Tipografia secundária utilizada no projeto gráfico do livro *Museu do romance da eterna* 269

FIGURA 72 Capa do livro 270

FIGURA 73 Folha de guarda 272

FIGURA 74 Primeira página do livro 272

FIGURA 75 Antepenúltima e penúltima páginas 272

FIGURA 76 Folha de guarda 272

FIGURA 77 Detalhe da costura do miolo 272

FIGURA 78 Detalhe do miolo não refilado e do desgaste da folha que reveste a capa 273

FIGURA 79 Detalhe da mancha textual da primeira parte do livro 275

FIGURA 80 Detalhe da paginação e da mancha textual da segunda parte do livro 276

FIGURA 81 Fim da primeira parte do livro 278

FIGURA 82 Início da segunda parte do livro 278

FIGURA 83 Mancha textual da segunda parte do livro 278

FIGURA 84 Quarta capa do livro 279

FIGURA 85 Tipografia principal utilizada no projeto gráfico do livro *Avenida Niévski*. 291

FIGURA 86 Tipografia principal utilizada no projeto gráfico do livro *Notas de Petersburgo de 1836*. 292

FIGURA 87 Capa do invólucro 293

FIGURAS 88, 89 E 90 Sequência de imagens mostrando a abertura do invólucro 294

FIGURA 91 Invólucro totalmente aberto e sem os dois livros 295

FIGURA 92 Invólucro dobrado ao meio 295

- FIGURA 93** Capa de *Avenida Niévski* 299
- FIGURA 94 E 95** Primeira página do livro e página dupla com as imagens do lado esquerdo da Avenida 300
- FIGURA 96** Mancha textual da página dupla 301
- FIGURA 97** Fim da parte superior do texto 302
- FIGURA 98** Início da parte inferior do texto 302
- FIGURA 99** Página dupla com as imagens do lado direito da Avenida 302
- FIGURA 100** Mancha textual constante ao longo das páginas 305
- FIGURA 101** Quarta capa do livro 306
- FIGURA 102** Capa do livro *Notas de Petersburgo de 1836* 307
- FIGURAS 103, 104 E 105** Páginas internas 308
- FIGURA 106** Invólucro, capa de *Avenida Niévski* e capa de *Notas de Petersburgo de 1836* 309
- FIGURA 107** Tipografia principal utilizada no projeto gráfico do livro *O passageiro secreto* 318
- FIGURA 108** Invólucro 319
- FIGURAS 109, 110 E 111** Sequência de imagens mostrando a abertura do invólucro 321
- FIGURA 112** Estrutura do invólucro 322
- FIGURA 113** Lombada do livro e do invólucro (de cima para baixo) 323
- FIGURA 114** Capa do livro 324
- FIGURA 115** Orelha e primeira página do livro 324
- FIGURA 116** Orelha aberta 324
- FIGURA 117** Mancha textual da página dupla 327
- FIGURA 118** Ilustração entre as páginas textuais 329

FIGURA 119 Detalhe da ilustração 329

FIGURA 120 Detalhe para impressão em azul na parte interna da página e no miolo não-refilado trilateralmente 329

FIGURA 121 Última página do livro e orelha 332

FIGURA 122 Orelha aberta 332

FIGURA 123 Capa completamente aberta 333

FIGURA 124 Quarta capa do livro 334

FIGURA 125 Verso do invólucro 334

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 19

2 O LIVRO 24

2.1 Panorama histórico do livro 30

2.2 O livro no Brasil 46

2.3 A Cosac Naify 60

2.3.1 A Coleção Particular 70

3 O DESIGN DE LIVROS 75

3.1 A Materialidade do Livro 75

3.2 O ofício do designer 90

3.3 O projeto gráfico e seus elementos 103

3.3.1 A superfície da página: elementos da linguagem visual 105

3.3.2 O livro enquanto objeto: aspectos materiais 129

4 ASPECTOS METODOLÓGICOS 148

4.1 Metodologia de Pesquisa 148

4.1.1 Protocolo de análise 156

4.2 O processo de leitura 159

4.3 Ficha de análise 169

5 ANÁLISES 178

5.1 Primeiro Amor 178

5.2 Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street 196

5.3 A fera na selva 222

5.4 Zazie no metrô 240

5.5 Museu do Romance da Eterna 262

5.6 Avenida Niévski e Notas de Petersburgo de 1836 280

5.7 O Passageiro Secreto 310

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS 336

REFERÊNCIAS 344

INTRODUÇÃO

A sensibilidade presente nos aspectos formais de um livro físico – o cheiro, o toque, a visão – é enaltecida por diversos autores (PLAZA, 1982; CHARTIER, 1995, 1999, 2002; ECO & CARRIÈRE, 2010; FILHO, 2011, entre outros). Ao longo desta dissertação, consideraremos que esse artefato – além de ser um veículo para a linguagem por conter um texto impresso – apresenta conteúdos simbólicos através de seu peso, tamanho, textura. Embora o contato com um livro demande essa interação física, nem sempre esses aspectos são conscientemente percebidos pelos leitores, que ultrapassam este contato físico e imediato com o objeto diretamente para o processo mental de leitura.

Diante do cenário contemporâneo, o designer tornou-se uma peça-chave para a construção de livros, uma vez que é capaz de articular os aspectos necessários para sua realização. Por conseguinte, ele é um ator inserido ativamente no processo de produção e significação do livro. Essa capacidade de articulação, conforme argumentaremos, pode ser realizada através dos aspectos materiais e visuais que exercem funções determinantes na experiência de leitura. Assim, tomamos o caso das edições da *Coleção Particular* da editora Cosac Naify a fim de explorar como as decisões projetuais relacionam os elementos do projeto gráfico com o conteúdo textual das obras. Portanto, esta dissertação trata do design como um campo fundamental para a construção do livro, bem como do seu significado, uma vez que é o designer que, ao dar forma, materializa o texto.

Logo, a **problemática de pesquisa** desta dissertação é como se relacionam os elementos do projeto gráfico para articular significados com o conteúdo textual na *Coleção Particular* da Cosac Naify. Por conseguinte, seu **objetivo geral** é investigar a relação dos elemen-

tos do projeto gráfico com o conteúdo textual de obras literárias com a finalidade de elaborar significados do livro. A fim de responder de que maneira os elementos do projeto gráfico se relacionam para articular significados com o conteúdo textual – nossa problemática de pesquisa –, realizamos os **objetivos específicos** de 1) evidenciar o formato do códice como um artefato cultural complexo que condensa aspectos históricos, sociais, comunicacionais e produtivos, 2) compreender o design como a articulação de elementos projetuais para a construção do livro, 3) apresentar a ferramenta de análise elaborada para a pesquisa e 4) discutir o projeto gráfico, a partir da ficha de análise, dialogando com o conteúdo textual de cada obra.

Portanto, a estrutura da dissertação busca delinear as questões do mais geral para o mais específico. No **Capítulo 1 – O livro**, buscamos articular os aspectos históricos, sociais, comunicacionais e produtivos que constituem o formato do códice como um artefato cultural complexo. A partir dessa introdução, dividimos o capítulo em três seções. A seção **1.1 Panorama histórico do livro** é destinada à apresentar as principais mudanças estruturais e formais dos artefatos utilizados para fazer e manter registros. Após essa seção, buscamos caracterizar a produção editorial brasileira em **1.2 O livro no Brasil**. E, por fim, chegamos à seção **1.3 A Cosac Naify**, na qual procuramos evidenciar as características distintivas da editora no cenário brasileiro e compreender as intenções e os processos editoriais presentes em **1.3.1 A Coleção Particular**, caracterizando o objeto de estudo da pesquisa.

No **Capítulo 2 – O design de livro**, visamos a compreender o design de livros como a articulação de elementos projetuais para a construção do livro e, dessa maneira, dividimos o capítulo em três seções.

Iniciaremos por **2.1 A materialidade do livro**, que busca explorar a noção do livro como artefato que significa para além de um veículo de leitura. A partir dessas possibilidades de expressão, portanto, discutiremos sobre como o designer pode constituir significado através da forma do livro em **2.2 O ofício do designer**. A partir disso, chegaremos à seção **2.3 O projeto gráfico e seus elementos**, definindo como compreendemos o projeto gráfico e apresentando os elementos articulados pelo designer nas suas subseções **2.3.1 A superfície da página: elementos da linguagem visual** e **2.3.2 O livro enquanto objeto: aspectos materiais**. Na primeira parte, buscamos evidenciar os elementos visuais e comunicacionais utilizados no processo de produção do livro como componentes da atividade do designer, ao passo que na segunda, procuramos enfatizar os principais elementos que fazem do livro um objeto tridimensional e como decisões de produção gráfica podem compor fatores semânticos no livro.

No **Capítulo 3 – Aspectos metodológicos**, explicitamos como se deu o processo de análise dos livros e quais os caminhos que percorremos para chegar no método definido. Este capítulo, por sua vez, será dividido em duas seções: **3.1 Metodologia da pesquisa**, na qual demonstramos as fases da pesquisa, indo desde a fase exploratória até a fase analítica. Na subseção **3.1.1 Protocolo de análise**, explicamos com mais detalhes a estruturação do protocolo de análise e discutiremos como se articulam o objeto, o processo de leitura e a ferramenta para chegarmos à análise hermenêutica. Assim, a seção **3.2 O processo de leitura: uma abordagem fenomenológica**, busca delinear a teoria da recepção, segundo Iser, e como consideramos a hermenêutica no processo analítico. Finalizando o capítulo, temos a seção **3.3 Parâmetros de análise: a ficha**, na qual apresentamos a ficha de análise desenvolvida para

esta pesquisa, que é compreendida como um conjunto de parâmetros para guiar as discussões que apresentaremos no capítulo seguinte.

Portanto, no **Capítulo 4 – Análises**, analisamos sete edições que compõem a *Coleção Particular* da editora Cosac Naify individualmente, considerando as suas singularidades, a partir da ficha apresentada no capítulo anterior, bem como da interpretação do texto e do projeto gráfico. As obras que analisamos são: *Primeiro Amor*, de Samuel Beckett; *Bartleby, o Escrivão: uma história de Wall Street*, de Herman Melville; *A Fera na Selva*, de Henry James; *Zazie no Metrô*, de Raymond Queneau; *Museu do Romance da Eterna*, de Macedonio Fernández; *Avenida Niévski* e *Notas de Petersburgo de 1836*, de Nikolai Gógol; e *O Passageiro Secreto*, de Joseph Conrad.

Por fim, chegamos às **Considerações finais**, na qual discutimos sobre as análises como um todo, apontando os aspectos mais relevantes da pesquisa, bem como indicamos outras possibilidades de pesquisa acerca do tema abordado. Concluimos que o projeto gráfico constitui-se como uma série de decisões capazes de articular o significado e alterar a experiência de leitura, possibilitando vários níveis de interpretação em conjunto com o conteúdo textual. O designer, nesse sentido, torna-se um ator cujo ofício é dar forma ao livro, dando significado ao artefato desde sua construção.

CAPÍTULO 2

O livro

2 O LIVRO

Etimologicamente, *livro* deriva de *liber*, que, por sua vez, vem de *libri*, “termo que designa a película de uma árvore entre a casca exterior e a madeira propriamente dita” (BARBIER, 2009, p. 17-18) da qual os livros eram feitos. Portanto, seu nome está associado a um aspecto material que compõe o artefato, o suporte para a escrita. No entanto, há diversas perspectivas que apontam para que ele não seja estudado isoladamente ou apenas de uma perspectiva tecnológica reprodutiva. O livro não se limita a determinada disciplina, pois é “um fenômeno que é simultaneamente um texto escrito, um objeto material e uma transação cultural” (HOWSAM, 2006, p.4, t.n.¹). Desse modo, Howsam aponta que o livro é objeto de três principais enfoques acadêmicos: estudos literários, bibliografia e história (Figura 1).

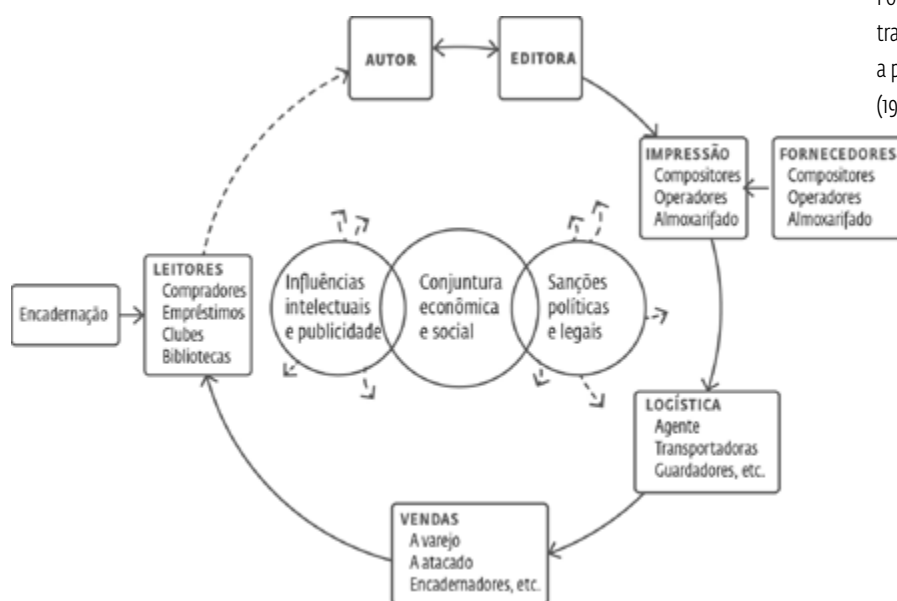
FIGURA 1 Principais áreas cujo objeto de pesquisa é o livro
Fonte: Adaptado e traduzido pela autora a partir de Howsam (2006).



¹ Ao longo da dissertação, a indicação “tradução nossa” será abreviada em “t.n.” para fins de melhor leitura.

Para entender “como ideias eram transmitidas pelo impresso e como a exposição à palavra impressa afetou o pensamento e comportamento da humanidade ao longo dos últimos 500 anos”, o historiador Darnton (1982, p. 65, t.n.) tenta definir o que é **história do livro**, que na época já estava sendo reconhecida como uma nova e importante disciplina através de um modelo comunicacional (Figura 2). Embora tenha se difundido com esse nome, ele afirma que poderia ser chamada de “história social e cultural da comunicação por impressos”. Desde então, ele já se perguntava como um historiador do livro pode negligenciar a história das bibliotecas, da publicação, do papel, do tipo e da leitura, dado que diversas áreas se interlaçam nessa “floresta tropical em que o explorador mal consegue percorrer” (ibid, p. 66, t.n.).

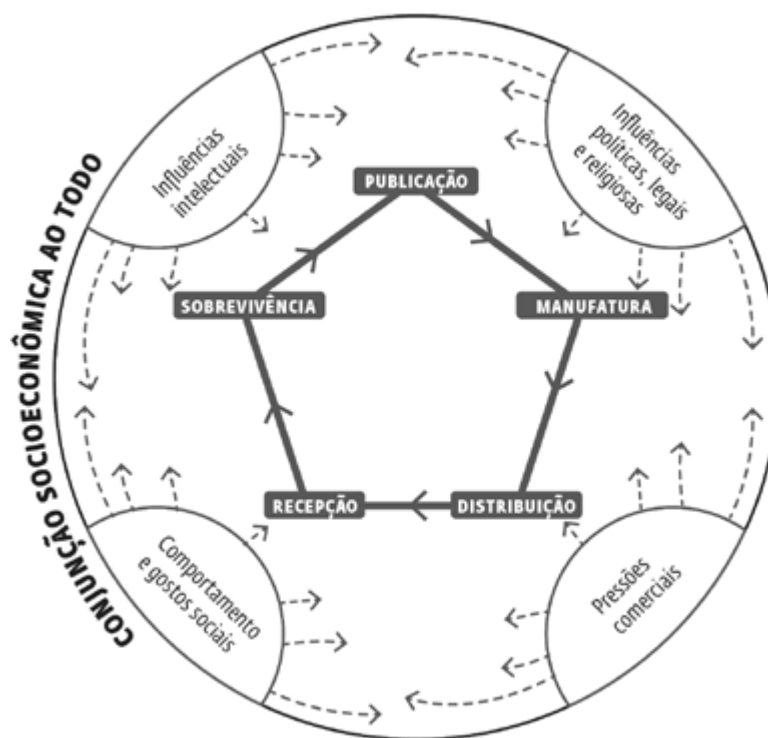
FIGURA 2 Modelo Comunicacional de Darnton (1982)
Fonte: Adaptado e traduzido pela autora a partir de Darnton (1982).



Howsam (2006) se aprofunda nas divergências e disputas entre os historiadores, bibliógrafos e literatos. Ela afirma que os bibliógrafos, sobretudo os de tradição anglo-americana de bibliografia ana-

lítica, reagiram buscando sua autonomia enquanto campo de estudo através do modelo de Thomas R. Adams e Nicolas Barker de 1993 (Figura 3). Desde então, Howsam (*ibid.*) aponta ainda outras duas críticas ao modelo comunicacional de Darnton: a de Peter D. McDonald, oriunda dos estudos literários, em 1997, e a de James A. Secord, de 2000, que relaciona a história dos livros com a da ciência (Cf. HOWSAM, 2006, p. 38-45).

FIGURA 3 Modelo de Thomas R. Adams e Nicolas Barker
Fonte: Adaptado e traduzido pela autora a partir de Howsam (2006).



Desde então, os estudos acerca do livro e seus impactos na sociedade cresceram, mas os conflitos teóricos persistem. Moraes (2015) aponta que mesmo enquadrar esse artefato é um desafio, já que, de maneira intuitiva, leitores e profissionais podem apontar o que é o livro, “mas a constituição teórica deste que é um dos mais antigos

meios de comunicação de massa costuma variar de um autor para outro, ou até mesmo flutuar conceitualmente dentro de um mesmo trabalho” (p. 43). No esforço de enriquecer a discussão frente aos “desafios teóricos e empíricos trazidos pelas novas tecnologias do livro” (*ibid.*, p. 50), ele agrupa os teóricos da área em três principais paradigmas frente ao livro e seus impactos socioculturais ao longo da história.

O **paradigma histórico-cultural** é pautado “na contextualização histórica tanto quanto na estrutura textual e na tecnologia do livro [...] adotada por autores contemporâneos, já que foge ao reducionismo e ao determinismo tecnológico” (MORAES, 2015, p. 44) e tem como principais representantes Roger Chartier, D.F. McKenzie e Robert Darnton. Essa linha teórica é enquadrada por Moraes (*ibid.*) como uma continuidade dos estudos desde Lucien Febvre e Henri-Jean Martin em *L'Apparition du Livre*, de 1958, mas também traz “um referencial teórico mais amplo e profundo, que dialoga, por exemplo, com Michel Foucault” (*ibid.*, loc. cit). Esse paradigma se tornou central por constituir um “corpo consolidado de referências”, mas Moraes busca mapear outras correntes que empregam diferentes pressupostos teóricos.

A segunda corrente descende dos estudos de Marshall McLuhan, que focalizam as causas e efeitos tecnológicos dos estudos culturais. Para ele, “a cultura originada pela tipografia, tinha o diferencial de privilegiar um sentido (o visual) sobre os demais, em contraste com culturas anteriores, como a oral” (MORAES, 2015, p. 47), mas seus estudos entraram em desuso por refletir um determinismo tecnológico muito patente. Então, Jay David Bolter e Richard Grousin incorporaram aspectos sociológicos e psicológicos a essa aborda-

gem tecnológica para a formulação do conceito de **remediação**, que consiste em uma constante histórica, a tendência de novos meios de comunicação “tentar reproduzir e ampliar recursos dos que os antecederam, ao mesmo tempo que os antigos tentam emular recursos novos” (*ibid.*, p. 48).

A terceira corrente é a proposta por Thomas A. Bredehoft em *The Visible Text*, de 2014. Segundo Moraes (2015), Bredehoft “mobiliza um corpo teórico comum ao paradigma histórico-cultural, incluindo Jacques Derrida, Michel Foucault e Gerard Genette, porém aplicado dentro de um ferramental enriquecido por elementos originais [para] uma sistematização histórica de transformações nos modos de reprodução textual” (p. 49). Essa abordagem é apontada como uma terceira via, que mantém a cautela histórico-social e se diferencia de uma perspectiva excessivamente tecnológica.

Ainda que as correntes se diferenciem em alguns pressupostos, é ponto comum que o processo histórico do livro é um aspecto inescapável para sua compreensão. Portanto, essa pesquisa parte da premissa que os artefatos incorporam significados ao longo de suas transformações graças à carga cultural associada a eles – inclusive decorrente das tecnologias. Ou, conforme Chartier (2002), “a longa história da leitura mostra com firmeza que as mutações na ordem das práticas são geralmente mais lentas do que as revoluções das técnicas e sempre em defasagem em relação a elas. Da invenção da imprensa não decorreram imediatamente novas formas de ler” (p. 112).

É curioso que um artefato tão presente e antigo ainda não possua uma definição fácil, sobretudo hoje (MORAES, 2015; BARBIER, 2009; CHARTIER, 2002). Por exemplo, Barbier (2009) aponta que “o livro designa atualmente o conteúdo intelectual do objeto livro, [...] o texto

[...] ou uma parte dele. [...] Se, na origem, um ‘livro’ corresponde, nesta última acepção, a um rolo (*volumen*) a definição torna-se progressivamente mais intelectual que material” (p. 19). Ainda antes das questões trazidas pelo livro digital, Porta (1958) define livro como:

em sentido geral, toda criação literária, ou o registro de fatos e conhecimentos de qualquer espécie, escritos, gravados ou impressos numa sequência de folhas de papel, pergaminho, papiro, pano, tabuletas de madeira, marfim, cerâmica ou outro material apropriado, independentemente da forma que possa assumir o conjunto.

(PORTA, 1958, p.241-242)

Diante da indefinição teórica do próprio objeto, optou-se por encarar o livro de uma maneira mais ampla, como “todo objeto impresso, independentemente de sua natureza, de sua importância e de sua periodicidade, assim como todo objeto portador de texto manuscrito e destinado, ao menos implicitamente, a uma certa publicidade” (*ibid.*, p. 242).

Desse modo, esse capítulo visa, na primeira seção, apresentar uma história do livro como maneira de registro e conservação de informação – logo, associado intimamente à história da escrita. Portanto, centraremos a discussão (1) na materialidade, (2) nas tecnologias de sua produção e reprodução e (3) em sua forma ao longo dos séculos em que eles existem nas nossas sociedades. Ainda assim, é impossível não fazer recortes específicos e afirmações generalistas. Todavia, esse panorama visa apresentar como os séculos de história da humanidade estão em pequena escala em cada impresso da contemporaneidade.

Na segunda seção, apresentaremos a história do livro no Brasil, de maneira mais específica, discutindo as questões históricas da pro-

dução de livros até o século XIX e a introdução oficial da imprensa em 1808. A seguir, delinearemos o percurso da editora Cosac Naify no mercado editorial brasileiro da contemporaneidade e, em específico, os aspectos que nortearam a criação da *Coleção Particular*. Assim, teremos iniciado a delinear nosso objeto de análise: livros que exploram seus aspectos materiais de maneira expressiva, produzidos em escala industrial com finalidade comercial.

2.1 PANORAMA HISTÓRICO DO LIVRO

O primeiro documento da história ocidental foi provavelmente criado na **Mesopotâmia** pelos sumérios, cujas tabuletas de argila mais antigas datam do terceiro milênio a. C. Esse momento histórico é muito citado pela origem da escrita cuneiforme, assim nomeada pela ferramenta que utilizavam para inscrever na argila. Apesar de terem feito inscrições também no mármore – como o Código de Hamurabi –, eram muito raros comparados à documentação encontrada em tábuas de argila, já que as últimas eram utilizadas como registro cotidiano de colheitas e população (MEGGS, 2009). Desde então, em certo sentido, o suporte já estava relacionado à mensagem, pois os conteúdos mais “efêmeros” estavam relacionados ao suporte mais maleável, enquanto o código pétreo que regia a sociedade estava inscrito no mármore. Além dos sumérios, os acádios, babilônios, assírios e hititas também utilizaram a escrita cuneiforme e as tábuas de argila.

Ainda na Antiguidade, **os egípcios** passaram a utilizar tintas de cores diferentes sobre as folhas de papiro, feitas a partir das raízes

da planta *Cyperus papyrus* – abundante ao longo do rio Nilo –, que tinham uma superfície com fibras horizontais (*recto*) e outra com fibras na vertical (*verso*) (MEGGS, 2009). Eles também foram o primeiro povo a produzir manuscritos ilustrados – tanto complementos para o texto quanto para fins ornamentais – nos quais desenvolveram uma estrutura gráfica coerente onde texto e imagem se combinavam para comunicar informações (*ibid.*). Os papiros eram enrolados, formando *volumens* que, por sua vez, eram guardados em estojos de couro, e estes em caixas de madeiras e ânforas.

Os gregos e romanos também utilizaram o papiro como principal suporte, já que as relações comerciais com o Egito facilitavam seu fornecimento. No entanto, em Roma o livro começou a ser objeto de comercialização, o que permitiu sua difusão e desenvolvimento. Segundo a Encyclopaedia Britannica (1911), as *librarii*, ou *bibliopolae*, tiveram bons frutos comerciais e permitiram a aparição de livrarias e oficinas editoriais, onde se fabricava – através dos escravos que copiavam os textos – e vendia os livros.

Em **Roma**, no século IV, uma nova forma de livro impôs-se definitivamente: o **códice** (CHARTIER, 2002). Paralelamente ao papiro, foram utilizadas tabuletas ligadas entre si em uma das extremidades, possibilitando que fossem fechados sobre si mesmos. Na superfície interna havia uma camada de cera na qual você podia escrever, gravando-a com um objeto pontiagudo – chamado *stylus* –, e “apagar”, com uma lâmina que homogeneizava a cera. Ele era reutilizável e portátil, usado principalmente para pequenas notas e para o ensino. A mudança de interação entre o rolo e o códice criou a configuração do livro que temos hoje. O códice tinha uma distribuição diferente dos textos, era uma alternativa ao *volumen* (rolo de papiro), oferecia

resistência e portabilidade e facilitava a localização de textos. A difusão e sobrevivência do formato do códice é associada aos cristãos (MELOT, 2012), que encontraram nele mais capacidade de reunir uma série de escritos para as comunidades, além da sua facilidade de consulta se adaptar melhor para o público nas reuniões.

É essa revolução do papiro para o códice que Chartier (2002) compara à mudança para os livros digitais na contemporaneidade:

ao ler na tela, o leitor contemporâneo reencontra algo da postura do leitor da Antiguidade, mas – e a diferença não é pequena – ele lê um rolo que em geral se desenrola verticalmente e que é dotado de todos os pontos de referência próprios da forma do livro, desde os primeiros séculos da era cristã: paginação, índice, tabelas, etc. O cruzamento das duas lógicas que regulamentaram os usos dos suportes precedentes do escrito (o *volumen*, depois o *códex*) define de fato uma relação com o texto totalmente original. (CHARTIER, 2002, p. 1)

Com o crescimento da influência da Igreja, o monastério se torna a peça-chave para a cultura do livro e das bibliotecas na **Alta Idade Média**. O livro não era um objeto cotidiano, devido ao esforço econômico e humano requeridos para a sua confecção e à escassa demanda existente, dado o analfabetismo generalizado. Apesar de até o século XV ainda se utilizarem outros suportes para a escrita, como as tábuas e o papiro, a forma quase exclusiva que toma o livro medieval é o códice manuscrito sobre o pergaminho, que era produzido com peles de cordeiro, cabra e bezerros. No entanto, a pobreza generalizada fez surgir o fenômeno dos palimpsestos, que consistiam na reutilização dos manuscritos raspando o que estava escrito anteriormente.

Uma das grandes contribuições dos árabes para o livro foi a difusão do papel, que havia sido inventado na China ainda no século II a.C. Apesar de os chineses terem retido essa tecnologia por centenas de anos, os árabes a difundiram no século VIII à medida que expandiram seu império, que incluiu parte da Europa até por volta do ano 1100. O papel foi introduzido na Sicília em 1102, na Espanha, em meados do século XII; em 1276, foi fundada uma fábrica de papel em Fabriano, na Itália, e em 1348, em Troyes, na França (MEGGS, 2009).

O século XI, na **Baixa Idade Média**, é apontado por Meggs (2009) como o período românico, em que “a vida monástica alcançou seu pico e grandes livros litúrgicos [...] eram produzidos nos florescentes *scriptoria*” (p. 77), que acompanhou um feudalismo ainda mais marcado pelas diversas cruzadas. Ao longo do século XII, o românico passa para o gótico, que vai até o Renascimento, no século XIV. Durante todo esse período de adaptação, “o ambiente social e econômico se tornava mais previsível” (*ibid.*, p. 78), com surgimento das cidades e o crescimento da atividade comercial. Embora a vida monástica estivesse entrando em decadência em muitos lugares, os livros seguiram sendo produzidos nas escolas das catedrais que tinham escritório e biblioteca.

O surgimento das universidades no decurso do **século XIII** criou um mercado para os livros (MEGGS, 2009), que se diversificaram em seus usos e temáticas. Apesar de seguirem com um forte viés religioso, são considerados agora um instrumento de trabalho, um veículo de conhecimento de uso diário por parte de professores e alunos, fazendo surgir a categoria do livro de consulta. Desse modo, deixaram de ser patrimônio exclusivo dos centros eclesiásticos e, com o aumento da necessidade de livros por parte dos estudantes, provocaram o ressurgimento de seu comércio.

No que diz respeito às características físicas do livro desse período, podemos destacar sua estrutura em duas colunas para facilitar a consulta pontual e a leitura, além da crescente hierarquização e divisão em capítulos e seções. Também aparecem pontuações, como a marca de parágrafo (¶, ou pé-de-mosca), que servia como ponto e fim de parágrafo. Graças a seu uso secular, os livros foram reduzidos para tamanhos mais portáteis. Por outro lado, a ilustração segue o estilo artístico prevalecente, o gótico; o texto aparece rodeado de grafismos decorativos que perduraram até depois da imprensa. Ao longo de toda Baixa Idade Média, a letra gótica foi utilizada na Europa em parte como uma resposta à necessidade de uma escrita cada vez mais rápida; seu aspecto é anguloso, ornamentado e compacto, com diferenças entre hastes finas e grossas. O latim foi a língua utilizada para os livros em toda a Idade Média, mas com o passar do tempo, as obras escritas no vernáculo começaram a tomar força.

Ao longo do **século XIV**, a indústria de impressão em blocos se espalhou através do uso da xilografia, um método de “impressão a partir de uma superfície de madeira em relevo” (MEGGS, 2009, p. 90). Esse era o processo utilizado para a impressão de cartazes, cartas e livros até por volta do século XV, com a difusão da tipografia – “impressão com pedaços de metal ou madeira independentes, móveis e reutilizáveis, cada um dos quais com uma letra em alto-relevo em uma de suas faces” (*ibid.*, loc. cit.). Esses dois processos de impressão utilizados a partir do século XV na Europa foram inventados pelos chineses, que não os utilizaram com todo o seu potencial. Desse modo, pode-se considerar que sua reinvenção no século XV – sobretudo da prensa e dos tipos de metal (LYONS, 2011) – é o verdadeiro ponto de partida desse método de impressão, já que é quando se difunde em larga escala na Europa através do comércio que intensificava as novas rotas comerciais.

Se uma invenção como a da imprensa apareceu nesta época em vez de outra, não se deve em absoluto a uma casualidade, mas a uma série de circunstâncias que a tornaram possível. Meggs (2009) aponta que “a disponibilidade de papel, a impressão em relevo com blocos de madeira e a demanda crescente por livros” (p. 95), além do crescimento da erudição humanista e a criação das universidades condicionaram um mercado de livros entre as elites seculares e religiosas (LYONS, 2011). Desse modo, o cenário impulsionou diversos gráficos na Alemanha, Holanda, França e Itália a desenvolverem novas maneiras de imprimir. Além disso, Lyons (*ibid.*) aponta que essa invenção, na verdade, é uma série de invenções: as matrizes, os caracteres de metal, a fórmula da tinta e a prensa; todos desenvolvimentos de diferentes naturezas que foram reunidos por Gutenberg.

Em termos tecnológicos, o avanço nos conhecimentos sobre metais e suas ligas permitiram encontrar as fórmulas adequadas para a fabricação de punções e matrizes, assim como as tintas capazes de imprimir sem engordurar o papel ou manchar o verso. Desde 1350, com o desenvolvimento da indústria do papel, o pergaminho começou a entrar em desuso, pois era muito grosso para ser utilizado nas prensas e não era suficientemente plano para a impressão ficar bem feita. Além disso, o aumento vertiginoso do número de livros não permitiu que a produção de pergaminhos acompanhasse a demanda, já que tinha um processo mais demorado (MEGGS, 2009).

Os impressos em tipos móveis, desde a origem da tipografia até 1500, se denominam incunábulos, da palavra latina *incunabula*, que significa “berço” ou “roupa branca de bebê”, recebendo esse nome pela associação ao nascimento dos livros impressos (MEGGS, 2009). Esses artefatos são um caso exemplar de remediação, conforme de-

finido por Bolter e Grusin (2000), já que os incunábulos se caracterizavam pela imitação dos manuscritos, embora já fossem reproduzidos por impressão. Ou seja, embora não fossem mais necessários ou eficientes, mantiveram os elementos habituais para o livro da época: a letra gótica, abreviaturas e as capitulares iniciais (*incipits*), que não eram impressas para que fossem feitas mais tarde por especialistas. Inclusive, não é difícil encontrar incunábulos onde não foram colocadas as iniciais. Com o tempo, a tipografia romana foi imposta, vinda dos humanistas italianos como mais legível e fácil de entender; pouco a pouco, as abreviaturas foram abandonadas.

Febvre e Martin (1976) afirmam que quando Albrecht Pfister, um impressor de Bamberg, na Alemanha, em 60, “combinou pela primeira vez tipografia com ilustrações gravadas em madeira, o livro assumiu sua forma final e definitiva” (p. 56, t.n.). Nessa época, a tipografia já estava entrelaçada de maneira fundamental nas mudanças sociais, econômicas e religiosas (MEGGS, 2009). Desse modo, apesar de a língua mais utilizada ainda ser o latim e a temática predominante ser a religiosa, o crescimento das línguas nacionais é sensível – com os livros em italiano, alemão, francês, inglês e espanhol –, acompanhado dos livros de literatura clássica, medieval e renascentista.

A propagação da imprensa se deu através dos impressores que saíram da Alemanha para trabalhar nos outros países europeus, além da facilidade proporcionada pelas rotas comerciais europeias – caminhos de intercâmbio de bens materiais e culturais. Pouco a pouco, a imprensa foi se instalando em todos os cantos da Europa, embora sua expansão tenha sido irregular. Ao final do século XV, em torno de 150 mil a 200 mil edições haviam sido impressas, em relação a 30 mil

a 35 mil no século XIV (FEBVRE & MARTIN, 1976), o que indica a velocidade com que a imprensa se propagou pela Europa. Embora haja discussões sobre em que medida o livro e a imprensa foi um agente nessa revolução dos impressos, é consenso que com a imprensa se inicia o primeiro veículo considerado uma mídia de massa (BRIGGS & BURKE, 2006). Já no resto do mundo, a imprensa chegou junto com os colonizadores europeus e os países árabes foram lentos em adotar devido às dificuldades que seu alfabeto apresentava para ser reproduzido tipograficamente. Nesses países, era preferível utilizar a xilografia ou a litografia até épocas muito tardias.

No **século XVI** ocorre a consolidação definitiva da imprensa, que se firma como indústria em toda a Europa e vai para a América. Diversos fatores contribuíram sistematicamente para a difusão dos livros já iniciada: o aumento da produção – que barateou consideravelmente o preço por exemplar –, acompanhado do aumento da leitura e a modernização do livro, que se fez mais acessível e compreensível para os leitores. Por conseguinte, a expansão do comércio originou feiras de livros como a de Frankfurt, na Alemanha. Com o tempo, os livros se diversificaram tanto em línguas quanto em temáticas, graças ao fomento do estudo e da leitura de autores clássicos impulsionada pelo Humanismo. Febvre e Martin (1976) apontam que a Reforma Protestante também viu na imprensa um meio eficaz para difundir seus ideais, embora não queiram “reviver a tese ridícula de que a Reforma seja uma filha da imprensa” (p. 288, t.n.).

O desenvolvimento de novos tipos e composição fez com que surgisse o livro moderno, cujos padrões estéticos seguimos, em grande parte, até os dias de hoje. A partir de então, generaliza-se o uso da

capa, que é incorporada por motivos comerciais, já que o comprador poderia reconhecer o exemplar, facilitando sua venda. O formato reduzido se afirma com os 8º e os 12º – 18 e 12 cm, respectivamente – quase um formato de bolso, mais manejável e barato. Embora o livro moderno tenha surgido nessa época, ele ainda conviveu com o livro manuscrito. Definitivamente, o século XVI foi um século que revolucionou o livro e sua difusão, estabelecendo padrões que chegaram até a contemporaneidade.

A França, nessa época, ganhou protagonismo nas produções de livros. Meggs (2009) aponta para os avanços intelectuais humanistas com personagens como Geoffroy Tory – um típico homem do renascimento de diversas atividades – e Garamond – cujos tipos “alcançaram um domínio da forma visual e um ajuste mais preciso que permitia um espacejamento mais fechado das palavras e uma harmonia formal entre as letras em caixa-alta, em caixa-baixa e itálicos” (p. 3). Por outro lado, Chartier (2002) e Briggs e Burke (2006) apontam para inovações editoriais e formais pelos impressores da cidade de Troye com os livros azuis, que eram feitos “empregando caracteres usados, utilizando novamente madeiras gravadas que haviam sido abandonadas [...], imprimindo sobre um papel ordinário [...] publicam livros e brochuras de baixo preço” (CHARTIER, 2002, p. 68). Eles eram encadernados, em geral, com capas azuis; portanto, o que conferia identidade à Biblioteca Azul não era seu conteúdo textual, mas suas características materiais e comerciais. Além disso, há uma decisão dos impressores-editores de alterarem o texto a fim de facilitar a leitura, por exemplo subdividindo parágrafos e capítulos para adaptar a uma leitura frequentemente interrompida.

Meggs (2009) afirma que o século XVII foi uma época relativamente discreta para a área do design, embora tenham surgido diversos gênios literários, como Shakespeare e Cervantes. Uma referência para o design gráfico é o holandês Louis Elzevir, com “seus pequenos volumes, úteis e práticos, [que] tinham tipos holandeses sólidos e legíveis circundados por margens economicamente estreitas [em uma Holanda] com alta taxa de alfabetismo [...] [e] redes comerciais bem desenvolvidas” (LYONS, 2011, p. 79).

Os séculos XVIII e XIX podem ser compreendidos como os que impulsionaram os avanços tecnológicos da imprensa em grande escala, devido aos fatos históricos que afetaram profundamente a economia e a sociedade.

O século XVIII é conhecido como o Século das Luzes, graças ao movimento europeu racionalista e eminentemente laico que primava pelo conhecimento científico: o Iluminismo. Além disso, segundo Lyons (2011), esse foi o século francês, já que foi desde ter substituído o latim como língua comum até ter sido palco de acontecimentos históricos tão importantes como a Revolução Francesa em 1789. O espírito do Iluminismo influenciou a abolição da monarquia e estabeleceu a república. Os livros passaram a ser uma forma de recreação na cidade, com o surgimento do romance, e no campo, com livretos artesanais, catecismos e livros de oração (*ibid.*).

De uma perspectiva tecnológica, o século XVIII assistiu a melhorias técnicas com o crescimento da imprensa e da tipografia: os livros impressos eram melhores e mais legíveis que no século anterior. As tintas melhoraram sua qualidade, o papel teve melhor acabamento e a mancha as páginas internas passou a ser mais clara, graças ao estilo moderno (MEGGS, 2009). No entanto, até o século XIX, as

artes gráficas não haviam experimentado grandes rupturas: as oficinas tipográficas imediatamente anteriores à industrialização se pareciam muito com as oficinas mais primitivas. O núcleo era composto de grandes impressoras de rolo, fixadas do chão ao teto, que funcionavam manualmente. A composição tipográfica também se fazia manualmente e se entintava com umas esferas de couro; dado que a impressão geralmente não era feita em toda a folha, eram necessárias várias etapas para imprimir uma única página, restringindo o ritmo da produção (*ibid.*). Ainda se utilizava o papel vergê, feito à mão folha por folha, de acordo com a prática herdada desde a Idade Média.

As mudanças radicais trazidas pelo pensamento moderno e pelo surgimento da sociedade industrial acontecem no século XIX, junto com “a demanda de uma população urbana em rápido crescimento e com poder aquisitivo cada vez maior [que] estimulou melhorias tecnológicas” (MEGGS, 2009, p. 175). Por conseguinte, o crescimento do número de leitores e de pessoas alfabetizadas é sem precedentes; a leitura pública começa a ser vista como uma necessidade e direito, condicionando o surgimento de bibliotecas públicas e livrarias (LYONS, 2011). Desse modo, é também quando ocorre o esplendor dos periódicos, que tiveram uma atuação decisiva na adoção da leitura como entretenimento e na consolidação desse hábito através dos folhetins (*ibid.*). A grande transformação da imprensa, entretanto, ocorre quando se passa do método artesanal para os sistemas mecanizados. Podemos entender as grandes mudanças centradas em quatro elementos: o papel, as impressoras, a composição e a ilustração.

O papel começa a utilizar a polpa de madeira para sua fabricação, em vez dos resíduos têxteis que haviam sido a matéria-prima até

o momento (LYONS, 2011). No entanto, os tratamentos químicos da celulose o fazem mais danoso aos agentes ambientais e químicos que o suporte têxtil, já que a polpa de madeira era tratada com procedimentos mecânicos e químicos para conseguir celulose pura. Por outro lado, a invenção do papel forneceu um grande avanço para a produção do livro, com o qual o sistema de rotativas se beneficiou enormemente, reduzindo o preço médio de um livro em 50% entre 1840 e 1870 na França (*ibid.*). O uso contínuo do papel nas rotativas também foi possível apenas com a introdução do ferro na imprensa para substituir a madeira. Nessa perspectiva, é a invenção das impressoras de cilindro duplo movidas a vapor por Friedrich Koenig para o *Times* que se mostra como o ponto de transformação das impressoras: ela podia imprimir 1.100 folhas por hora, em relação às 250 da prensa manual de Stanhope (MEGGS, 2009; LYONS, 2011).

Surgiu também o clichê (ou estereótipo), que, segundo a Encyclopaedia Britannica (2016), consistia em moldes sobre os quais se derramava uma liga, que, uma vez solidificada, permitia adaptá-la ao cilindro da rotativa, por ser mais forte e durável ao longo da tiragem. Ele surgiu devido às necessidades das novas impressoras rotativas de encontrar um procedimento para conservar a composição, em vez de fazê-la novamente quando quisessem usá-la em outro momento. Esta invenção permitiu repetir em grande velocidade tiragens dos livros mais vendidos e encher as ruas de vários lotes de periódicos, já que era possível imprimir o mesmo texto simultaneamente.

A composição mecânica dos tipos foi outra exigência impulsionada pela imprensa moderna, que necessitava compor e imprimir notícias em grande velocidade. Surgem, assim, máquinas de composição. A linotipia de 1884 era “um sistema de composição por ‘metal

quente' que moldava linhas inteiras a partir de chumbo derretido injetado em matrizes móveis" (LYONS, 2011, p. 168) e se adaptava muito bem ao uso em jornais, aumentando a produtividade de um único trabalhador de 1.500 para 8.000 caracteres por hora. Já a monotipia resolveu problemas do linotipo para a composição em livros e facilitou as correções, colaborando para a composição rápida do texto tanto para máquinas planas como para rotativas.

Os avanços técnicos de gravura permitiram a produção de livros muito ilustrados, com o intuito de estimular sua compra e sua leitura. Segundo Lyons (2011), haviam três principais processos: a xilografia, a gravura em aço e a litografia. A xilografia, abandonada desde a imprensa primitiva, voltou a ser usada, pois permitia intercalar imagem e texto. Já a gravura em aço foi muito utilizada na primeira metade do século XIX porque barateava as tiragens e proporcionava uma definição mais nítida. A litografia foi inventada em 1819 e permitia que o artista desenhasse diretamente na pedra de impressão, pois em seu processo não há diferenças de relevo e sim processos químicos. Depois, a cromolitografia começou a ser utilizada para imprimir desenhos coloridos. Por fim, já no final do século, surge a fotogravura, que se apoia na técnica da fotografia a partir da utilização a ação química da luz sobre a placa metálica, geralmente de zinco. Ela permitia a reprodução de textos, gravuras e fotografias e foi amplamente utilizada em periódicos e revistas (MEGGS, 2009).

O século XX foi "um período sombrio na história mundial e um período atribulado na história do livro" (LYONS, 2011, p. 167). Segundo Hobsbawm (2014), este é o Breve Século, caracterizado pela "destruição do passado – ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal à das gerações passadas" As

guerras, a depressão econômica, as ideologias totalitárias, o liberalismo e a organização social de sujeitos históricos fazem com que o historiador considere que o século seja compreendido entre o início da Primeira Guerra e o fim da Guerra Fria, quando surge uma ordem mundial multipolar. Por outro lado, as fronteiras geográficas vão se atenuando e o poder dos Estados Nacionais se alteram muito em relação às épocas anteriores. Apesar de a globalização – o processo de gradual integração de mercados que desemboca em interdependência econômica – não ser um processo novo, a particularidade deste século é que não afeta não só a economia, mas todos os âmbitos da sociedade. Alguns países viram um espetacular desenvolvimento econômico, científico e tecnológico e desenvolveram políticas sociais e culturais que melhoraram a vida dos cidadãos.

Na indústria da impressão, o século XX se caracterizou pela grande quantidade de avanços técnicos que afetaram todos os aspectos físicos do livro, diminuíram os custos e aumentaram a produção. Enquanto é possível dizer que o livro se caracteriza pela sua simplicidade e funcionalidade, o design ganha cada vez mais força, juntamente com a fotografia e a ilustração. Além disso, surgiram novos métodos de comercialização. Portanto, relativo ao livro e à edição, foi um século de avanços e mudanças vertiginosas. As transformações na produção permitiram o seu barateamento e o acesso de milhares de pessoas e os novos formatos e suportes favorecem grandes mudanças nos hábitos de leitura.

Das diversas mudanças radicais no processo de fabricação do livro, podemos destacar a escrita: as editoras primeiro pediam aos escritores os originais datilografados e depois em formato digital. A ilustração, que a princípio se realizava manualmente, foi incorporando

outras técnicas até chegar à ilustração digital, com programas específicos. A fotografia avançou muitíssimo desde as técnicas de reprodução preto e branco até a fotografia digital.

Sobretudo para articular o processo de produção nesse contexto de múltiplas possibilidades e intenso crescimento da complexidade do mercado editorial, o designer gráfico se firma como ator determinante no processo produtivo do livro. Em linhas gerais, ele é encarregado da capa, das ilustrações, da homogeneidade gráfica das coleções, da composição ou layout – que começou a ser realizada digitalmente com programas como o QuarkXPress.

A impressão passou a ser feita com novas técnicas que permitem uma alta qualidade e um custo relativamente baixo por exemplar: uma das mais utilizadas é a offset, que consiste em aplicar uma tinta, geralmente oleosa, sobre uma placa metálica que passa previamente por um rolo de borracha. Deste modo, por ser um método indireto, permite trabalhar em muitas superfícies com um excelente acabamento. A gravura ou rotogravura é uma técnica na qual as imagens são transferidas para o papel a partir de uma superfície cujas “depressões” contêm tinta. Por fim, a encadernação também foi afetada por técnicas mecânicas e eletrônicas.

O livro foi influenciado pelas diversas correntes estéticas ao longo do século, mas principalmente se caracteriza pela heterogeneidade gráfica, funcionalidade e simplicidade e redução de ornamentos decorativos. A fotografia se estabelece como elemento de apoio estético ou funcional, junto com o desenvolvimento tipográfico. Os formatos dos livros variam desde o livro de bolso aos grandes formatos, que normalmente se destinam a livros sobre obras de arte ou fotografia. A preocupação para oferecer acabamentos adequados a

determinados tipos de público se estende desde a encadernação – que fica cada vez mais prática – até os diversos recursos utilizados nos livros infantis – texturas, tridimensionalidade, entre outros.

Embora Aldo Manúcio tenha feito edições em dos clássicos em formato de bolso – em in-oitavo – no século XV, a revolução das brochuras “está indelevelmente associada à Penguin Books e seu visionário criador, Allen Lane” (LYONS, 2011, p. 173). A Penguin Books nasceu como uma pequena divisão dentro da The Bodley Head, na Inglaterra, que era encarregada das edições do livro de bolso. Os pontos de venda não seriam só as típicas livrarias, mas também se estenderiam aos comércios situados nas estações de trem, tabacarias e bancas. Os primeiros exemplares foram à venda durante o verão de 1935, com títulos de alta qualidade de literatos estabelecidos para atrair leitores instruídos (*ibid.*), como Ernest Hemingway, André Maurois e Agatha Christie. Os livros eram catalogados por cores – laranja para ficção, azul para biografias, verde para suspense – e o preço de cada exemplar era de 6 pence, o mesmo preço de um maço de cigarros na época. Os livros de bolso se popularizaram tão rápido que em 1936, a Penguin Books se tornou independente como editora.

O surgimento do *e-book* é uma revolução comparável à aparição da imprensa em relação ao manuscrito (CAVALLO & CHARTIER, 2001), pois o livro não havia sofrido mudanças de conceito e forma tão radicais. Os primeiros *e-books* apareceram no início dos anos 1990 – mas sua capacidade, ergonomia e funcionalidade estavam muito longe dos modelos atuais. Os desenvolvimentos tecnológicos, como a tinta eletrônica, melhoraram a usabilidade e comodidade da leitura. Além disso, o desenvolvimento de novas funcionalidades proporcionou uma diferenciação das edições eletrônicas: as pos-

sibilidades de busca e a capacidade de interagir com o texto; o desenvolvimento de coleções de recursos eletrônicos veio com a maturidade dos usuários habituados com o manuseio das ferramentas tecnológicas e familiarizados com a leitura sobre telas.

Em sentido mais amplo, o *e-book* tem sido o fator desencadeante de importantes transformações nos âmbitos relacionados ao livro e à leitura, devido a um importante impulso midiático e publicitário, decorrente da capacidade das grandes empresas multinacionais para criar oportunidades de consumo. De fato, a integração de materiais multimídias na mesma plataforma oferece novas possibilidades para o conteúdo, a autoria e suas condições de leitura e uso. Outra característica fundamental dos livros eletrônicos é que eles ampliam a noção de leitura linear, em busca de uma leitura dinâmica e participativa, criando outras maneiras de ler e aprender.

Portanto, a história do livro está intimamente ligada à da expansão do conhecimento, dada a importância da cultura da impressão para a história do mundo ocidental. A chamada Longa Revolução (BRIGGS & BURKE, 2004) trazida pela imprensa é comparável ao impacto econômico e social que a internet está produzindo como meio de comunicação e difusão da informação, onde cada um, por assim dizer, é seu próprio editor e impressor.

2.2 O LIVRO NO BRASIL

Nesta seção, exploraremos o caso do Brasil. Visamos construir um panorama compreensível e equilibrado – embora menos detalhado

do que os estudos históricos da bibliografia revisada – dos aspectos técnicos, formais e sociais que o livro sofreu na história do país. Contextualizaremos, em específico, o *Gráfico Amador* como um precursor propriamente brasileiro da ideia da atenção à cuidadosa forma gráfica como princípio editorial fundamental, em oposição às perspectivas mais recentes enquanto estratégia de diferenciação de mercado. Argumentaremos, então, na seção seguinte, que a Cosac Naify partiu do mesmo princípio cultural para sua fundação.

O Brasil é um caso particular com relação à história da produção de livros. Hallewell (2012) aponta que, mesmo entre as colônias europeias do século XVI, o caso brasileiro é peculiar, pois a imprensa só foi efetivamente implantada no século XIX, tendo sido, inclusive, proibida no século XVIII em Pernambuco, Minas Gerais e Rio de Janeiro (CUNHA LIMA, 2014). Assim, enquanto os espanhóis instalaram prelos na Cidade do México na década de 1530, em Lima em 1583 e em Manila em 1593 (HALLEWELL, 2012), o Brasil só pôde imprimir oficialmente a partir de 1808, com a chegada da Família Real (HALLEWELL, 2012; CUNHA LIMA, 2014).

Os fins para os quais a impressão na América espanhola servia eram religiosos e culturais, trabalhando para aculturar e suplantat a desenvolvida cultura nativa, além de “justificar a dominação política, a ocupação territorial e a exploração econômica pela imposição da cultura do colonizador sobre a nativa” (CUNHA LIMA, 2014, p. 32). Como exemplo, Hallewell (2012) aponta que os astecas eram alfabetizados e possuíam seu próprio tipo de códice nahuátl e que Tenochtitlán, uma de suas grandes metrópoles, era um pouco maior que Paris na época. Assim, para difundir a cultura europeia e dizimar a nativa com mais facilidade, a imprensa foi uma arma

fundamental, mesmo nas colônias portuguesas: foram enviadas impressoras para a Etiópia em 1513, para a Índia em 1556, para a China em 1558, para o Japão em 1590 e, antes do fim do século XVI, para as escolas jesuítas em Salvador do Congo e São Paulo de Luanda (CUNHA LIMA, 2014).

Por outro lado, no Brasil, “a aculturação não precisou de tanta sofisticação, e esperava-se que os missionários fizessem melhor com os ensinamentos orais” (HALLEWELL, 2012 p. 49) devido ao tipo de sociedade dos indígenas brasileiros. Consequentemente, o controle da impressão colonial brasileira era da Companhia de Jesus, que usava a língua escrita apenas para si mesmos. A exemplo disso, Hallewell fala do *Doutrina Cristã na Língua Brasileira*, um catecismo em tupi do século XVI, exposto em uma biblioteca inglesa pela primeira vez em 1610. A primeira tentativa de implantar a imprensa no Brasil foi pelo domínio holandês durante os 24 anos que ocuparam Pernambuco, entre 1630 e 1654, para imprimir ordenações e editais, bem como recibos de compra e venda (CUNHA LIMA, 2014). Hallewell (2012) argumenta que “a razão primordial pela qual cada colônia acabou recebendo sua própria prensa tipográfica” (p. 81) foi a demanda administrativa. Todavia, Pernambuco não foi o local do primeiro livro impresso no Brasil: os holandeses não conseguiram implantar a prensa, pois o único impressor que se dispôs à viagem faleceu em sua chegada em 3 de agosto de 1643 (*ibid.*). Os livros cujo colofão indicam terem sido impressos no Recife são apenas um modo de proteger o impressor europeu que criticava a Companhia das Índias Ocidentais por gastar dinheiro com a colônia (HALLEWELL, 2012; CUNHA LIMA, 2014).

Com as reformas seculares do Marquês de Pombal no século XVIII, a impressão sofreu ainda outro duro golpe, já que as únicas bibliotecas eram as dos 17 colégios e seminários da ordem jesuíta (CUNHA LIMA, 2014). Segundo Hallewell (2012), Portugal mostrava “muita paranoia com o risco de seus funcionários locais adquirirem algum grau de independência” (p. 55) e, quando o governador de Pernambuco e do Rio de Janeiro, em 1703 e 1747, respectivamente, pediram para instalar um prelo, Lisboa mandou fechá-los imediatamente. Durante todo período colonial, entretanto, a América espanhola e portuguesa tinham sua produção dedicada à impressão de “grandes quantidades de catecismos e guias nas línguas indígenas locais, e livros de texto para as poucas universidades e colégios [administrados pela Igreja]” (HALLEWELL, 2012, p. 57), enquanto o leitor leigo dependia dos livros importados e qualquer autor americano precisava ser editado na Europa. Assim, apenas com mercados locais muito limitados, “os prelos da América Latina só podiam pensar em tiragens diminutas, o que significava altos custos unitários (...) [ou seja,] para que um prelo se tornasse economicamente viável, era essencial o subsídio da Igreja ou do governo” (*ibid.*, loc. cit.). Logo, o Brasil ficava defasado por quase um século acerca do que era publicado na Europa, pois “escritores dos séculos XVI e XVII, como Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro, o espanhol Lope de Vega e mesmo o próprio Camões, parecem ter gozado de bastante popularidade no Brasil apenas no curso do século XVIII e depois” (*ibid.*, p. 59).

Foi também no século XVIII que o português começou a substituir a *língua geral do Brasil*, graças à grande onda de portugueses que vieram ao Brasil na corrida pelo ouro (HALLEWELL, 2012). Até então, “não só era grande o analfabetismo, como também, no Brasil dos séculos XVI e XVII, o povo comum [...] nem mesmo continuou a

falar o português” (*ibid.*, p. 60). Uma vez que quase toda comunicação era verbal, falava-se “um vernáculo de contato baseado no tupi [...] difundido pelos colonos e pelos missionários por toda a imensa colônia” (*ibid.*, loc. cit.). Assim, embora Mello (1979) considere que “o Brasil somente conheceu, realmente, a Arte Tipográfica, depois do Decreto da criação da Imprensa Régia pelo Príncipe Regente, D. João, no dia 13 de maio de 1808” (p. 327), Hallewell (2012) e Lima (2014) ressaltam a tentativa de Pernambuco entre 1703 e 1706 e consideram o *Exame de Bombeiros*, de 1747, no Rio de Janeiro, o primeiro livro brasileiro, impresso pelo português Antônio Isidoro da Fonseca, cuja impressora foi confiscada pelo governo português. Além disso, há impressos em outros centros, como em Minas Gerais, com o Padre José Joaquim Viegas de Menezes, em 1806 (ELLER, 2015).

Todavia, essas proibições parecem ter ajudado a emancipar o Brasil, uma vez que as escolas jesuítas não educavam o público em geral, apenas a aristocracia rural, cujos jovens foram estudar na Europa e trouxeram consigo os ideais liberais que culminaram entre 1808 e 1822 na independência do Brasil (CUNHA LIMA, 2014). Oficialmente, a Imprensa Régia foi inaugurada com o lançamento do livreto *Relação dos Despachos Publicados na Corte pelo Expediente da Secretaria de Estado dos Negocios Estrangeiros, e da Guerra no Faustissimo Dia dos Annos de S.A.R. O Príncipe Regente N.S. E de todos os mais, que se tem expedido pela mesma Secretaria desde a feliz chegada de S.A.R. aos Estados do Brazil até o dito dia*, no dia 13 de maio de 1808 (*ibid.*). Até a independência, a Imprensa Régia monopolizou a impressão brasileira e, “durante esses anos, mais de mil itens foram impressos, em sua maioria *efemera*: cartazes, folhetos, volantes, sermões, documentos de governo, entre outros” (*ibid.*, p. 41).

Em 1817, os revolucionários da Revolução Pernambucana – com ajuda de um britânico, um marinheiro francês e dois frades brasileiros – imprimiram seu manifesto no dia 28 de março, o *Preciso [relato] dos sucessos, que tiveram lugar em Pernambuco, desde a faustíssima e gloriozíssima Revolução operada felismente na Praça do Recife, aos seis do corrente Mez de Março, em que o generoso esforço de nossos bravos Patriotas exterminou daquela parte do Brazil o monstro infernal da tirania real* (CUNHA LIMA, 2014). A máquina, que havia sido comprada por um comerciante e nunca fora usada, depois de confiscada no fracasso da revolução, foi apropriada pelo então governador de Pernambuco e viria constituir a Oficina do Trem de Pernambuco (*ibid.*).

Com a independência, a Imprensa Régia tornou-se a Typographia Nacional, deixou de monopolizar a impressão no Brasil (HALLEWELL, 2012) e assistiu ao surgimento de outras tipografias em todo Brasil. Entretanto, o Rio de Janeiro predominou entre as décadas de 1840 e 1880 praticamente incontestado, uma vez que as relações comerciais com a Europa eram facilitadas por seu *status* de capital do Império – inclusive graças à presença da corte –, sua população muito maior e uma conveniente posição geográfica – deixando as outras regiões menos abastecidas (*ibid.*). O estado de Pernambuco torna-se um exemplar da estagnação, como aponta Lima (2014): “o declínio da importância econômica e a consequente perda de influência política do estado refletem-se diretamente no setor gráfico” (p. 46). Apenas com o crescimento de São Paulo, com a casa Garraux – uma de suas principais livrarias –, que produzia 11% dos títulos nacionais até 1883, é que o Rio de Janeiro começou a ser descentralizado da produção de livros (*ibid.*, p. 133).

A expansão ultramarina dos impressores da França pós-revolução visava a novos mercados graças ao aumento da produção, que acarretou “maior disponibilidade de capital, a introdução de uma série contínua de melhoramentos técnicos (o prelo de ferro, o papel feita à máquina e a estereotipia, por exemplo) e, sobretudo, o abrandamento dos rígidos controles oficiais do *ancien régime*” (HALLEWELL, 2012, p. 220). Assim, o Brasil era um local promissor:

tendo conquistado as vantagens econômicas da Independência sem prejuízo de sua continuidade política, o país oferecia os requisitos de estabilidade e prosperidade, somados a uma receptividade excepcional a todos os adornos da cultura francesa. No fervor de seu nacionalismo recém-descoberto, o Brasil passou a responsabilizar a herança portuguesa pelo atraso nacional e [...] a identificar tudo o que era francês como moderno e progressista. (HALLEWELL, 2012, p. 221)

O século XIX, então, assistiu à implantação de diversas indústrias de papel no país, à instalação de diversos impressores franceses (como Baptiste Louis Garnier e a E. & H. Laemmert), à diversificação de publicações – romances e folhetins, poesias, escolares, traduções, técnicos –, leis de direitos autorais e o surgimento de um mercado leitor (Cf. HALLEWELL, 2012). Todavia, esse desenvolvimento foi centralizado no Rio de Janeiro, cuja produção de livros, até então, “tinha sido um aproveitamento útil das horas ociosas das tipografias dos jornais” (*ibid.*, p. 224). Contudo, em meados do século, as demandas técnicas fizeram com que os procedimentos de produção de jornais e livros se distinguissem. Logo, isso, aliado ao “alto custo de vida no Rio – e, por conseguinte, a pouca competitividade dos níveis de salário – devido à dependência de mercadorias importadas, à inflação crônica e, após 1844, às elevadas tarifas protetoras” (*ibid.*, p.

225), fez com que o mercado entrasse em declínio nos anos de 1890. A falta de especialização do parque gráfico se mantém até o início da industrialização do país em 1930 (NOGUEIRA, 2013).

No final do século XIX, com a Proclamação da República, “a incerteza política, criada pelos efeitos da emancipação dos escravos e do colapso do banco comercial londrino [...] provocou a pior crise financeira da história do Brasil” (HALLEWELL, 2012, p. 281). Sobretudo, no que diz respeito ao livro enquanto artefato cultural, a mudança profunda no clima social da aristocracia açucareira – que considerava a cultura uma marca de nobreza – para a riqueza econômica dos fazendeiros federalistas – que admiravam a “jovem e impetuosa plutocracia ianque” (*ibid.*, p. 282) e tinha uma atmosfera anti-intelectual para opor-se ao regime político anterior. Por conseguinte, o foco do desenvolvimento do mercado editorial passa do Rio para São Paulo.

O acelerado crescimento do mercado consumidor com o afluxo de trabalhadores do Nordeste – que fugiram das secas no sertão para buscar trabalho entre 1877 e 1880 –, somado ao capital vindo da cafeicultura, fizeram com que as indústrias manufatureiras pudessem desenvolver-se (HALLEWELL, 2012). Assim, Cardoso (2005) aponta que, com os diversos desenvolvimentos da indústria gráfica no mundo ao longo do século XIX, “em face da nova cultura visual surgida com essa revolução industrial gráfica, o mundo todo foi obrigado a se reposicionar mais ou menos de um mesmo ponto de partida” (p. 164). Assim, afirma que o Brasil-Império ingressou quase que simultaneamente com a Europa e os Estados Unidos nesse novo cenário de produção industrial de comunicação visual representado pelos impressos ilustrados.

O meio editorial do início do século XX contava tanto com editoras nacionais no Rio de Janeiro e em São Paulo quanto com as editoras de matriz estrangeira que se instalaram no século anterior, ao mesmo tempo que a publicação de edições populares em brochura demonstrava o início de “um mercado incipiente para esse tipo de livro e alguns editores passam a contemplar novas formas de explorá-lo, incluindo formatos mais baratos e atraentes” (*ibid.*, p. 169), em que a presença de periódicos é marcante, uma vez que eram mais facilmente feitos e distribuídos (NOGUEIRA, 2013). Entretanto, havia ainda um amplo mercado apenas em potencial, pois a economia nacional ainda se baseava no modelo de produção agrícola de monocultura, entre os ciclos da cana-de-açúcar e café, além da extração de minério e da busca pelo ouro em Minas Gerais (*ibid.*). Nesse cenário, o comércio de livros se concentrava no eixo Rio-São Paulo, dada a limitada distribuição e a alta taxa de analfabetismo no restante do país, e “o círculo de literatos era fechado e dificilmente algum novo escritor sem filiação conseguia obter sucesso entre seus poucos leitores” (*ibid.*, p. 15-16). Portanto, “a produção de literatura nacional era mínima, composta predominantemente por livros técnicos e didáticos, estes dominados por Francisco Alves” (*ibid.*, p. 16).

Assim, na década de 1920, surgiram diversas novas editoras, entre as quais “a mais eminente foi a Monteiro Lobato & Cia.” (CARDOSO, 2005, p. 172). Discordando de Hallewell (2012), que considera Lobato uma figura excepcional no cenário após a Primeira Guerra, Cardoso (2005) busca contextualizar Lobato no cenário da mudança de cultura visual e produtiva do livro com a introdução de capas ilustradas na década de 1920 – ao evidenciar que “especialmente em países de menor tradição tipográfica, como os Estados Unidos e o Brasil, que surge uma cultura forte de ilustração de capas” (p. 165).

Cardoso (2005), então, observa as redes de relações comerciais e pessoais que se estabeleceram na indústria gráfica até a década de 1930, identificando “uma evidente confluência de autores, editores e artistas gráficos [...] em torno da modernização do meio editorial entre o final da Primeira Guerra Mundial e o início da década de 30” (p. 176), exemplificada pelo surgimento das capas ilustradas, embora não se limite a elas.

Apesar de tentativas anteriores de industrializar o país, apenas com a derrota das oligarquias na Revolução de 1930, o Brasil caminhou para a adoção do sistema capitalista industrial, que inverteu a ocupação dos campos e das cidades (NOGUEIRA, 2013). Esse contexto forneceu as bases para o “surto editorial” na década de 1930, caracterizada pelo “estabelecimento de novas editoras, a fusão de algumas antigas e avanços significativos no parque gráfico industrial, bem como nas práticas mercadológicas ligadas à venda de livros” (CARDOSO, 2005, p. 169). Então, o mercado editorial brasileiro já possuía certo grau de expectativa, que demandou a utilização do “design gráfico no projeto de livros [...] [através de:] 1) generalização do uso de capas ilustradas; 2) primeiras iniciativas de refinamento no projeto dos miolos; 3) aplicação de preceitos de identidade visual em projetos de livro de uma mesma coleção ou editora” (CARDOSO, 2005, p.192-193). Por conseguinte, ele associa o início de atividades ligadas ao design editorial ainda no final da década de 1910, em vez de entre as décadas de 1930 e 1940.

Com a grande depressão da década de 1930, “havia ampliado a tal ponto o parque manufatureiro de São Paulo que, em 1941, a cidade se tornara o maior centro industrial da América Latina” (HALLEWELL, 2012, p. 539), com sua atividade editorial centrada nos livros

didáticos e na literatura infantil, enquanto o Rio de Janeiro ainda era visto como o centro intelectual do país. A Segunda Guerra diminuiu a importação de livros franceses e aumentou o comércio de livros na América Latina (NOGUEIRA, 2013), de modo que, embora a demanda não tenha conseguido ser suprida pelos latinos, novas editoras surgiram no período em busca desse mercado aquecido. Em meados dos anos 1940, Nelson Travassos afirmou em um artigo publicado em *O Estado de São Paulo* que “[apenas naquele momento] o negócio do livro havia atingido certo desenvolvimento no país” (*ibid.*, p. 40).

Todavia, a produção de algumas das editoras era sem critério: “eram impressas obras de baixa qualidade, seja no aspecto gráfico, textual (incluindo traduções) ou material, com circulação e divulgação inadequada, e que, portanto, não possuíam compradores” (*ibid.*, p. 37). Essa produção desenfreada não resistiu à década de 1950, depois do fim da era Vargas: de 280 editoras em 1948, passamos para 4 em 1953 – um patamar menor do que em 1936 (*ibid.*). Entre os anos 50 e 60 do século XX, o Brasil viu melhorias nas condições técnicas da produção de livros, exemplificadas pela liberdade da importação do papel estrangeiro de melhor qualidade nos anos 1940 e a subsequente competitividade do mercado de papéis nacionais, com os subsídios fornecidos por Juscelino Kubitschek (NOGUEIRA, 2013). Nesse período, Nogueira (*ibid.*) destaca a Editora Globo e a Martins como fundamentais para a produção nacional em um momento em que os livros estrangeiros subsidiados – a partir de 1953 – chegaram a custar “metade do preço cobrado nos países de origem” (HALLEWELL, 2012, p. 572).

Nesse período, surge o Gráfico Amador em Pernambuco: “um grupo de pessoas interessadas na arte do livro. Fundado em maio de 1954,

tem a finalidade de editar, sob cuidadosa forma gráfica, textos literários cuja extensão não ultrapasse as limitações de uma oficina de amadores” (CUNHA LIMA, 2014, p. 53). Nessa época, não havia editoras em Pernambuco e os componentes do Gráfico Amador “desejava[m] publicar seus próprios escritos e o circuito editorial comercial não lhes era acessível” (*ibid.*, p. 55), e acabaram publicando, a partir de 1957, textos de autores externos ao grupo, mas sob os mesmos princípios de cuidado com a forma gráfica. Assim, o que pautou o trabalho do grupo foi caracterizado por José Laurênio de Melo em um artigo em O Estado de São Paulo em dezembro de 1961:

Para não fugir à natureza mesma dos manifestos, este se notabilizava sobretudo pelos propósitos de destruição. Era necessário destruir a noção de que o livro, sob o aspecto material, está dispensado de ser obra de arte. Era necessário destruir a pernicioso associação da ideia de beleza gráfica com as edições de luxo, associação alimentada no Brasil pelo equívoco de alguns editores e também pela esperteza de outros. Era preciso desfazer uma infinidade de mal-entendidos em vigor no ambiente editorial brasileiro e que, por ignorância ou por desleixo, ou por ambos os motivos, se estendem num livro desde a folha de rosto até o cólofon. [...] Era, enfim, necessário atentar para uma série interminável de enormes minúcias, só na aparência desprezíveis, que não são tomadas em consideração pelos editores nacionais. Na verdade, é por observá-las rigorosamente que editores de outros países conquistaram o respeito e a admiração do mundo inteiro. (MELO, 1961 apud CUNHA LIMA, 2014 p.57-58)

De fato, esse artigo foi escrito por José Laurênio ao lembrar da atividade do Gráfico, que, depois de novembro de 1961, parou de publi-

car e imprimir (CUNHA LIMA, 2014). A renúncia de Jânio Quadros deixou o país em crise institucional, que desembocou no golpe militar de 1964 – cujo governo, inclusive, prendeu pessoas envolvidas no processo de socialização do país, como Gastão de Holanda e Jorge Martins Júnior (*ibid.*).

Então, na década de 1960, o golpe militar abalou a economia e, consequentemente, o mercado de livros. Os militares não implantaram as medidas deflacionárias rigorosas que, segundo Hallewell (2012), “eram, provavelmente, o único meio de restaurar a saúde econômica do país” (p. 608). Assim, um sintoma claro desse mercado foi um aumento de 50% nos custos gráficos entre novembro de 1965 e junho de 1966, além da diferença de crescimento: enquanto o aumento do meio circulante foi de mais de 50% por ano desde 1961, em 1966, foi apenas de 15% (*ibid.*).

O início da década de 1970 foi palco do chamado milagre econômico, que foi condicionado por “uma situação da economia mundial caracterizada pela ampla disponibilidade de recursos” (FAUSTO, 2001, p. 268), a partir da qual os países em desenvolvimento tomaram empréstimos, alavancando a dívida externa “de menos de 40 bilhões de dólares em 1967 para 97 bilhões em 1972 e 375 bilhões em 1980” (*ibid.*, loc. cit.). Importante, também, observar que a matriz cultural deixou de ser europeia – em especial francesa – e passou a ser norte-americana: “a maioria das famílias de tipos [...] [era de] criação norte-americana. A transferência do índice ou sumário do fim para o começo do livro [...], os livros serem sempre refilados [...] para estimular o hábito de folhear os livros na livraria” (HALLEWELL, 2012, p. 599) são reflexos formais da influência que se iniciou nessa época.

Como resultado principal desse período, temos a ampliação e o enriquecimento da classe média, com uma demanda crescente por educação como um modo de ascensão ou manutenção social, além do consumismo desenfreado das camadas mais ricas (NOGUEIRA, 2013). Assim, a Editora Abril buscou suprir o grande mercado que começava a aparecer, “oferecendo em todo território nacional, nos centros e periferias, volumes colecionáveis de qualidade e a excelente custo, fidelizando os compradores pelo desejo de completar suas coleções” (*ibid.*, p. 45), ao ultrapassar dois problemas sistêmicos: a baixa tiragem e qualidade das edições e a falta de livrarias. Além do parque gráfico moderno de 1966 e a criação da Distribuidora Abril para sanar esses problemas, o fato da Editora Abril ter realizado coleções que obedecem ao mesmo projeto editorial diluiu o custo unitário de cada volume (NOGUEIRA, 2013). Esses fatores, somados ao crescimento da alfabetização no país fizeram, com que a editora fosse “a mais bem sucedida no período em conseguir transpor ao mercado de massa produtos tidos como originais de alta cultura, popularizando-os em diversas coleções que lançou” (*ibid.*, p. 51).

Todavia, a crise do petróleo que se iniciou em meados da década de 1970 acabou com o milagre e agravou a situação da economia na década de 1980, “quando uma política macroeconômica malsucedida levou ao aumento da dívida externa e interna, tornando o país refém da flutuação dos juros, ocasionando hiperinflação e redução do crescimento econômico” (NOGUEIRA, 2013, p. 56). Em 1988, a produção de livros foi inferior à de 1976, ao passo que “aumentaram a quantidade de editoras e a oferta de títulos na segunda metade da década de 1980” (*ibid.*, loc. cit.). Ou seja, para superar a crise, as editoras partiram para buscar novos públicos e se pautou na segmentação de mercado que passou a ser um fenômeno mundial em todos os meios (PAIXÃO, 1995).

Assim, na década de 1990, após a estabilização da economia e da inflação, o mercado editorial volta a crescer, exemplificada pela expansão das bienais de livro (NOGUEIRA, 2013). Todavia, Nogueira (*ibid.*) indica que houve retração no mercado entre 1996 e 2006, que se animou após 2008 e inchou com superprodução e o crescimento de estoques sem circulação. Ele aponta ainda que “as compras governamentais tornaram-se fundamentais para a manutenção das editoras nacionais, uma vez que a venda direta ao consumidor não é suficiente para que haja balanço positivo” (p. 59). Por conseguinte, os problemas do mercado editorial ainda permanecem os mesmos ao longo da história: o baixo número de leitores que constituem um mercado consumidor efetivo. O encorajamento de novos leitores através da produção de livros infantis e o aumento do poder de compra da classe C são saídas apontadas por Nogueira (*ibid.*), mas novas turbulências políticas podem atrasar novamente esse processo.

2.3 A COSAC NAIFY

Localizada em São Paulo, no bairro de Higienópolis, a Cosac Naify, durante seus quase 20 anos de atuação, sempre se destacou no mercado editorial nacional e internacional. Com uma ampla variedade de temas abordados em seus títulos e com prêmios acumulados por vários projetos, o idealizador da editora, Charles Cosac, afirma que a Cosac Naify não seguia a velocidade das outras empresas do ramo, pois a editora “vivía a vida do livro, ela não vivia a vida editorial. Era tudo em função daquele projeto que estava em pauta” (CHARLES, 2016). Portanto, vamos construir nesta seção um panorama histó-

rico da editora a fim de delinear seu posicionamento em relação ao design de livros e ao mercado editorial.

A Cosac Naify foi criada em 1997 pelo colecionador de arte Charles Cosac e seu cunhado, o empresário norte-americano Michael Naify. Enquanto Cosac é herdeiro da fortuna obtida pela família com mineração de quartzo, manganês, cristal, sílica e ferro, a família de Naify é dona de uma das maiores empresas de cinema dos Estados Unidos. Dessa maneira, a editora nasceu a partir do investimento dos dois sócios e com o objetivo de “elevar o padrão dos livros, tanto físico quanto intelectual” (ABUJAMRA, 2016) e publicar monografias que disseminassem a produção artística nacional (GABRIEL; FINCO, 2015). Ao passo que Cosac era responsável pelo funcionamento da empresa, Naify disponibilizava o que era necessário financeiramente para a editora operar.

No entanto, mesmo com todo o sucesso da editora, ela só começou a dar lucro em 2013, 16 anos após a sua criação. Até 2002, o preço dos livros era definido de forma arbitrária e sem planilhas, baseado apenas no valor que Charles achava que valia, o que resultou, muitas vezes, em valores que nem sequer cobriam o custo da obra. Em uma entrevista para a Piauí, Charles Cosac afirma que “a gente não fazia livros com grandes expectativas de venda, mas com expectativa em cima da qualidade do livro” (COSAC, 2016, p. 42).

Em 2010, Naify deixou de investir na empresa, pois as autoridades norte-americanas não “conseguiram entender por que ele continuava aplicando tanto capital numa empresa que só dava prejuízo” (ABUJAMRA, 2016). No entanto, em 2015, devido à estagnação do mercado editorial, a queda das compras de livro pelo governo e a alta do dólar – pois a maioria dos seus livros eram impressos na China –, Naify contribuiu com 6 milhões na editora e no dia 30 de novembro

do mesmo ano, o sócio Cosac anunciou em uma entrevista exclusiva ao seu amigo repórter Antonio Gonçalves Filho, jornalista do *O Estado de S. Paulo*, o fim da editora.

Mestre em História e Teoria da Arte pela Universidade de Essex, na Inglaterra, Cosac voltou para o Brasil após 15 anos com três desejos: “reaproximar-se do pai, casar-se com um homem e arrumar um trabalho que justificasse a sua existência no mundo” (ABUJAMRA, 2012, n.p.). Os dois primeiros objetivos não tiveram êxito e o terceiro começou a ser executado um ano depois de aterrissar no Brasil, com a criação da editora, em que viu uma forma de trabalhar com artes – área pela qual sempre se interessou – sem que precisasse ser autor. Sobre a atividade da editora, Cosac considera que

uma das dificuldades dos livros de arte é transmitir a dimensão que as obras têm ao vivo. A perda da dramaticidade de uma pintura costuma ser instantânea. Com as esculturas o complicado é ter a medida de uma obra apenas olhando sua imagem no livro. Fica difícil saber se ela é do tamanho de uma pulga ou de um prédio.
(ABUJAMRA, 2012, n.p.)

Ou seja, os projetos gráficos assumiram importância determinante como identidade da Cosac Naify, pois ela nasceu focada em publicar livros de arte e se destacou no mercado desde o princípio ao demonstrar cuidado com a qualidade e acabamento, a fim de trazer os aspectos artísticos da obra para o objeto do livro. Dessa forma, o livro que inaugurou a editora foi o do artista plástico pernambucano Tunga, com o título *Barroco de lírios* em junho de 1997, cujo projeto gráfico foi assinado pelo próprio artista, por Wilton Montenegro e pelo escritório de design Tira-Linhas Studio. A editora iniciou suas atividades com uma edição luxuosa, com mais de

300 páginas e que é considerada por Cosac a obra mais bonita publicada pela sua empresa:

Impresso na Itália, o volume conta com aproximadamente duzentas imagens, de um total de trezentas páginas, impressas em dez tipos de papéis com diferentes gramaturas e com uma fotografia que, desdobrada, mede aproximadamente um metro de comprimento. (MONTEIRO, 2013)

No entanto, a receita oriunda do consumo de livros de arte não correspondia aos custos despendidos pela empresa. Por isso, com o objetivo de ampliar o catálogo da editora, Charles Cosac convidou o poeta e professor universitário Augusto Massi, em 2001, para assumir o cargo de diretor editorial e, mais tarde, tornar-se presidente da editora. Quando entrou na Cosac Naify, o catálogo era composto por cerca de 80 títulos e, dez anos depois, com o seu desligamento da empresa, a editora já contava com mais de 830 títulos diversificados entre literatura, design, antropologia, infanto-juvenil, entre outros (MASSI, 2012).

Responsável por diversos projetos gráfico de destaque, Elaine Ramos também foi uma funcionária determinante para o design de livros da editora. Entrou na Cosac Naify em 2000, recém-formada em arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU – USP). Seu ingresso na editora se deu com o objetivo de ajudar o artista plástico Fábio Miguez – então responsável pelos projetos da editora – a adaptar o projeto gráfico da coleção Espaços da Arte Brasileira, que só contava com títulos de artes plásticas e passaria a incluir títulos de arquitetura. Apesar de nunca ter trabalhado com design de livros, Elaine já se interessava pela área e era uma admiradora da Cosac Naify, ainda uma pequena editora. Seu crescimento na Cosac Naify foi gradativo. Depois de

Fábio Miguez, o designer Raul Loureiro assumiu a direção de arte da editora e, só por volta de 2004, a Cosac Naify passou a ter a estrutura que perdurou até o seu fim: Elaine Ramos realizava a direção de arte e passou a ter uma equipe de produção gráfica e design.

Para a designer Elaine Ramos, a Cosac Naify via em cada obra uma oportunidade para exercer um design de livro particular, com uma equipe interna focada em compreender e desenvolver o projeto de cada título (LUIZ, 2014, n.p.). Além disso, considera que, apesar de pouco explorados, os livros têm aspectos inesgotáveis para experimentar em relação ao design e que a estrutura de cada projeto é completamente relacionada com a natureza do texto. Dessa forma, em seus 15 anos de empresa, Ramos desenvolveu, muitas vezes em parceria com outros designers, projetos que romperam os padrões do mercado.

Dentre os mais variados livros com projeto gráfico assinado por Elaine Ramos, há clássicos da literatura, livros de design, de arquitetura, literatura contemporânea, arte, entre outras categorias. Como exemplo, temos o *Odisseia*, de Homero, em parceria com a designer Gabriela Castro; *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, feito junto com a designer Tereza Bettinardi, que venceu a categoria Projeto Gráfico do Prêmio Jabuti em 2014; *O livro amarelo do terminal*, de Vanessa Barbara, que utiliza em seu miolo um papel que lembra o utilizado nas passagens do Terminal Tietê (Superbond), cujo projeto gráfico é assinado por Elaine Ramos e Tereza Bettinardi; além dos livros da *Coleção Particular*, que falaremos na próxima sessão, e que tem Elaine Ramos como designer em todos eles, exceto em *A fera na selva*, de Henry James, que ficou a cargo da designer Luciana Fachinni.

Além disso, Elaine Ramos também foi responsável pelo projeto de muitos livros do catálogo de design da editora. Entre eles, estão: *De-*

sign para um mundo complexo, do historiador Rafael Cardoso, com projeto gráfico assinado em parceria com Ana Sabino; o imponente *História do design gráfico*, de Phillip Meggs, feito junto com Maria Carolina Sampaio; e *Teoria do design gráfico*, organizado por Helen Armstrong, que reúne 24 textos clássicos da teoria e prática do design, com projeto gráfico assinado ao lado de Gabriela Castro.

Incomodada com o fato de o livro de Meggs, *História do design gráfico*, não considerar o design no Brasil, Elaine Ramos decidiu, junto com Chico Homem de Melo, organizar um livro que documentasse o que foi produzido no design nacional. Dessa ideia, nasceu o *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*, resultado de três anos de pesquisa mapeando cartazes, revistas, livros e diversos outros materiais produzidos entre o início do século XIX e final do século XX. Elaine Ramos ficou responsável pelo projeto gráfico do livro e Chico Homem de Melo pelos textos e comentários, cujo desenvolvimento se deu simultaneamente: Elaine diagramava as imagens na página e deixava a caixa de texto para Chico Homem de Melo preencher. Essa pesquisa resultou em um livro com 744 páginas e mais de 1600 imagens que foi vencedor do Prêmio Jabuti de 2012 na categoria de Projeto Gráfico.

Além dos autores, designers, editores, diretores de arte, outra função importante na Cosac Naify dentro da cadeia produtiva do livro é a de produção gráfica. Quem ocupou esse cargo nos últimos 8 anos da editora foi a tecnóloga gráfica Aline Valli, que já trabalha como produtora gráfica há anos. Entre as funções de uma produtora gráfica dentro de uma editora, está conhecer muito bem as gráficas – compreendendo suas limitações, seus recursos e suas especialidades – desenvolver junto aos designers novos materiais e acabamentos, fazer orçamen-

tos e o cálculo do maior aproveitamento de papel, entre outras. Dessa forma, o envolvimento desse profissional no processo de criação do livro é determinante em diversos aspectos, pois está intimamente ligado às expectativas de todos os outros atores presentes nesse processo de sua produção. A produtora gráfica é responsável pelos aspectos de realização material do livro enquanto objeto, ou seja, se ele vai ter um bom formato para leitura, se a sua abertura vai ser confortável, se haverá ou não muito desperdício de papel, se é preciso aumentar ou diminuir a carga de tinta, entre outros aspectos.

Por muitas vezes, o custo de algo que fuja do habitual acaba sendo o pretexto para não produzir livros com outros tipos de papel, com diferentes acabamentos e encadernações. Para Valli, “ousar na produção gráfica não torna necessariamente o projeto do livro mais caro. [...] O segredo está em fazer uso dos recursos existentes de forma pouco usual” (VALLI, 2010, n.p.). O livro *Flores*, por exemplo, do escritor contemporâneo Mario Bellatin, tem um projeto gráfico que foge do convencional. O livro é formado por narrativas curtas, com personagens mutilados, deformados e muito diferentes entre si, mas que têm a solidão como elemento comum. O projeto gráfico é guiado pela individualidade de cada texto, de modo que cada um ocupa um espaço diferente na página. O livro não tem capa, deixando a espinha – onde os cadernos são costurados – aparente. O conteúdo que normalmente viria na orelha do livro, vem em um volume anexo, como se houvesse sido mutilado da própria obra. Os dois volumes, por sua vez, são embalados em um saco plástico que remete aos utilizados em testes de laboratório. Esses aspectos conectam o projeto gráfico – assinado por Elaine Ramos e Maria Carolina Sampaio – ao conteúdo textual, já introduzindo o leitor em relação à originalidade e deformidade presente na narrativa.

Outra obra com um projeto gráfico de destaque na editora é *O livro amarelo do terminal*, da jornalista Vanessa Barbara, que teve seu título determinado pelo papel utilizado em seu miolo. É um livro-reportagem, cuja história se passa no Terminal Rodoviário Tietê, uma das principais rodoviárias do mundo e localizada em São Paulo. Possui uma capa feita de colagens de tickets, recortes de jornal e elementos gráficos, já introduzindo a atmosfera da obra. Devido ao caráter experimental da narrativa, a diagramação e o papel utilizado no miolo refletem uma característica polifônica e ruidosa, relacionando a transparência do papel com os trechos de música, os recortes de jornal e outros elementos presentes nas páginas, criando uma atmosfera ativa. Além disso, o *superbond* 50 g/m² (papel amarelo utilizado na maior parte do miolo) remete aos antigos bilhetes de ônibus da empresa Itapemirim. Já no trecho de cunho histórico, utilizou-se o papel auto-copiativo 53 g/m², que tem carbono em sua composição, com o intuito de lembrar papel mimeografado, que, ao ser manuseado, passa a ficar com algumas manchas. O projeto gráfico foi assinado por Elaine Ramos e Maria Carolina Sampaio e recebeu, em 2008, o prêmio internacional *50 Books/50 Covers*, da AIGA – *American Institute of Graphic Arts*.

Com o fim da Cosac Naify, os títulos de seu catálogo foram incorporados a várias editoras. As coleções de antropologia e design vão ficar com a Ubu, editora da designer Elaine Ramos e Florencia Ferrari (ex-diretora editorial da Cosac Naify); as obras de Murilo Mendes, a biografia de Clarice Lispector, as traduções de Tolstói, entre outros, ficarão com a Companhia das Letras; outras editoras ficarão com os demais títulos, como a Planeta, Sesi, Senai, Edusp, Globo, entre outras. O último livro que será publicado com o selo da editora será uma obra de Tunga, artista plástico que a inaugurou e que

faleceu em junho de 2016. “Meu desejo é que o último livro supere o primeiro”, diz Cosac à Piauí (2016).

O encerramento das atividades da editora foi comentado por alguns autores publicados por ela, como o escritor Benjamin Moser, autor da biografia de Clarice, um dos livros mais vendidos da editora, com cerca de 30.000 exemplares, que afirmou que a Cosac Naify contribuiu muito para a arte e literatura brasileiras (COSTA, 2015). Além dele, autores como Valter Hugo Mãe, Daniel Galera e Angelica de Moraes publicaram textos lamentando o fim da editora, afirmando que a Cosac Naify “fez uma enorme diferença no ambiente editorial brasileiro. Tanto pela excelência na edição, no design gráfico e na seleção de títulos quanto na coragem de apostar em cultura neste país tão ingrato ao setor” (ESCRITORES, 2015, n.p.).

Apesar do seu fim, a editora foi determinante para o design de livros nacional. Para Elaine Ramos, os exemplares desenvolvidos na Cosac Naify se destacavam porque, dentre outros fatores, “os designers sempre leram os livros. E esse diferencial aparece nos projetos, tanto na capa como no miolo” (RAMOS, 2016, p. 42). As “reuniões de conceito” eram semanais, nas quais diretores, editores, designers, produtores gráficos, profissionais do departamento financeiro e comercial sentavam um turno para discutir sobre cada título e suas particularidades. Normalmente, havia uma dupla composta por um designer e um editor responsável pelo projeto de cada livro, mas as reuniões eram feitas com todos da equipe, promovendo, dessa forma, uma multiplicidade de olhares sobre a mesma obra, tornando o processo de fazer livros em algo bastante rico e plural.

Dessa forma, a editora obteve o prestígio de grandes nomes no mercado editorial, como Luiz Schwarcz – diretor-presidente da Com-

panhia das Letras –, que afirmou que “a Cosac [Naify] representou um avanço significativo editorial, sobretudo na área do design” (SCHWARCZ, 2016, p. 42). Complementando a declaração de Schwarcz, o jornalista Matinas Suzuki Jr. – diretor executivo também da Companhia das Letras – declarou que a Cosac Naify reinventou o objeto livro (ABUJAMRA, 2016). Portanto, é evidente a contribuição da Cosac Naify no mercado editorial brasileiro e na valorização do livro, pois a editora vivia o tempo da obra.

O diferencial da Cosac Naify, em relação às outras editoras, encontra-se, especialmente, na atenção dada a todas as etapas do processo de produção de um livro e na capacitação dos seus funcionários. Promovia palestras com profissionais renomados na editora (como o tradutor Rubens Figueiredo), custeava cursos de história da arte para os seus vendedores e orientava as leituras dos funcionários (ABUJAMRA, 2016). Além disso, havia atenção a todas as etapas do processo de produção de um livro: desde a preparação dos originais – sempre atentos às anotações e rabiscos dos autores –, passando pelos projetos gráficos conceituados e diferenciados – nos quais os designers responsáveis tinham liberdade para criar e propor soluções arrojadas –, até a produção gráfica, que engloba a impressão e acabamentos impecáveis das obras publicadas pela editora.

Outro aspecto que diferencia a Cosac Naify das demais editoras é o fato de sempre ter um designer presente em todas as etapas da produção. Ou seja, o livro é produzido como um todo e não “em pedaços” – com um capista para fazer a capa e o miolo diagramado por outro designer – e com a intenção de explorar as possibilidades do livro enquanto um objeto complexo – fazendo-se uso de materiais não-usuais, acabamentos especiais e diagramações ousadas.

No entanto, mesmo com toda a liberdade existente no processo de criação do livro, todos os atores dessa produção tinham como objetivo atender às necessidades do texto de cada obra. Por isso, encontramos nas edições da Cosac Naify livros muito diferentes entre si: tanto no formato, como na tipografia utilizada, no papel, no estilo das ilustrações, entre outros aspectos. Dentre os diversos livros publicados pela editora, selecionamos os livros que compõem a *Coleção Particular*, que será apresentada no tópico a seguir, os quais são analisados nesta dissertação.

2.3.1 A *Coleção Particular*

Entre os diversos títulos editados pela Cosac Naify, o que discutimos e analisamos são os pertencentes à *Coleção Particular*, que é definida pela editora como “livros-objeto em que forma e conteúdo são indissociáveis” (COSAC NAIFY, 2015). A coleção é formada por sete títulos publicados ao longo de 11 anos e escritos por autores diversos (Figura 4).

FIGURA 4 Títulos que compõem a *Coleção Particular* da Cosac Naify.
Fonte: imagem produzida pela autora a partir de imagens retiradas do site da editora.



Para Faria e Pericão (2008), uma coleção “obedece, em geral, a regras editoriais que regem o formato, a capa, as ilustrações, o número de pesquisas, a impressão de um conjunto de textos sobre temas considerados homogêneos pelo editor” (p. 175). No entanto, a *Coleção Particular* não se encaixa nessa definição: cada obra tem o seu formato, seu projeto gráfico específico, seus aspectos formais singulares, pois cada escolha é feita exclusivamente para aquele livro, para aquela edição. Por outro lado, há alguns aspectos que unem os títulos da *Coleção*: são narrativas curtas, textos clássicos da literatura ocidental, e têm como objetivo explorar a relação entre forma e conteúdo, criando edições pensadas exclusivamente para aquele texto.

Portanto, a ideia da *Coleção Particular* não era criar um sistema visual para encaixar os textos em padrões pré-estabelecidos, mas sim fazer projetos especificamente para aqueles textos. O que regia as decisões projetuais dessa coleção era o caráter do texto e suas singularidades. Dessa forma, cada obra tem aspectos formais únicos.

De acordo com uma entrevista concedida por Elaine Ramos², a ideia da *Coleção Particular* surgiu depois da publicação dos dois primeiros títulos que a compõem. A editora já ia publicar *Primeiro Amor*, de Samuel Beckett, e, depois de terem acesso a um caderno chinês nos quais a tradutora da obra – Celia Euvaldo – fazia ilustrações em nanquim, a equipe da editora decidiu casar as duas linguagens (a textual e a imagética) e desenvolver um livro relacionando forma e conteúdo. Segundo Ramos, *Primeiro Amor* foi “o primeiro livro de caráter experimental” que ela projetou (RAMOS, 2013, p. 96).

No ano seguinte, em 2005, a editora lançou a edição de *Bartleby, o escrivão*, que, assim como *Primeiro Amor*, teve uma ótima recepção dos leitores. A partir dessas duas edições, a Cosac Naify decidiu en-

² Entrevista concedida por Elaine Ramos em 27 de abril de 2016 para a autora.

caixar esses livros em uma linha editorial, surgindo, então, a *Coleção Particular*. Então, os designers e editores ficaram encarregados de buscar textos para fazer parte da coleção. Com isso, foram criados grupos de e-mail e foram analisados vários textos, com a intenção de publicar pelo menos um título dessa linha editorial por ano. No entanto, como não era um trabalho previsto na programação dos funcionários, esse tipo de projeto era constantemente adiado.

Dessa forma, podemos considerar que o sentido de “particular” no nome da coleção pode ser atribuído ao fato de a escolha dos títulos ser feita pelos próprios funcionários, criando assim uma linha editorial que representava, de alguma forma, o gosto particular daqueles que faziam parte da Cosac Naify. Para Faria e Pericão (2008), o significado de “coleção particular” é um acervo orgânico, formado por uma pessoa e que é o resultado de uma “atividade literária, científica, cívica e cultural” (p. 177), e também pode ser definido como uma “coleção de documentos organizada [...] por uma empresa particular, para o uso de seus membros” (p. 177).

No caso da *Coleção Particular* da Cosac Naify, ela é formada pelos membros da empresa como resultado de uma seleção conjunta com o intuito de explorar a relação entre o projeto gráfico e o texto. As referências e gostos particulares de cada ator presente nesse processo de seleção e projeto dos livros formam uma coleção que evidencia aspectos da própria editora.

Dentre os títulos publicados na *Coleção Particular*, o *Museu do Romance da Eterna* e o *Zazie no Metrô* se diferenciam dos demais por não serem narrativas curtas. No entanto, eles estão inseridos nessa linha editorial, pois além de serem clássicos da literatura ocidental, o próprio caráter do texto é experimental.

Enquanto o site da editora ainda estava no ar, o livro *Flores*, de Mario Bellatin, estava inserido na parte dedicada à *Coleção Particular*. No entanto, Elaine Ramos³ afirmou que a edição não deveria estar ali, pois, apesar de a relação forma e conteúdo ser bastante explorada em seu projeto, ele não se encaixa junto aos outros pela contemporaneidade do autor, divergindo dos outros textos. Ou seja, no ponto de vista do projeto gráfico, tanto o livro *Flores* como *Cães Heróis* (ambos do mesmo autor) poderiam ser considerados da *Coleção Particular*. No entanto, a editora tinha a intenção de dar uma coerência em relação aos textos também. Por isso, eles criaram uma outra linha editorial chamada *Livros com projetos especiais*, à qual pertenciam outros livros que relacionavam a forma com o conteúdo, mas que não se encaixavam na *Coleção Particular*.

Portanto, a editora finalizou suas atividades com sete livros pertencentes à *Coleção Particular*, que são: *Primeiro Amor*, de Samuel Beckett; *Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street*, de Herman Melville; *A fera na selva*, de Henry James; *Zazie no metrô*, de Raymond Queneau; *Museu do romance da eterna*, de Macedônio Fernandez; *Avenida Niévski* e *Notas de Petersburgo de 1836*, de Nikolai Gógol; e *O passageiro secreto*, de Joseph Conrad. Apresentaremos suas respectivas histórias e análise no capítulo 4 desta dissertação.

3 Entrevista concedida por Elaine Ramos em 27 de abril de 2016 para a autora.

CAPÍTULO 3

O design de livros

3.1 A MATERIALIDADE DO LIVRO

Esta seção apresenta as discussões mais relevantes acerca da noção do livro enquanto objeto, uma vez que o capítulo anterior demonstrou que o livro significa muito mais do que um veículo para o texto. Pretendemos restringir o objeto da pesquisa de forma gradual e, para tanto, consideraremos o artefato físico sem perder de vista seus múltiplos significados e possibilidades de estudo já apresentados. Assim, discutiremos algumas questões oriundas do campo da Bibliografia⁴ – conhecido como sociologia dos textos – para destacar os demais atores do processo de produção do livro em uma perspectiva histórica. Depois, apresentaremos algumas discussões sobre a materialidade do livro, evidenciando as características expressivas e afetivas do artefato.

Nas telas digitais, “todos os textos, sejam eles quais forem, são entregues à leitura num mesmo suporte [...] e nas mesmas formas [...]” (CHARTIER, 2002, p.109), enquanto os livros impressos devem o seu volume à qualidade do papel. As diferenças do *e-book* parecem ter feito emergir debates sobre a materialidade do livro ao integrar novos elementos e recriar o interesse pela forma e por sua história material (FARBIARZ J.; FARBIARZ A., 2010). O estudo dos impressos evidenciou outros significados, outras possibilidades de explorar o conteúdo e o projeto gráfico, através da ênfase na sua característica essencial de constituir-se enquanto percepção imediata da materialidade de seus suportes (CHARTIER, 2002).

Argumentaremos que a leitura é encarada como um ato criativo que dá significações aos textos na confluência de diversos aspectos, constituindo maneiras singulares de leitura. E, portanto,

4 Para nos referir ao campo de estudo dos livros, utilizaremos Bibliografia com caixa alta e baixa, enquanto que, ao nos referir a um conjunto de livros, utilizaremos bibliografia todo em caixa baixa.

sofrem influência de como o texto é apresentado materialmente e é “nas fibras do papel – mais do que nas palavras, cujo sentido se perde – [que] ficará registrado o testemunho desse encontro.” (MELOT, 2012, p. 23).

Em outras palavras, cada leitor recebe um livro em uma circunstância e de determinada forma, e, “mesmo quando não tem consciência disso, o investimento afetivo ou intelectual que nela deposita está ligado a este objeto e a esta circunstância” (CHARTIER, 1998, p.70). Portanto, a materialidade do livro não apenas constitui sua unidade, mas também sugere ao leitor posturas e tipos de interação, que podem se desdobrar em decisões estilísticas, comerciais, editoriais ou expressivas. Exemplos disso são os fenômenos editoriais da Penguin Books e os livros azuis da França no século XVII.

Esses casos são exemplares de como o texto, quando inscrito em diferentes suportes, possui diferentes significados. Afinal, “as formas que permitem sua leitura, sua audição ou sua visão participam profundamente da construção de seus significados” (CHARTIER, 2002, p.62). A ilustradora Suzy Lee (2012) se mostra particularmente atenta aos modos de interação com o formato do livro e contribui para o tom da nossa abordagem. A materialidade implica que “ao abrir um livro, de uma maneira ou de outra, somos afetados pelo seu formato, a textura do papel, a direção na qual as páginas são viradas” (LEE, 2012, p.6). Assim, ela pondera que:

O que faz de um livro um “livro”? Quatro cantos, capa espessa e linha para encadernação... um livro tem muito de um “objeto” para ser pensado como uma tela que projeta uma história. Como eu não poderei ignorar essa dobra central da encadernação resolvi atacá-la de frente, usando-a constantemente na trilogia [da margem, sua sé-

rie de três livros]. O leitor também sente o livro físico enquanto lê. [...] para comparar realidade com a fantasia [em seu livro *Sombra*], é preciso girar o exemplar. Ao girá-lo, é possível até escolher a parte da história que se deseja ver primeiro. Todos os métodos de leitura são possíveis porque se trata de um livro. (LEE, 2012, p.102)

Enquanto Lee explora essas possibilidades materiais e físicas no livro ilustrado, há diversas categorias de livros que exploram sua forma a fim de articular maneiras de comunicar novos sentidos e causar sensações, como os de artista. Nessa direção, Silveira (2013) aponta as definições do Art Documentation (1982) como significativas para explorar esses limites entre o livro e a arte:

livro Coleção de folhas em branco e/ou com imagens em geral fixadas juntas ao longo de uma das bordas e refiledadas nas demais para formar uma única série de folhas uniformes.

livro de arte Livro em que arte ou um artista é o tema.

livro de artista Livro do qual um artista é um autor.

livro-obra Arte que emprega a forma do livro.

livro-objeto Objeto de arte que alude à forma do livro. (ART DOCUMENTATION, 1982, t.n.)

Por outro lado, Silveira (2013) ressalta ainda que essa referência é aliada a outras “em condição de companheiras ou inspiradoras das regras” (SILVEIRA, 2013, p.23) no dicionário do Getty Vocabulary Program. Assim, definem-se:

Livros itens que compreendem uma coleção de folhas de papel, pergaminho, madeira, tecidos rígidos, marfim, tábuas de metal, ou outro material plano que esteja em branco, escrito ou impresso, e são amarrados ou encadernados juntos em um volume (GETTY RESEARCH INSTITUTE, s.d.a t.n.)

Livro de artista Livros, tanto itens únicos ou múltiplos, feitos ou concebidos por artistas, incluindo edições comerciais (em geral em edições limitadas), bem como itens únicos formados ou organizados pelo artista. Para textos escritos por artistas devido ao seu conteúdo informacional, use “**escritos**”. Para livros de artista que enfatizam o livro físico como uma obra de arte em vez de conteúdo, use “**livro-obra**”. Para obras que se parecem ou incorporam livros mas não se comunicam dos modos característicos dos livros, ver “**livro-objeto**” (GETTY RESEARCH INSTITUTE, s.d.b t.n., grifo nosso)

Essas definições dos livros de artista caracterizam-se de modo “excessivamente amplo e generoso [...] mesmo que essa dissolução possa ferir a precisão de entendimento” (SILVEIRA, 2013, p.32), enquanto as definições de livro-objeto são quase opostas – embora ambas remetam ao distanciamento da relação com a figura do leitor, tornando-se um objeto que deve ser contemplado em vez de manuseado. No Brasil, há uma tradição de livros de artista com figuras como Paulo Bruscky, Augusto e Haroldo Campos, além de estudos do artefato enquanto obra de arte como os de Julio Plaza (1982a; 1982b), Silveira (2008) e Derdyk (2013). Mas, para além das discussões artísticas – e apesar de ser um artefato muito presente no cotidiano –, o estudo de sua materialidade apenas recentemente tem se espalhado no país, tanto no campo do design (Cf. **Seção 2.2**) quanto fora dele (Cf. NETO, 2006; GONÇALVES, 2010, FILHO, 2011).

Apesar do nosso objeto de pesquisa ter relações formais e conceituais com esse grupo semântico de termos envolvendo livros e arte, buscamos delimitar o recorte que será utilizado na pesquisa – o livro produzido industrialmente e em cujo processo designers atuam. Então, discutiremos como o suporte e o texto trabalham concomi-

tantemente na produção de sentidos, utilizando a materialidade como significação do objeto, e, portanto, considerando que todo livro comunica através da forma. Desse modo, apresentaremos algumas das relações que o livro pode estabelecer com o leitor. Não apenas relativo ao seu texto, mas também como um objeto afetivo – sobretudo os livros de literatura. Esta pesquisa está inserida na mesma corrente de evidenciar as possibilidades semânticas do livro a partir da perspectiva projetual de design, considerando sua complexa transdisciplinaridade como um fator determinante em seu significado. Uma vez que nossa discussão está centrada na característica material dos livros, não nos limites com a arte, optamos falar em materialidade do livro. Isso significa que nossa atenção está voltada aos inúmeros aspectos que suas características formais condensam.

Enfatizando a materialidade, Melot (2012) defende que “servir como suporte de um texto não é próprio do livro, menos ainda se nele se inclui a escrita e a imagem. Bem ao contrário, tanto para a escrita, quanto para a imagem o livro é uma prisão” (p.34). A materialidade implica uma história na existência de cada exemplar, pois “(...) enquanto cada um deles terá vivido uma vida particular, terá constituído sua própria história, seus leitores e suas interpretações, enfim, uma série de particularidades que o distinguem de todos os demais exemplares” (*ibid.* p.24). Ademais, no livro, o fato de se apresentar unificado em um mesmo volume é suficiente para lhe conferir coerência e expandir as possibilidades semânticas do que ele contém – um aspecto amplamente utilizado pelos livros artísticos.

No que diz respeito ao campo da Bibliografia, Mak (2011) aponta que estudiosos como James J. O'Donnell e Roger Chartier têm

avanzado em transpor as divisões formais, nacionais e temporais sobre as tecnologias de escrita e reprodução. A partir de trabalhos como os de Lucien Febvre, Henri-Jean Martin e Elizabeth Eisenstein, a era da impressão ganhou importância notável no desenvolvimento da civilização ocidental, emergindo como um período com características próprias, distinta pela “circulação de textos estáveis e idênticos em contraste com a era anterior dos manuscritos, que Eisenstein imaginou ter sofrido de uma transmissão desigual de textos progressivamente mais corrompidos” (*ibid.* p.5, t.n.). A partir disso, bibliógrafos e editores textuais como D.F. McKenzie e Jerome McGann encorajaram a interpretação das investigações sociológicas do livro. Embora Mak (*ibid.*) diagnostique uma fratura de uma história mais ampla do códice e a subvalorização da era dos manuscritos, a noção de cultura da impressão definiu-se como:

uma comunidade que deve ser estudada por seus hábitos de leitura e escrita. O livro impresso e a cultura da impressão foram, então, circunscritos como entidades para investigação acadêmica; o reconhecimento disciplinar permitiu que historiadores e acadêmicos de literatura entendessem o livro impresso como um local para exploração do uso e recepção do texto, e também forneceu aval para o exame de leitores e suas atividades específicas (MAK, 2011, p.6, t.n.).

Ao longo da história, as transformações ocorridas no livro fez com que ele acumulasse uma carga simbólica da qual é inescapável tratar. Desse modo, além de ser uma mídia de massa e um objeto cotidiano, o livro adquire um sentido afetivo e social que sua existência, por si só, pode proporcionar. Na contemporaneidade, McKenzie (2004) aponta que, enquanto os bibliotecários estão redefinindo suas práticas para as mudanças trazidas pela era digital, a Biblio-

grafia acadêmica tem descoberto novas possibilidades de estudo a partir dessas diferenças. Nesse cenário, a Bibliografia histórica ganhou importância com o intuito de estudar o próprio livro e também as circunstâncias técnicas e sociais de sua produção. De modo que as pesquisas mudam, parcial mas significativamente, de autoridade textual para a disseminação e leitura como questões de motivos econômicos e políticos (*ibid.*). Essa visão do campo trouxe, entre outras coisas, atenção a:

outras formas de evidência visual nos próprios livros são determinantes do significado, especialmente a atuação das convenções do ofício em escolher um estilo e tamanho de tipo consonante com o assunto, sua disposição na página para a clareza ou ênfase, as funções do espaço em branco e decoração, a relação do formato e qualidade do papel ao gênero e leitores, e assim por diante. (McKENZIE, 2004, p.4, t.n.)

Para McKenzie (2004), a atenção à materialidade, então, tem um caráter cuja força maior é dar acesso aos motivos sociais: “ao lidar com os fatos da transmissão e da evidência material da recepção, [a Bibliografia como a sociologia dos textos] pode realizar descobertas em oposição a inventar significados” (*ibid.*, p.29, t.n.). Essa perspectiva “testifica o fato de que novos leitores de fato criam novos textos, e seus significados são uma função de sua nova forma” (*ibid. loc. cit.*), conferindo à Bibliografia o papel de evidenciar seu forte aspecto humanístico através da presença de pessoas que realizam aquele artefato – tanto em sua produção quanto em sua leitura.

Um caso exemplar das questões dessa natureza é tratado por Chartier (1995). Como vimos na revisão histórica na **seção 1.1 – Panorama histórico do livro**, os livros azuis franceses representaram uma mu-

dança radical no formato de livro o que, para Chartier (1995), tinha um propósito claro e amplo de consumo na recém-moderna Europa:

cristianizar, como é o caso dos textos de devoção Contra-Reformista que entraram na *Bibliothèque bleue* francesa; reformista, como nos almanaques alemães *Volksaufklärung*; didático, como no material impresso para uso acadêmico e manuais da prática e instrução; paródico, como nos textos de tradição picarescas e burlescas; poético, como nos romances publicados nos *pliegos* castelhanos.
(CHARTIER, 1995, p.93, t.n.)

Todavia, ele aponta que os leitores não reconheciam as intenções por trás de sua produção e distribuição. Assim, enquanto alguns leitores das publicações dos livros azuis na França liam, de fato, os romances como histórias fictícias, as picarescas podem ter sido lidas como a realidade dos pedintes e ladrões (Cf. CHARTIER, 1995, p.93).

Assim, McKenzie (2004) delinea duas abordagens para a Bibliografia: uma material e histórica e outra oposta, linguística e abstrata, em que “o ‘texto’ é, em algum grau, independente dos documentos que, em um momento particular, dão-lhes forma” (*ibid.* p.60, t.n.). Então, o autor conclui que os textos de qualquer complexidade não possuem significado definitivo, uma vez que “como uma linguagem, suas formas e significado derivam de outros textos; e quando ouvimos, olhamos ou lemos, ao mesmo tempo nós os reescrevemos” (*ibid.* loc. cit.). De fato, Chartier (1995) discute a dialética entre restrições impostas pela forma que transmite um texto e a inventividade do próprio texto literário, que se utiliza de estratégias que são pensadas para causar efeitos específicos da literatura – essas, estudadas pela teoria literária. Assim, ele busca “a consciência de que essa dialética leva a trazer

à mesma história todos que contribuem, cada um em seu lugar e atuação, para a produção, disseminação e interpretação do discurso” (CHARTIER, 1995, p.1, t.n.).

O livro, na forma como conhecemos hoje – com folhas dobradas, reunidas e encadernadas entre si –, está presente na humanidade desde a imposição do códice no século IV da era cristã (CHARTIER, 2002). Desde então, poucas mudanças estruturais aconteceram até o surgimento dos *e-books* – que, além da mudança do suporte, trouxe também mudança nos hábitos de leitura. Ou seja, enquanto o papel não tinha concorrentes, era difícil ver o objeto sob o conceito; ou “para observar o anzol, diz o ditado, o melhor é não se colocar no lugar do peixe” (MELOT, 2012). Secco (2015) também aponta que a preocupação com a substituição do impresso, a predominância da cultura digital e outros temas correlatos abriram espaço para evidenciar “o mesmo sentimento de que o livro enriquece a vida espiritual, mas ele é acima de tudo o coração da mudança histórica” (p.9). A partir disso, Melot (2012) é categórico em considerar que:

Se os conteúdos migraram com uma série de vantagens para os servidores eletrônicos, somente o estudo da forma do livro e de suas propriedades singulares pode explicar seu sucesso duradouro. No mais, supõe-se que as razões que conduziram à vitória do códice sobre seus ancestrais, a tábua e o rolo, têm alguma coisa a ver com estas singularidades, graças às quais ele se mantém em condição de igualdade com as telas do computador e da televisão. (MELOT, 2012, p. 25)

Esse cenário tornou-se muito profícuo para pesquisas. Diversos estudos, então, voltaram-se para aspectos sociológicos da história do livro a partir de sua materialidade. Assim, é possível discuti-la através da ênfase em seu aspecto físico – como o estudo de Basbanes

(2013) sobre a história do papel –, e também a partir de seu aspecto conceitual – como o estudo de Mak (2011) defendendo que “a página pode e já existiu fora da sua configuração única no códice, e essas materializações alternativas foram marcos de importantes desenvolvimentos na tecnologia da escrita” (p.4, t.n.). Logo, a presença do livro como objeto de construção de sentidos – aquilo que se entende como sociologia cultural –, “reside na tensão entre as capacidades inventivas dos indivíduos ou comunidades e as limitações, normas e convenções que limitam [...] o que é possível para pensar, expressar e fazer” (CHARTIER, 1995, p. 96, t.n.).

Essas mudanças de significado a partir da forma podem ser observadas tanto em grandes períodos de tempo, quanto em menores escalas, conforme Chartier (1995). Um dos modos considera que as grandes revoluções nos meios de escrita “modificaram profundamente não apenas as condições de conservação e a comunicação de conhecimento, [...] [além dos] modos de exercer e criticar o poder” (p.3, t.n.). Outra maneira possível é a comparação entre os modos de circulação de um mesmo trabalho em dado tempo ou versões dos textos para públicos distintos também fornecem possibilidades de estudo no campo da Bibliografia. Em todo caso, fazer uma oposição entre “formalismo e ‘sociologismo’ ou entre crítica estruturalista e história social – um jogo que ambos lados acreditam ser reafirmador – não é mais relevante hoje” (*ibid.* loc. cit.).

Isso reforça o argumento de que não é apenas nos livros de artista ou nos livros-objeto que a materialidade do livro tem forte carga simbólica. Na idade moderna, desde o século XVI, Montaigne (2004), o francês considerado o pai do gênero de ensaio, já confessava: “gastei muito com livros, não somente para prover minhas necessidades,

mas ainda para ver aumentar o número de volumes e ampliar-se a minha biblioteca” (p.66). A biblioteca pessoal era vista, desde então, como um patrimônio afetivo e permanece simbolicamente forte até a contemporaneidade. O bibliófilo José Mindlin, por exemplo, foi dono de um acervo com mais de 30 mil volumes e escreveu que o livro “é um amor que vem desde a infância, que me tem acompanhado a vida inteira, e ainda acima disto, é incurável” (MINDLIN, 2004, p.15). Para ele, os livros assumem um papel de satisfação pessoal: a aquisição do primeiro livro provoca a procura de outros e, desse modo, a biblioteca começa a se formar.

Enquanto isso, Carrière (ECO; CARRIÈRE, 2010) concede ao livro um caráter de amizade, pois “uma biblioteca é um pouco uma companhia, um grupo de amigos vivos, de indivíduos. O dia em que você se sentir um pouco isolado, um pouco deprimido, você pode se dirigir a eles. Eles estão ali” (p.261). Por conseguinte, a biblioteca ou livraria enquanto lugar físico com livros acumulados pode provocar experiências ao apenas observá-la, como continua Carrière (*ibid.*): “com muita frequência me acontece de ir até uma sala onde tenho livros e simplesmente olhá-los, sem tocar em nenhum. Recebo alguma coisa que eu não saberia dizer” (p.252).

Portanto, argumentamos que a primeira relação do leitor com o livro é por meio da materialidade. São observados volume, capa e presença física no espaço. De fato, Eco (2014) afirma “a forma-livro é determinada pela nossa anatomia” (p.54) e traça uma relação espacial e corporal com o livro:

O ritmo da leitura acompanha o corpo, o ritmo do corpo acompanha o da leitura. Não se lê apenas com o cérebro, lê-se com o corpo inteiro [...]. Porque, mesmo quando parece falar só de ideias, um

livro nos fala sempre de outras emoções, e de experiências de outros corpos. [...] Tampouco somos insensíveis às sensações que as polpas dos dedos experimentam ao tocá-lo [...]. (ECO, 2014, p.31)

Ou seja, nós associamos expectativas e sensações a um livro no simples ato de percebê-lo como um objeto. Para Mindlin (2004), o livro “além do conteúdo, também pode ser apreciado como objeto de arte, pela ilustração, diagramação, papel, tipografia ou encadernação” (p.16). E complementa dizendo que há dois tipos de prazeres no contato com o livro impresso: o intelectual e o físico. Esse sentimento é compartilhado por muitos outros estudiosos e literatos – como Umberto Eco, Jorge Luis Borges, Neil Gaiman, entre outros –, mas também por leitores leigos de maneiras análogas. Portanto, isso diz respeito não apenas às experiências particulares de cada indivíduo com os livros, mas do significado compartilhado que temos do objeto e das relações sociais que ele articula.

Nesse sentido, Drucker (2009) delinea uma dicotomia existente desde Platão entre a matéria real e a imaterialidade atribuída ao virtual. Assim, ela argumenta que “mitos sobre mitos, esses conceitos se baseiam em oposições e binários [...] [com] a distinção da matéria como algo alinhado ao mundano, ao físico, e mais podre de tudo, o reino dos sentidos, do corpo” (p.7, t.n.). Dessa maneira, criou-se um hábito de “ignorar a concretude do texto ou imagem como se fosse um ato de imodéstia intelectual olhar para os modos como as obras são compostas e feitas” (*ibid.* loc. cit.). Embora ela reconheça a importância da abordagem da materialidade através de campos como a Bibliografia, aponta que é possível estudá-la para além de evidências das condições sociais e históricas. Para isso, apresenta a concepção do texto como um evento, e não como uma entidade.

Essa mudança significa que o texto não seria mais considerado uma entidade abstrata, mas sim um evento: “o sistema inteiro de leitor, objeto estético e interpretação – mas nesse conjunto de relações, o ‘texto’ é constituído de maneira renovada cada vez” (DRUCKER, 2009, p.8, t.n.). Assim, nem mesmo os elementos da página se mostram entidades, pois não podem ser levantadas da página como se fossem coisas; as dimensões da margem criam um campo que tem certo peso que faz com que os elementos se estabeleçam distintos e se relacionem entre si. Por conseguinte, o livro, em sua construção literal e física, “expressa condições e um campo de forças, não um conjunto de coisas em relação com as outras cujas identidades são fixas ou evidentes” (DRUCKER, 2009, p.13, t.n.). Assim, o livro se apresenta para nós como um objeto constituído tanto por sua materialidade espacial, quanto no plano da página, através dos elementos gráficos.

Apesar de a autoria do livro ser atribuída a quem o escreveu, Cavallo e Chartier (2001) afirmam que os autores não escrevem livros, mas “escrevem textos que se tornam objetos escritos – manuscritos, gravados, impressos e, hoje, informatizados” (p.20, t.n.). Desse modo, é possível considerar que há um universo autoral ampliado em relação ao livro, no qual vozes de outros autores integram aquele que escreve o texto. Junto ao escritor, há o designer, o editor, o revisor, o impressor, atuando em conjunto e interferindo diretamente no conteúdo textual e na sua forma, que, por fim, chegará ao leitor como um objeto único (CHARTIER, 1998).

As relações de conteúdo consideradas por análises que busquem o significado do livro, por conseguinte, não podem ser limitadas ao seu componente textual, pois, conforme Chartier (1995) “quando um ‘mesmo’ texto é apreendido por mecanismos muito diferentes

de representação, ele não é o mesmo” (p.2, t.n.). Ao tratar de uma comédia que se encena frente a um rei e, depois se torna um livro, Chartier (*ibid.* loc. cit.) ainda afirma que “cada uma das suas formas obedece convenções específicas que moldam e dão forma à obra de acordo com as leis daquela forma e a conecta, de diferentes modos, com outras artes, outros gêneros, outros textos”. Ele aponta também que essa perspectiva é radicalmente diferente das abordagens que defendem que a produção de sentido resulta da função impositiva e automática da linguagem.

Os elementos físicos e gráficos do livro constituem um “campo dinâmico de forças e energias em suspensão dinâmica, agindo um sobre o outro em um quadro de limitações, para produzir as condições pela qual o leitor é provocado no ato constitutivo da leitura que faz o texto” (DRUCKER, 2009, p., t.n.). Chartier (1998) concorda com essa posição ao enfatizar a singularidade de cada leitura, mas estabelece as expectativas comuns de um leitor ao afirmar que “esta singularidade é ela própria atravessada por aquilo que faz que este leitor seja semelhante a todos aqueles que pertencem à mesma comunidade” (p.92).

Todas essas questões nos fazem retomar o que parece ter motivado muitas discussões no início do século XXI sobre o fim do livro impresso. Essa seria uma perspectiva ingênua, pois, como Filho (2011) aponta, “a tecnologia do livro ainda é muito mais avançada do que a dos leitores eletrônicos. Vale lembrar que, ao contrário do que prega a cultura vigente, uma nova tecnologia nem sempre é mais avançada do que a anterior, e a mais avançada prevalece até ser de fato superada” (p. 167). Vimos ao longo dessa seção que um livro não se constitui apenas pelo seu texto, mas

é também a forma, a inteligência e a beleza com que o texto e as imagens são distribuídos em suas páginas. A legibilidade das fontes, as proporções da diagramação, o peso do papel, as margens abertas para a imaginação (e eventuais rabiscos), tudo isso faz parte da experiência do livro. (FILHO, 2011, p.168)

Entretanto, é muito produtivo pensar que todos os meios podem e devem ser complementares (*ibid.*). Uma distinção simples entre formação e informação pode ser bastante significativa nessa discussão. Hoje, é seguro afirmar que mais pessoas se informam por meios digitais; “o livro, claro, é um meio ‘lento’, não se presta a trazer informação imediata [...] mas ainda é o mais eficiente para transmitir conhecimento sólido sobre qualquer tema” (*ibid.* p.169).

Considerando que todas as decisões acerca do modo como o livro se apresenta foram feitas por pessoas, além de serem “recortes compreensíveis do universo em expansão que é o conhecimento humano” (FILHO, 2011, loc. cit.), a experiência de leitura passa a refletir, além da vivência do próprio leitor, também a de vários atores que participaram do processo: o autor, o designer, o editor, o produtor gráfico, o impressor – todos com suas experiências individuais refletidas em um mesmo artefato. Essa discussão sobre a materialidade buscou evidenciar aspectos do livro que são resultados de um contínuo diálogo entre os atores do processo, cuja presença está refletida em suas propriedades físicas. Pensar o livro como um objeto repleto de significados, possível de ser explorado com suas especificidades formais em conjunto com o conteúdo textual, levam a uma noção mais complexa e singular do livro enquanto forma de expressão.

Desse modo, o design se apresenta como uma área de atuação determinante na construção do livro, pois é o campo que herda a tradi-

ção de elaborar a forma ao livro. Esta seção se dedicou a mostrar como a materialidade é abordada por campos especializados no objeto do livro e como a Bibliografia e essa materialidade deve ser considerada signifiante no processo de leitura. O intuito da seção a seguir (**2.2 O ofício do designer**) é que o projeto gráfico possa ser explorado no livro como um objeto que tem tridimensionalidade para pluralizar e recontextualizar os sentidos da leitura singular de uma obra de literatura.

3.2 O OFÍCIO DO DESIGNER

Nos estudos de comunicação, o livro é considerado o primeiro veículo de comunicação em massa (BRIGGS & BURKE, 2006; HANSON, 2015), demonstrando que sua reprodutibilidade é um fator histórico e produtivo fundamental para sua assimilação na sociedade contemporânea. Além disso, apresentamos na seção anterior uma vasta bibliografia que busca delinear a forte impacto que a cultura da impressão teve na transmissão de ideias na sociedade ocidental. A partir dessas incursões históricas, podemos traçar uma longa tradição relativa ao livro e à tipografia até o designer contemporâneo, pois “dentre as modalidades clássicas do design gráfico, o design de livros é uma das mais longevas e que apresenta uma enorme game de possibilidades” (RAMOS, 2013, p.95).

Conforme delineamos na seção anterior (**2.1 A materialidade do livro**), os livros de artista, apesar de compartilhar aspectos estruturais e formais com aqueles reprodutíveis em larga escala, são resultados de produção artística e enfatizam a expressão

como uma das maneiras de conferir valor simbólico ao artefato. Por conseguinte, essas duas categorias possuem objetivos muito diferentes. Na contemporaneidade, esse livro “comum”, de alta tiragem, é associado à atividade do designer, que, a partir da perspectiva moderna de projetista, deve organizar os elementos (*to lay out*) para constituir um projeto que deve ser executado por outros atores do processo produtivo.

De fato, há designers em diversas instâncias e épocas que se dedicam ao projeto do livro através de pessoas como William Morris, El Lissitzki, Beatrice Warde, Jan Tschichold (2007), Robert Bringhurst (2011), Emil Ruder, Stanley Morison, Ruari McLean, entre muitos outros. Todos eles estão associados à história do design gráfico, que começa a ser escrita apenas no século XX (Cf. ARMSTRONG, 2015). Diante do panorama da história do livro que apresentamos, esse campo é bastante recente para ser tomado como uma figura nova no processo produtivo de um artefato tão antigo. Buscaremos, portanto, associar o designer contemporâneo a outras figuras cujo ofício coincidiam com o que hoje é papel do designer de livros.

Ao tratar dos aspectos semânticos e dos diversos formatos que o conceito de página assumiu ao longo da história, Mak (2011) refere-se aos atores que realizavam – ou participavam de sua realização – de *designers*, ainda que tratasse de livros anteriores à era da impressão. Essa escolha de termo parece não ser ingênua. Embora a acepção moderna do design demande sua inserção em uma cadeia produtiva nos moldes industriais, a utilização do termo por Mak (2011) indica, para além da preocupação com os meios de produção, uma postura diante da realização do livro. Assim, sobre *Controversia de nobilitate* – em que o tratado de 28 é objeto de análise –, aponta que:

Escritas, impressores, tradutores, editores e vendedores de livros, todos deixaram suas marcas permanentes nas páginas [...]. Esses designers modelaram os encontros de leitura com um conjunto de dispositivos paratextuais, e portanto propõem modos de compreender o tratado do século XV sobre nobreza. [...] [A análise da *Controversia de nobilitate*] pode servir como uma introdução aos tipos de conversas que podem ocorrer e ocorreram – e continuarão a ocorrer – entre designer e leitor na página. (MAK, 2011, p.35, t.n., grifo nosso)

Ou seja, ela considera que o escriba ou o impressor do século XV configurava o livro a fim de conferir significados específicos ao artefato, atribuindo ao termo *designer* muita maleabilidade. Isso parece acompanhar a expansão do conceito de página para além de seus modos de produção, tal como “uma interface poderosa entre designer e leitor, flexível o suficiente para responder a uma variedade de demandas enquanto se mantém compreensível e comunicativa” (MAK, 2011, p.3, t.n.) desde o rolo de papiro até as telas do século XXI.

O projetar do livro, desse modo, não está restrito aos meios de produção, mas, antes, fundamenta-se na preocupação com a sua forma e seus significados: “a página transmite ideias, claro, mas mais claramente influencia o significado através das materializações distintivas dessas ideias” (MAK, 2011, p.5, t.n.). O escriba é considerado um designer de livros na era da escrita e o impressor também, na era da impressão, porque ambos lidam diretamente com as questões de configuração do livro enquanto artefato comunicacional, embora os meios de produção sejam radicalmente diferentes. Conforme vimos na seção anterior, a preocupação com os modos de produção possibilitaram um campo de pesquisa histórico e social na Bibliografia a partir desses aspectos produtivos.

Conforme argumentado explicitamente por Cardoso (2005), é plenamente possível falar em design antes da instituição da acepção moderna do termo, pois “em última análise, quem determina o sentido que se dá aos termos é a própria construção da sua história” (p.9). Para fins do nosso estudo, a consequência dessa mudança de sentido do termo *designer* é voltar o foco da discussão para a atuação de uma figura que muda ao longo do tempo, mas cuja constante é a de realizar o livro e explorar seus significados enquanto objeto. Para todos os efeitos, o sentido que o *design* traz é o de intencionalidade e da forma, em oposição aos modos de produção – e por isso, Mak (2011) trata tantos atores como designers: suas marcas na forma do livro carregam significado.

Todavia, enquanto buscamos expandir a ideia do design de livros como o próprio ofício de sua configuração, essa atividade não se expande para qualquer tipo de artefato relacionado ao livro. Conforme delineamos na seção anterior (**2.1 A materialidade do livro**), entre as diversas categorias de livros, estamos essencialmente preocupados com o tipo de livro que nasce da ideia de difusão, não dos que são utilizados como forma de expressão. Isso se revela, também, ao pensarmos o escriba como um designer: enquanto figura-chave do processo produtivo, ele não visava à expressão, mas a difusão e conservação dos escritos de seu tempo.

Isso não significa dizer que estamos minimizando a revolução da imprensa, mas buscamos criar uma continuidade entre esses atores sociais – aqui, evidenciamos o caráter histórico e produtivo – através do seu ofício – enquanto aqui, visamos a enfatizar as configurações do livro enquanto objeto. Nesse sentido, Mak (2011) e Bredehoft (2014) parecem apontar que esses momentos-chave da história do livro, como a transição da escrita para imprensa e a do

material para o digital, são evoluções antes de revoluções. Por conseguinte, podemos afirmar que:

[...] a literatura acadêmica e a cultura popular estabeleceram as duas “revoluções” como grandes marcos na imaginação cultural, e guiou a direção das pesquisas por indicar que a história da transmissão textual deve ser vista em termos de divisão material ou tecnológica. (MAK, 2011, p.6, t.n.)

A exemplo disso, Bredehoft (2014) analisa em detalhes duas correntes ideológicas que encaram a cópia de maneiras radicalmente distintas, pelo menos desde os anglo-saxões século XVIII. A primeira ideologia é caracterizada pelo *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* do Venerável Beda – padre doutor da igreja – que “compreende a disseminação de sua obra ocorrendo em uma economia da reprodução, e ele parece totalmente consciente da operação da lógica da cópia” (BREDEHOFT, 2014, p.18, t.n.). A segunda, caracterizada pelo conteúdo das cartas de São Bonifácio, entende que “cada manuscrito é uma produção individual: um livro valioso e soberano por si só, em vez de algumas vezes ser uma mera ‘cópia’ defeituosa” (*ibid.* loc. cit.).

Acreditamos que a perspectiva oferecida pelo designer contemporâneo é capaz de conciliar essas duas ideologias. Ao passo que está inserido no processo de produção – entendido dentro da economia da cópia apontada por Bredehoft (2014) –, o ofício do designer dá continuidade à tradição de articular significados através da configuração tanto da página quanto da materialidade do formato.

Hoje, o processo produtivo do livro dialoga com o Design, tanto de uma perspectiva profissional quanto acadêmica. No Brasil, o posicionamento do designer nesse processo ainda é pouco percebido, de

modo que muitas das edições possuem projetos gráficos homogeneizados – fato que, inclusive, constituiu uma dificuldade de pesquisa – conforme afirma Farbiarz J. e Farbiarz A. (2010):

percebe-se no mercado editorial uma profusão de livros com design pasteurizados, em que [as mesmas] soluções gráficas são utilizadas concomitantemente em livros de temáticas distintas ou para leitores distintos. Grandes editoras concentram seus esforços de produção em layouts de miolos funcionais, onde legibilidade e economia de páginas são o mote. (FARBIARZ J.; FARBIARZ A., 2010, p.9)

Nessa declaração, podemos constatar influências ainda marcantes do design moderno, cujo ideal funcionalista circunscreve a forma do livro a configurações supostamente neutras e invisíveis. Por outro lado, as demandas do mercado contemporâneo de livros aliadas às questões críticas do campo do design fazem com que esse ofício articule cada vez mais significados e se mostre mais presente. Por exemplo, com foco em tipografia, Jessica Hische e Catherine Dixon, reconfiguraram clássicos da literatura em coleções da editora Penguin que resultaram em sucesso de mercado e crítica – a *Penguin Drop Caps* e *Great Ideas*, respectivamente. Em outros casos, designers como Perrin Drumm e Steven Heller – ambos palestrantes da *Designers & Books Fair 2015* –, inserem-se como editores e gerenciam o conteúdo desde o início do processo.

No entanto, a designer que talvez esteja explorando mais as possibilidades semânticas da existência física do livro seja a holandesa Irma Boom, ganhadora de diversos prêmios dentro e fora do campo do Design, sempre focada na reprodutibilidade e na individualidade de cada obra. De seus livros, 50 fazem parte da coleção permanente do MoMA. Ela também foi a pessoa mais jovem a

receber o *Prêmio Gutenberg*. Os seus projetos ajudam a suscitar o que vem sendo chamado de o “renascimento dos livros”, partindo da premissa que, uma vez que os livros foram liberados da função de comportar informação, as possibilidades de estruturar o conteúdo se expandem.

Ao defender a utilização de um *framework* para o trabalho de qualquer designer, ela se declara “absolutamente uma designer, eu não sou uma artista” (BOOM, 2014). Reflexo disso é o fato de que “os livros são feitos industrialmente e eles precisam ser feitos muito bem” (*ibid.*), rejeitando fazer exemplares únicos, já que o desafio se dá nas grandes tiragens. O fator central dentro do processo de Irma Boom é o tema do livro: “é o que está dentro do livro que se torna o conteúdo que me inspira para desenvolver o projeto do modo que faço” (*ibid.*). Mesmo consciente de sua inserção em um sistema, ela é capaz de se distanciar de outras preocupações, como a reação do público. Portanto, é a partir do conteúdo que ela busca o significado do livro em sua própria estrutura.

Um de seus livros mais impactantes no que diz respeito às explorações da própria forma e modos de leitura é o *SHV book*, cuja experiência de leitura é descrita por Zaborov (2013) como:

[...] uma jornada de várias camadas que pode ser percebida em diversos níveis: é uma jornada pessoal do leitor pela história do conglomerado SHV, uma jornada da companhia pelas páginas da história, e é também uma jornada do livro físico. A jornada começa em 2096 representada pelas páginas brancas perfuradas simbolizando o futuro desconhecido. Os buracos tornam-se maiores e maiores à medida que o leitor chega em 1996 [...] até que atinge o ano de 1896. Com cada jornada, a experiência será diferente. Uma

vez que não há numeração de páginas, a jornada pelo livro jamais é exatamente a mesma, analogamente à jornada das pessoas pela vida. (ZABOROV, 2013, p.56-57, t.n.)

Esse tipo de postura do designer que não busca ser neutro ou inviolável tem se unido às discussões sobre autoria no design gráfico de maneira consistente desde os anos 70, a partir do pós-modernismo proposto pela escola de Cranbrook. Camargo (2012) aponta que a autoria, de fato, passou a ser uma das questões mais debatidas no design pós-moderno e que, “talvez, essa nova maneira de trabalhar na área do design só tenha sido possível por meio do conhecimento de ideias levantadas por Roland Barthes sobre a morte do autor na literatura” (p.127). De fato, Weymar (2010) aponta que “a contribuição da escola francesa foi seminal para a construção do atual pensamento estadunidense e britânico em design” (p.117), depois de analisar os ensaios de Roland Barthes, de 1968, e Michel Foucault, de 1969: *A morte do autor* e *O que é um autor?*, respectivamente.

Weymar (2010), então, dedica-se a revisar diversos textos que tratam da autoria no campo do design a fim de chegar a uma resposta sobre a autoria na área de criação de marcas (Cf. *ibid.* p.117-3). De fato, a questão com a autoria no design é bastante complexa e os caminhos para um modelo que contemple as especificidades do campo ainda estão sendo desenhados. Embora esta pesquisa possa contribuir para as discussões acerca desta temática, o nosso escopo está centrado no livro e nos meios pelos quais ele é produzido. O designer é uma figura-chave nesse processo, pois é sua atuação que constitui o projeto gráfico que realizará o livro, mas as questões específicas dos modos de autoria não permeiam a nossa discussão central. Por outro lado, é fundamental para esta pesquisa a disso-

lução do ideal moderno de que o projeto deve buscar legibilidade e clareza através da noção de neutralidade que se configura como estética moderna.

Retomando o exemplo de Irma Boom, o que nos interessa são as maneiras através das quais ela se aproveita das características materiais do livro impresso para articular significados e proporcionar experiências de leitura que se relacionem com a própria intenção ou conteúdo do livro. Se a ideia de designer enquanto autor significa que ele deve reconhecer sua atuação no processo produtivo e na mediação com o leitor como uma extensão de suas escolhas projetuais, então, esta dissertação colabora nessa direção. Dessa perspectiva, concordamos com a posição pós-moderna de que “se a forma produz significado, este deve ser explorado e discutido, portanto, a forma deve ser analisada discursivamente” (CAMARGO, 2012, p.2).

Desta forma, conforme temos argumentado, a forma do livro constitui sentido e o designer faz parte do registro da cultura material do livro na contemporaneidade, com uma importância fundamental na valorização mútua do conteúdo e da forma. Todavia, Hendel (2006) alerta que o design de livro não deve buscar expressar-se isoladamente, mas que articule significados com o texto que contém: “um bom design só pode ser feito por pessoas acostumados a ler – por aquelas que perdem tempo em ver o que acontece quando as palavras são compostas num tipo determinado” (p.3). Aponta ainda que é possível projetar o livro de duas maneiras distintas: ou que “o design do livro não deveria refletir uma época ou um local particulares [...] [ou] que deveria refletir o gosto contemporâneo” (*ibid.* p.11). Em todo caso, as palavras do autor devem ser sempre retomadas e

articuladas pelo designer, uma vez que ele “deve saber ao mesmo tempo *o que* o autor está dizendo (o assunto do livro) e *como* ele está dizendo (as palavras reais que usa)” (*ibid.* p.33).

Ainda que não seja possível ler todo conteúdo, Mendell (2006) aponta que mesmo o folhear das páginas ajuda a “adquirir uma certa ideia do estilo, do conteúdo e do tom do livro [...] [para] desenvolver uma ideia da importância relativa dos elementos” (p.163). Por isso, é necessário apontar que “se o designer, durante o projeto, tiver conhecimentos dos mecanismos de construção de significados desses elementos, o receptor compreenderá melhor seu conteúdo verbal e não verbal” (FARBIARZ J.; FARBIARZ A., 2010, p.9). Hudson (2006), por exemplo, defende que todas as decisões tomadas pelo designer – de formato, tipografia, mancha, vinhetas ou ilustrações, papel para o texto, materiais da capa dura, esquema de cores – devem “funcionar em conjunto para refletir algum aspecto importante do texto” (p.152). O pressuposto central é que o designer deve partir do conteúdo e fazer com que o resultado o retome e reafirme:

Essa repetição de elementos/recorrência de temas visuais [no seu projeto *Miss you*] tem duas finalidades no livro: (1) ajuda a integrar o design e (2) fornece ao leitor uma trilha com marcos e sinais, que ele deve seguir enquanto percorre o livro. O intuito do designer de livro é fazer o leitor sentir-se em casa e confortável. Por vários meios – agrupamento de elementos, andamento, mudanças no corpo, no peso e na caixa das letras – o designer procura dar ao leitor uma ideia da importância de cada elemento e guia-lo facilmente através do texto. Em suma, o propósito do design é ajudar o leitor na compreensão do texto e proporcionar-lhe prazer. (HUDSON, 2006, p.154)

Ou seja, o livro enquanto objeto é carregado de significados e cada decisão tomada pelo designer de livros contribui para a formação de sentido. Mesmo que se adote a perspectiva posta por Hendel (2006), de não refletir algum local ou tempo em particular, a presença do designer como coautor da mensagem torna-se inegável. Esse reconhecimento valoriza o processo de projetar e o papel do designer no processo de formação do leitor e na produção de sentidos passa a ser fundamental, porque “os livros são objetos cujas formas, se não impõem o sentido dos textos que carregam, pelo menos comandam os usos para que são dispostos e as apropriações para as quais são suscetíveis” (CHARTIER, 1992, p.viii–ix, t.n.).

Todavia, o designer precisa ter em vista não apenas a retomada do conteúdo textual enquanto agente mediador de um processo de leitura, mas deve ter, também, um olhar para o leitor (FARBIARZ J.; FARBIARZ, A. 2010). Em escala individual, o vínculo que cada leitor cria com um livro é particular: intenções e experiências emergem nessa interação, e, assim, o livro passa a representar a materialização de uma experiência intangível. Desse modo, buscamos que os designers, enquanto atores envolvidos nesse processo de produção e consumo, apliquem e extraiam as experiências mais ricas e explorem todos os potenciais das condições existentes.

Para apresentar os parâmetros em que o designer atua, é preciso compreender não apenas as partes e componentes do livro, mas também a sua matéria-prima e o processo pelo qual passam para constituir o próprio artefato. Tudo isso é conhecimento que faz parte da atividade do designer para que se obtenha o produto

final, aquilo com que o leitor vai se relacionar. Hendel (2006) aponta que “mesmo o detalhe mais aparentemente trivial precisa ser decidido, e são exatamente essas minúcias que tornam bem-sucedido um design” (p.33). Todavia, nenhum desses elementos opera isoladamente, pois o design de livros fundamenta-se nas relações entre eles, e é em conjunto que eles significam de maneira mais sublime: “as sutilezas e as pequenas partes individuais que contribuem para a unidade de um design bonito às vezes revelam-se apenas a um estudo atento do leiaute ou do projeto de design” (SCOTT, 2006, p.174).

Desse modo, a própria atuação do designer é a articulação desses fundamentos, parâmetros, componentes e processos através do projeto gráfico. É nesse processo criativo que se define o artefato livro, pois “um designer gráfico assimila conceitos verbais e os dá forma [...] [organizando-a] em uma experiência tangível e navegável [...] [cuja qualidade] depende da habilidade e sensibilidade do designer em criar ou selecionar formas com as quais manifesta conceitos ou mensagens” (SAMARA, 2007, p.7, t.n.).

Esta dissertação não adota nem o polo artístico, nem uma abordagem funcionalista nesse espectro de possibilidades para o livro. Desejamos sintetizar essas duas abordagens, a fim de “pensar o livro inserido em uma cadeia produtiva comercial e industrial e ao mesmo tempo explorar as suas especificidades formais e sua relação com o conteúdo” (RAMOS, 2013, p.95). Portanto, o nosso objeto é o livro enquanto objeto produzido apoiado “nas restrições técnicas, econômicas e humanas inerentes ao processo [...] sua obra é o produto acabado, resultado de uma ideia que, depois de nascer, sobreviveu a todas as etapas do processo” (*ibid.* p.96).

Tschichold (2007) aponta que “duas constantes dominam as proporções de um livro bem feito: a mão e o olho” (p.61). Ao pensar o design do livro, o designer está construindo um objeto, não está apenas ocupando a superfície do papel (NOORDZIJ, 2000, p.106). É fundamental considerar que o livro “é um objeto complexo e manipulável que possui, para além da bidimensionalidade da capa e de cada página isolada, peso volume e textura. E, sobretudo, por não ser de apreensão imediata [...] inclui o gesto e, conseqüentemente, tempo: sequência, narrativa e ritmo” (RAMOS, 2013, p.95-96).

Ao longo desta seção, argumentamos que “suporte e texto trabalham concomitantemente na produção de sentidos de leitura” (FARBIARZ A.; FARBIARZ, J. 2010, p.115). Portanto, os livros tornam-se objetos repletos de sentidos que vão além do conteúdo textual, pois todos os aspectos formais contribuem para a formação de sentido e se “muda a forma, muda o conteúdo, muda a relação com o leitor” (MELO, 2003, p.32). Desse modo, buscamos que os designers, enquanto atores envolvidos nesse processo de produção e consumo, apliquem e extraiam as experiências mais ricas e explorem todos os potenciais das condições existentes.

Ao compreendermos o ofício do designer como a configuração do livro em uma forma que, por si só, já carrega os complexos aspectos que possibilitaram sua existência, podemos centrar a nossa discussão nas ferramentas que esse ator dispõe para articular esses significados. Conforme argumentamos, compreendemos o designer dissociado de um tipo específico de modo de produção, herdando o ofício de figuras cujo trabalho não existem nos meios de produção contemporâneos. Todavia, dentre as diversas categorias de artefa-

tos que se utilizam da forma e da materialidade do livro para expressão, estamos interessados naqueles que se inserem em uma cadeia produtiva, por compreender sua atuação como uma síntese das correntes ideológicas de sua singularidade e reprodutibilidade.

A fim de colaborar para uma abordagem projetual mais direcionada ao livro enquanto objeto dentro de uma cadeia produtiva industrial no Brasil, a seção a seguir **(2.3 O projeto gráfico e seus elementos)** se propõe estudar o projeto gráfico de edições que valorizam a materialidade do livro. Desse modo, acredita-se que:

não considerar a intervenção do designer nos processos de produção de sentidos do livro restringe o desenvolvimento e a produção de livro que participem mais solidamente da formação do leitor no Brasil, e que minimizem a resistência da parcela importante da população frente à leitura do livro de ficção. (FARBIARZ, J.; FARBIARZ, A. 2010, p.153)

Portanto, diante dessa nova fase do mercado editorial, o designer precisa estar consciente de todo o processo de construção do livro e tomar as decisões projetuais adequadas, pois todas elas carregam um sentido e, conforme nossa argumentação, esse sentido pode colaborar para o conteúdo textual.

3.3 O PROJETO GRÁFICO E SEUS ELEMENTOS

Antes de começarmos a discutir sobre os elementos que compõem um livro, é importante evidenciarmos como compreendemos o termo projeto gráfico ao longo desta dissertação. Apesar de ser um ter-

mo bastante comum no cotidiano dos designers, a sua definição não é tão clara, visto que, em geral, é entendido apenas como a articulação de elementos gráficos ao longo do livro. Nesse sentido, Domiciano (2008) define:

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. (DOMICIANO, 2008, p.88)

Portanto, nesta dissertação compreenderemos o *projeto gráfico* como a junção dos elementos visuais e materiais que compõem um livro, considerando-as decisões projetuais do designer. Dessa maneira, Domiciano (2008) complementa:

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 idéia do livro. (DOMICIANO, 2008, p.98)

Portanto, para melhor compreensão desses elementos, esta seção será dividida em duas subseções principais: **2.3.1 A superfície da página: elementos da linguagem visual** e **2.3.2 O livro enquanto objeto: aspectos materiais**.

3.3.1 A superfície da página: elementos da linguagem visual

Os primeiros elementos do projeto gráfico que discutiremos são aqueles que se encontram dispostos na superfície da página. Portanto, consideraremos que o designer gráfico é aquele que planeja a linguagem visual sobre um espaço bidimensional, configurando a linguagem gráfica. Nesse sentido, segundo Twyman (1979), “‘gráfica’ significa desenhada ou de alguma forma feita visível em resposta a decisões conscientes, e ‘linguagem’ significa um veículo de comunicação” (p.118, t.n.). Os elementos da linguagem gráfica podem ser verbais, pictóricos ou esquemáticos (ibid.) e são ferramentas habituais na prática cotidiana e na teoria e crítica do design gráfico.

Horn (2001) 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” (p.1, t.n.). Adiciona ainda que, apesar de ser chamada linguagem visual, poderia ser chamada de linguagem visual-verbal. Por conseguinte, os elementos utilizados no processo de produção do livro – desde a tipografia, aos elementos esquemáticos e mesmo os espaços em branco e o *layout* – serão compreendidos como componentes do aspecto visual e comunicacional da atividade do designer.

Todavia, diferente de outros artefatos em que o design gráfico trabalha, dada a natureza do nosso *corpus* analítico – livros de textos literários –, há uma forte ênfase na tipografia e nos modos através dos quais o designer pode organizar os componentes de uma mensagem. Bringhurst (2008) aponta que “dimensionar e espacejar tipos, assim como compor e tocar música ou pintar uma tela, tem muito a ver com intervalos e diferenças” (p.161). Nesse sentido,

Twyman (2002) aprofunda a relação entre a atividade do designer e a linguagem, uma vez que “tipografia não é apenas uma questão de escolher tipos e organizá-los harmoniosamente na página, mas no nível mais fundo de tomada de decisão tem a ver com organizar a linguagem” (p.329, t.n.).

Assim, em relação ao design gráfico e à linguagem visual, o design de livros possui especificidades em sua atividade, pois, em geral, trabalha com texturas de texto contínuas e consistentes em que:

relações precisas e discrepâncias mínimas ficam perceptíveis. [...] Nesse âmbito, é normalmente suficiente – e melhor – que a harmonia estrutural seja mais implícita que imposta. Essa é uma das razões pelas quais os tipógrafos tendem a se apaixonar por livros. As páginas flexionam-se e viram-se; suas proporções fluem e refluem em relação à forma subjacente. Mas a harmonia dessa forma não é menos importante nem mais difícil de perceber que a harmonia das formas das próprias letras. (BRINGHURST, 2008, p.161)

Desse modo, ao longo desta seção, apresentaremos os principais aspectos e elementos dos quais os designers de livros dispõem para organizar a linguagem. Além disso, discutiremos a sua carga semântica a partir de suas origens históricas e características visuais. Desse modo, buscamos que o designer seja capaz de

gerenciar a linguagem visual utilizada na elaboração de livros [...] [e se essa figura] tiver conhecimento dos mecanismos de construção de significados desses elementos, o receptor compreenderá melhor seu conteúdo verbal e não verbal (FARBIARZ, J.; FARBIARZ, A., 2010, p.8–9).

Conforme apontado, dentre os elementos com que o designer trabalha em um projeto gráfico de um livro, talvez a tipografia seja o mais presente. É por meio dela que o texto assume uma forma, passa a ocupar um lugar no espaço e é por ela que o leitor o acessa. Por isso, a escolha tipográfica é determinante para diversos aspectos do projeto gráfico do livro, como a largura de coluna, o alinhamento, a relação corpo e entrelinha, entre outras que discutiremos a seguir, a fim de compreender como se estrutura a superfície da página. Em outras palavras, Carter complementa:

Outro modo de pensar sobre a tipografia e sua relação com o espaço é imaginar o tipo como um ponto no espaço, a extensão do ponto como uma linha no espaço (linha de texto), e a extensão da linha como um plano no espaço (bloco de texto). Essa analogia sugere que os elementos tipográficos são dinâmicos por natureza, que eles estão em movimento perpétuo. (CARTER, 2015, p.67, t.n.)

No início século XV, com a invenção dos tipos móveis por Johannes Gutenberg, a finalidade principal da tipografia era reproduzir de maneira mais eficaz o mesmo padrão de artefato gráfico que era produzido pelos escribas (BRINGHURST, 2008). Por conseguinte, o próprio Gutenberg, quando fez a *Bíblia de 42 linhas*, fundiu tipos que simulavam uma letra gótica escrita à mão, desenvolvendo diversas versões de uma mesma letra, além de várias ligaturas⁵, com o objetivo de criar uma página semelhante a um documento copiado por um escriba. Desse modo, ao longo do século XV, foram produzidos os incunábulo, os livros impressos que tinham como característica a semelhança aos manuscritos, uso de tipos góticos, falta de paginação, margens largas, entre outras (Cf. MELLO, 1979). A intenção de conservar essas caracte-

5 "Caracteres que combinam duas ou mais letras em uma forma única." (LUPTON, 2013, p.9)

rísticas dos modos de produção manual nesses impressos – que instituíram um novo paradigma – indicam que desde a invenção dos tipos móveis já se percebia que a superfície da página e a forma da linguagem era capaz de articular significados sociais e visuais por si só.

Muitos séculos depois, em 1930, Beatrice Warde publicou um ensaio intitulado *A taça de cristal, ou por que a tipografia deve ser invisível*, em que sugere o ideal de invisibilidade. Essa perspectiva considerava que a tipografia deveria ser transparente, permitindo que a linguagem fosse transmitida do modo mais suave possível através do texto impresso bem projetado. Warde (2015) afirmou que:

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, 2015, p.52–53)

Warde (2015) defendia, em certo sentido, que “toda boa tipografia é modernista” (p.49), priorizando *o que* está escrito e não *como* está escrito, contrapondo aquilo que os poetas dadaístas e futuristas fizeram no início do século XX, quando “usaram a tipografia para criar textos cujo conteúdo era inseparável do leiaute concreto de

letras específicas em uma página” (LUPTON, 2013, p.93). Segundo Lupton (*Ibid.*), os designers, ao longo do século, também foram impulsionados por essa corrente que buscava integrar fisicamente forma e conteúdo, uma vez que, de acordo com Carter (2015):

Entre os movimentos influenciados pelo Futurismo estava o Dadaísmo na França, Suíça e Alemanha; de Stijl na Holanda; e Construtivismo na Rússia. Cada um desses movimentos históricos teve um efeito penetrante em tipografia. Artistas e designers associados com esses movimentos viam a tipografia como um meio potente de transmitir informação relacionada às realidades da sociedade industrializada. (CARTER, 2015, p. 112, t.n.)

Dessa forma, a partir dessas perspectivas, podemos delinear três visões de relação entre a tipografia e o conteúdo. Gutenberg valorizava a forma da letra, fundindo tipos que se assemelhavam aos manuscritos góticos, sem o objetivo de relacioná-la diretamente ao conteúdo semântico do texto, mas sim a seus aspectos culturais e históricos. Por sua vez, os designers influenciados pelo dadaísmo no início do século XX produziram peças nas quais a tipografia era indissociável do conteúdo; por outro lado, Beatrice Warde, em 1930, afirmou que o bom trabalho de design tem que ser invisível e não influenciar no texto, funcionando como um cálice de cristal para o conteúdo linguístico.

No entanto, o que argumentamos aqui é que não existe tipografia sem significado. Mesmo que seja uma tipografia considerada simples, com um desenho preciso, ela assume a conotação de simplicidade e reafirma o período histórico em que foi projetada. Kinross (1989), em seu texto intitulado “The Rhetoric of Neutrality”, afirma que não existe tipografia livre de significado e que “manifestações

visuais emergem de uma circunstância histórica particular” e, dessa forma, “o vácuo ideológico não existe” (KINROSS, 1989, p.3, t.n.). Ou seja, ainda que o designer decida buscar o ideal de transparência e máxima eficácia de comunicação, isso implica uma posição diante do conteúdo textual, que carrega consigo aspectos sociais, históricos, éticos e estéticos.

Por conseguinte, discutir a presença da forma tipográfica é inevitável, sobretudo porque, segundo Carter (2015), “a mensagem tipográfica é verbal, visual e vocal. Enquanto a tipografia é lida e interpretada verbalmente, ela também é vista e interpretada visualmente, ouvida e interpretada audivelmente” (p.112, t.n.). Portanto, o autor a considera uma representação dinâmica da linguagem verbal, “uma multifacetada e expressiva forma de comunicação” que precisa ser “lida, vista, ouvida, sentida e experienciada” (*ibid.* loc. cit.). No entanto, Carter (2015) afirma que o impacto causado por uma mensagem tipográfica efetiva – que ele considera como o resultado de uma combinação entre a lógica e o julgamento intuitivo – não é fácil de mensurar.

Complementando a argumentação de Carter, Leeuwen (2005) discute dois princípios da semiótica – **conotação** e **metáfora** – com o intuito de explicar como as formas das letras podem vir a ter significado por si próprias. Ele utiliza o termo conotação no sentido de que a tipografia incorpora em seu desenho elementos que remetem a aspectos externos a ela, mas que estão no repertório do usuário, podendo ser um período histórico particular, uma cultura específica, entre outros. No entanto, é importante lembrar que:

Tais conotações não determinam o significado em sentido estrito.

Elas formam um significado em potencial que pode ser direcionado quando a fonte é usada em um contexto específico. Elas são um

recurso para a criação de sentido. Sua compreensão depende do conhecimento cultural. (LEEUEWEN, 2005, p.139, t.n.)

Considerando que nem todas as tipografias podem ser compreendidas com base na conotação, já que nem sempre é possível localizar essas tipografias, “compreendê-las em termos de ‘onde já as vimos antes’, ‘de onde elas vêm’” (LEEUEWEN, 2005, p.0, t.n.), Leeuwen propôs o princípio do potencial metafórico de características específicas da letra. Com isso, ele propõe que o próprio desenho da tipografia já tem significado em si mesmo, como explica abaixo:

Fontes podem, por exemplo, ser angulares, como no caso da Agency FB, ou arredondadas, como no caso da Century Gothic, e “suavidade” prontamente se emprega como metáfora para “organicidade”, “naturalidade”, “feminilidade” e outros conceitos relacionados. Ascendentes podem ser mais longas que descendentes, como no caso da Poor Richard, e isso pode por exemplo transmitir o exemplo de “aspirando a coisas ‘mais altas’”. E assim por diante. (LEEUEWEN, 2005, p.0, t.n.)

Assim, para Haslam (2010), os designers, ao relacionar a escolha de uma tipografia ao tema do livro, não têm o intuito de impor crenças, características nacionais, ideais culturais ou políticos, ademais se opõem a usar uma fonte baseada em tendências da moda. Em vez disso, acreditam que “o tipo deve refletir o conteúdo da obra” (p. 96) e, dessa forma, “o *layout* e a atmosfera geral do livro podem representar mais apuradamente seu conteúdo” (*ibid.* loc. cit.). De maneira similar, Bringhurst (2008), afirma que a tipografia deve honrar o conteúdo, pois é por meio dela que “os significados de um texto (ou sua ausência de significado) podem ser clarificados, honrados e compartilhados, ou conscientemente disfarçados” (p.23). Portanto,

Craig (2006) complementa afirmando que “tipografias têm personalidade e transmitem diferentes estados de espírito” (p.95, t.n.).

Por isso, é importante que o designer conheça sobre história – tipográfica, arquitetônica e social –, pois facilita o processo de design. Ao unir o tipo com o que é dito, ambos carregam consigo seus pressupostos culturais e, portanto, “cada texto (...) tem suas próprias exigências e expectativas” (BRINGHURST, 2008, p. 62). Todavia, Baines (2005) aponta que isso não deve ser uma camisa de força.

Dessa maneira, compreendemos que, segundo Cullen (2012), a tipografia dissemina informação e evoca emoções, compartilhando histórias e influências de comportamentos. Os designers, por sua vez, trabalham com os tipos tanto objetivamente, quanto subjetivamente. Para a autora, observar os princípios fundamentais dos tipos é a base para relacionar o texto com a escolha tipográfica.

Então, nosso estudo caracteriza-se a partir desses teóricos que compreendem a tipografia como um elemento significativo no projeto gráfico de um livro. Em consequência, é necessário que, ao determinar a tipografia para um trabalho, o designer leve em consideração outros aspectos que vão formar a mancha gráfica da página, tais como: a relação **corpo e entrelinha**; **alinhamento**; **parágrafo**; **bloco de texto**; e **margens** (Figura 5).

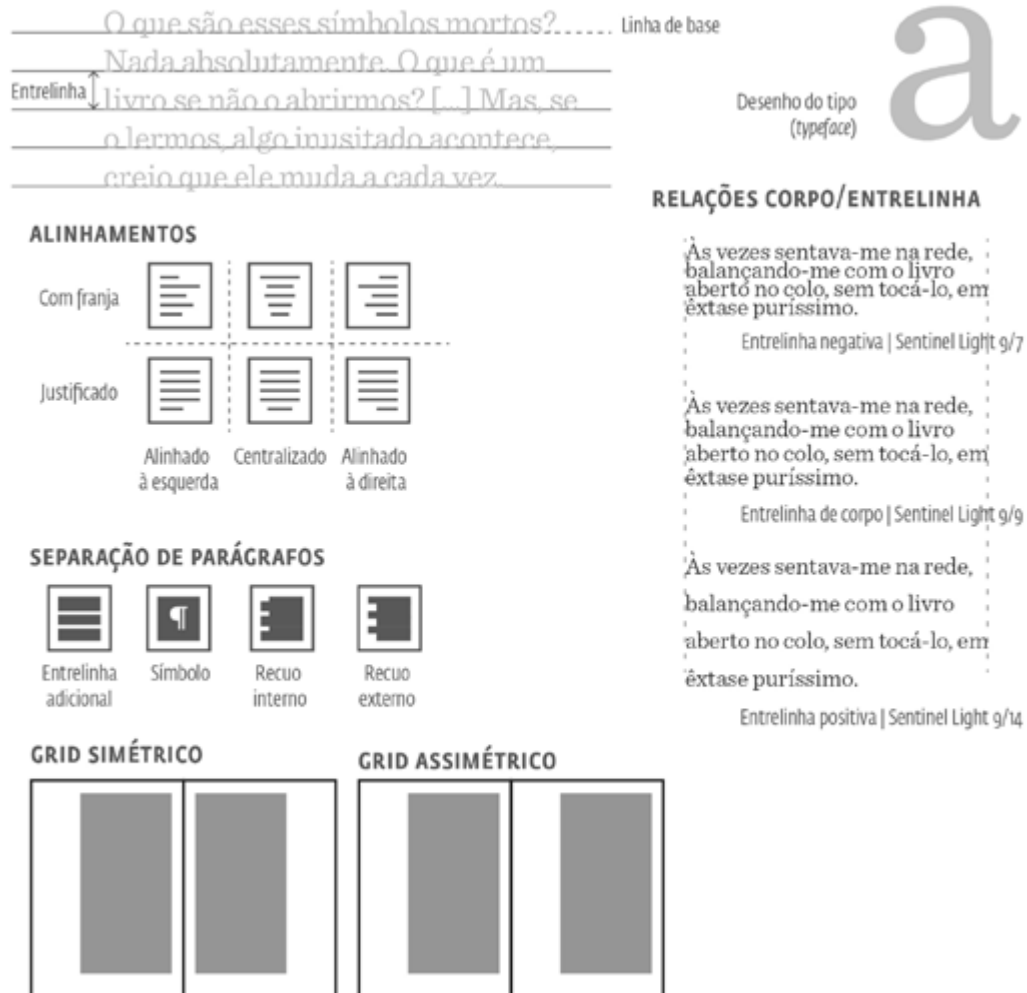


FIGURA 5 Esquema visual dos aspectos que tratará essa seção
Fonte: desenvolvido pela autora.

CORPO E ENTRELINHA

A relação corpo e entrelinha (*leading*) cria diversas texturas tipográficas na página. Enquanto o corpo é o tamanho da tipografia, a entrelinha é a distância entre uma linha de base para a outra – em geral, ambas dimensões são medidas em **pontos**. Entre as inúmeras composições possíveis, existem, basicamente, três tipos de relações entre essas dimensões tipográficas: **entrelinha negativa**, **entrelinha de corpo** e **entrelinha positiva**.

De acordo com Craig (1990), quando a entrelinha tem um valor menor que o corpo, denominamos de “entrelinha negativa” (*negative linespacing*), que não é muito utilizado em textos longos, mas sim nos curtos ou em títulos. Essa relação, quando usada em blocos de texto com várias linhas, cria muitos ruídos visuais formando uma mancha textual oprimida e desconfortável para a leitura.

Outra forma de relação é quando o corpo tipográfico tem o mesmo valor da entrelinha, que é denominado de “composto sólido” ou “entrelinha de corpo”. Quando aplicado a um texto longo, assim como a entrelinha negativa, cria uma densidade na cor tipográfica e “pode causar colisões entre ascendentes e descendentes” (LUPTON, 2013, p.104) caso o tipo seja de corpo cheio⁶. Para Bringhurst (2008), poucas tipografias de texto, quando composta com entrelinha de corpo, ficam com uma boa legibilidade.

⁶ “Um tipo tem *corpo cheio* quando as extremidades superiores e inferiores do tipo coincidem com os limites verticais de sua área de construção” (BRINGHURST, 2008, p.45).

Portanto, a relação mais utilizada nos textos contínuos é a “entrelinha positiva”, que consiste em uma distância com um valor maior que o corpo tipográfico. Essa composição faz com que o texto fique mais leve, tornando a leitura mais agradável. Para Lupton (2013), “entrelinhamentos abertos permitem que os designers brinquem com os espaços entre as linhas, enquanto en-

trelinhamentos apertados criam colisões intrigantes, às vezes desconfortáveis” (p. 106).

Diante dessas relações, é possível que os designers experimentem soluções compondo o corpo e a entrelinha, criando manchas de texto inusitadas e que reflitam algum aspecto da obra. Enquanto em um livro uma entrelinha negativa ou de corpo pode, por exemplo, passar a sensação de opressão ou de enclausuramento, uma entrelinha excessiva pode causar um sentimento de vazio criado pelo espaço em branco na mancha de texto ou ser utilizada explorar essa atmosfera de liberdade e desprendimento das linhas de outras maneiras.

ALINHAMENTO

Além da relação corpo e entrelinha na tipografia, definir o alinhamento do texto é uma etapa fundamental, pois, segundo Haslam (2010), um livro pode usar diversas formas de alinhamento, sustentando “a leitura de informações diferentes” (p.77). Dessa forma, aplicando-as à folha de rosto, corpo do texto, abertura de capítulo, entre outras, é possível formatar diversos níveis de hierarquia da informação, direcionando o olhar do leitor. Além disso, para Lupton (2013), “cada modo de alinhamento carrega qualidades formais, associações culturais e riscos estéticos únicos” (p.108).

Os quatro tipos básicos de alinhamento são: **justificado**, **alinhado à esquerda** (irregular à direita), **alinhado à direita** (irregular à esquerda) e **centralizado**. O alinhamento justificado, desde 55, “tem sido a principal abordagem para a composição de texto em livros (...) e deriva-se das antigas colunas dos papiros egípcios” (HASLAM, 2010, p.76). Devido ao seu uso habitual, é considerada forma de alinhamento mais refinado e familiar (CARTER, 2015). O texto

justificado é caracterizado pelo alinhamento à esquerda e à direita das linhas, formando margens regulares e uma simetria em relação ao eixo do bloco textual. Assim, usado de maneira consciente, o alinhamento justificado pode transmitir uma aparência de maior rigor e limpeza na página (LUPTON, 2013). Por outro lado, uma página composta justificada pode ser considerada estática, visto que todas as linhas possuem uma mesma largura (CRAIG, 1990).

Em todo caso, o designer pode utilizar essa forma de alinhamento para reforçar eixos predeterminados, bem como criar texturas regulares, adquirindo mais controle da composição posicionada na página. Todavia, é preciso utilizar o alinhamento justificado com atenção. Caso o texto esteja em uma coluna muito estreita ou não esteja hifenizado, é possível que ocorram espaços excessivos entre as palavras, formando “rios” que atravessam o bloco de texto.

Somente nos anos 1920, com o ímpeto modernista, os designers começaram a questionar as convenções tipográficas de simetria e a experimentar novas alternativas de composição (CARTER, 2015; HASLAM, 2010). Para Carter (2015), os textos alinhados à esquerda e irregular à direita promovem uma melhor legibilidade, pois as linhas irregulares – ora mais longa, ora mais curta que a seguinte – fornecem referências visuais que guiam o olhar suavemente pela página, linha por linha. Ou seja, enquanto no texto justificado todas as linhas têm a mesma largura, nos alinhados à esquerda e irregular à direita, “os espaços em branco são dicas visuais que facilitam a leitura” (CARTER, 2015, p.58, t.n.)

Dessa maneira, Lupton (2013) afirma que essa forma de composição textual – que foi usada anteriormente apenas para poesias antes do século XX – “respeita o fluxo orgânico da linguagem e evita o espaça-

mento desigual que assola o tipo justificado” (p.109). No entanto, é preciso que o designer tenha controle em relação à aparência desalinhada do texto ao longo da margem direita – denominada de *franja* – para não haver linhas muito longas seguidas de linhas muito curtas. Ou seja, a franja é considerada desagradável “quando aparece desequilibrada (ou desigual demais), ou quando começa a formar formas regulares, como cunhas, luas ou trampolins” (*ibid.* loc. cit.).

Assim como no texto alinhado à esquerda, o alinhamento à direita (e irregular à esquerda) permite ao designer controlar com maior exatidão o espaço entre as palavras, melhorando sua legibilidade. Essa forma de alinhamento, de acordo com Lupton (2013), “pode ser um desvio bem-vindo do hábito” (p.109). No entanto, não é aconselhável para grandes blocos de texto, pois, devido ao início variável de cada linha, os olhos não conseguem prever com precisão o início da próxima, “ocorrendo uma confusão momentânea que dissocia a experiência de leitura” (HASLAM, 2010, p. 76). Dessa maneira, há uma interrupção na fluidez da leitura e na compreensão do leitor, fazendo com que a absorção da mensagem seja minimizada e introduzindo um outro grau de complexidade para a leitura (CLAIR & BUSIC-SNYDER, 2006; HASLAM, 2010).

Por outro lado, há formas de atenuar o desconforto causado pelo alinhamento à direita em textos longos, como aumentar a entrelinha e “a coluna tornar-se ampla o bastante para comportar entre 45 e 70 caracteres” (HASLAM, 2010, p.76). Além disso, a hifenização também pode ajudar ajustando visualmente a irregularidade das linhas na margem esquerda. Todavia, é preciso estar atento para que as pontuações nos finais de linha não comprometam a rigidez da margem direita, tornando-a visualmente enfraquecida. Portanto, essa

forma de alinhamento é indicada para blocos menores, como notas de rodapé, legendas, citações e “outras passagens que comentam o texto ou a imagem principal” (LUPTON, 2013, p. 109).

O último alinhamento básico que trataremos será o centralizado, que consiste em “linhas de comprimento desigual sobre um eixo central” (LUPTON, 2013, p.108). Embora não seja exatamente simétrico – visto que um lado do eixo não é perfeitamente igual ao outro –, “exibe uma aparência de simetria, uma característica extremamente apreciada dentro das tradições clássicas do design de livros e bastante usada em folhas de rosto tradicionais” (HASLAM, 2010, p.77). No texto centralizado, as quebras nas linhas podem enfatizar frases importantes ou iniciar um novo raciocínio em uma linha própria – denominada *quebra pelo sentido* –, criando formas elegantes e orgânicas (LUPTON, 2013).

Nos livros, essa composição raramente é usada no corpo do texto “uma vez que, tal como no alinhamento à direita, os olhos têm dificuldade de localizar o início da linha de texto seguinte” (HASLAM, 2010, p.77). Por outro lado, há a centralização afunilada, que significa, como o próprio nome sugere, o afunilamento das linhas do bloco de texto. Ou seja, a linha seguinte sempre tem menos caracteres que a linha anterior, mantendo o eixo. Dessa maneira, os olhos recebem um estímulo, identificando um padrão reconhecível para antecipar o posicionamento da linha posterior, tornando esse alinhamento “mais facilmente lido que a centralização simples” (*ibid.* loc. cit.). Essa categoria de composição foi explorada pelos antigos impressores de incunábulo e ressurgiu novamente com William Morris, sendo a força motriz do movimento *Arts and Crafts*. Hoje, enfim, a centralização afunilada ainda é utilizada em algumas obras de poesia (HASLAM, 2010).

No entanto, embora a centralização (seja ela simples ou afunilada) seja frequentemente utilizada e aparentemente simples de ser implementada, é preciso manuseá-la com consciência para criar formas orgânicas visual e semanticamente interessantes. Ou seja, “é necessário considerar a cuidadosa elaboração da hierarquia do texto interno em relação à leitura, comprimento de linha, tamanho e peso do tipo” (HASLAM, 2010, p.77).

Portanto, para definir qual alinhamento será utilizado no texto, o designer precisa compreender que cada maneira de alinhar “carrega sua bagagem histórica, que é percebida intuitivamente pelos leitores” (LUPTON, 2013, p.110). É possível, também, que um livro combine diferentes formas de alinhamento aplicadas à folha de roto, texto, abertura de capítulo, notas de rodapé, elaborando páginas surpreendentes e dinâmicas (HASLAM, 2010; LUPTON, 2013). Dessa maneira, o designer precisa assimilar também a natureza da obra que será diagramada e compreender se “o texto sugere o fluxo contínuo e imperturbável da prosa justificada ou o contínuo flerte entre a ordem o caos evocado pela composição alinhada à esquerda e desalinhada à direita?” (BRINGHURST, 2008, p.30).

PARÁGRAFO

Concomitante ao alinhamento do bloco textual, o designer precisa definir como indicará as quebras de parágrafo, pois, quando bem utilizadas, elas podem enfatizar aspectos que refletem a natureza do texto, bem como referências históricas. Há três tipos básicos de indicação de quebra de parágrafo: **quebra de linha e entrelinha adicional**, **símbolo** e **recuo** (interno ou externo).

A quebra de linha com uma entrelinha adicional é considerada “a principal convenção tipográfica de um parágrafo” (HASLAM, 2010, p.72). Este recurso forma um espaço em branco entre os parágrafos, criando, em alguns casos, um “efeito aberto demais e desperdiça grande quantidade de espaço” (LUPTON, 2013, p. 122). Por isso, muitos designers optam por dar um espaço de 1/2 entrelinha, tornando a página visualmente mais equilibrada. De maneira específica, Haslam (2010), sugere essa forma de indicação de parágrafo para textos técnicos, “onde o leitor pode precisar de mais tempo para refletir sobre as ideias contidas em um parágrafo” (p.72), fragmentando blocos de ideias.

Outra maneira de indicar parágrafo é com a utilização de símbolos. Esse recurso não utiliza espaço em branco para indicar o início de outro bloco de texto e sim, a inserção de um símbolo após o ponto final da última linha do parágrafo e antes da primeira palavra do parágrafo seguinte. O mais comum é o *pé-de-mosca* (¶) – também conhecido como marca de parágrafo –, sendo considerado o recurso mais econômico em relação ao espaço ocupado. Além do pé-de-mosca, é possível usar caixas, pontos e outros ornamentos que indiquem uma quebra no fluxo do texto contínuo. Segundo Haslam (2010), o uso de símbolos para marcar um parágrafo foi usado em diversos livros caligráficos antigos e continuou a ser utilizado durante o período de impressão dos incunábulo, “quando os impressores usavam a tipografia como um fac-símile da forma caligráfica” (p.74). Normalmente, essas “marcas de parágrafo são usadas em lugar de recuos ou quebras de linha, para preservar a solidez da página” (LUPTON, 2013, p.110) e, também, para “reviver as tradições caligráficas de design medieval, uma vez que elas comportam a criação de blocos de texto justificados perfeitamente delineados” (HASLAM, 2010, p.73).

Por fim, há a utilização de recuos, sejam eles internos ou externos ao texto. Desde o século XVII, o recuo interno de parágrafo – também conhecido como entrada de parágrafo ou indentação – é a forma mais utilizada, “mais básica, mais inconfundível e ao mesmo tempo mais discreta” (BRINGHURST, 2008, p.48). Normalmente, utiliza-se um *espaço eme* para definir o recuo, visto que essa medida é variável de acordo com o corpo do tipo, sendo, portanto, uma relação adequadamente proporcional. No entanto, devido à facilidade de especificar qualquer valor para o recuo, os designers podem desenvolver diversos parâmetros para definir a entrada de parágrafo, baseando-se, por exemplo, na construção do grid ou no valor da distância entre parágrafos (HASLAM, 2010).

Já o parágrafo com recuo externo – também chamados de parágrafo avançado, enforcado ou parágrafo francês – tem o mesmo princípio do recuo interno, sendo que a primeira linha avança para o lado esquerdo da margem do texto. Esse recurso é mais utilizado em dicionários ou em outras fontes de buscas mais específica (CRAIG, 1990), visto que o olho é direcionado para a primeira palavra do parágrafo, facilitando o processo de pesquisa de alguma definição específica. Além disso, “os recuos externos trazem consigo outras possibilidades, tais como o uso de letras marginais ampliadas” (BRINGHURST, 2008, p.48).

Portanto, as formas de indicar um parágrafo buscam separá-lo do que o precede, marcando uma pausa no fluxo da leitura. No entanto, os tipógrafos modernistas questionaram essas convenções com o objetivo de “reduzir o número de elementos decorativos e minimizar a hierarquia da página” (HASLAM, 2010, p.75), pois acreditavam que os tipos, assim como as pessoas, deveriam ter o mesmo

valor. Alguns, por exemplo, rejeitaram o uso de espaço em branco após o ponto final, passaram a não utilizar letras maiúsculas, o parágrafo era indicado apenas com a quebra de uma linha (sem o adicional da entrelinha), entre outros experimentos (HASLAM, 2010). No entanto, ainda hoje há a “onipresença de recuos e espaçamentos de parágrafos” (LUPTON, 2013, p. 122), mas é importante compreender que conteúdos diferentes demandam distintas maneiras de articulá-los. Além disso, o designer precisa estar atento para não usar sinais em excesso, pois “usar espaço entre parágrafos e recuo simultaneamente desperdiça espaço e dá à mancha de texto um aspecto flácido e indefinido” (LUPTON, 2013, p.123).

BLOCO DE TEXTO

A junção dos elementos que abordamos nos tópicos anteriores – tipografia, corpo e entrelinha, alinhamento e parágrafo – forma o que chamamos de bloco de texto – ou ainda, mancha textual ou coluna de texto. Ou seja, vamos compreendê-lo como a junção de linhas de um texto impressas em uma página e que, nos livros, costuma ter formato retangular com altura e largura fixas.

Ao diagramar um livro, o designer precisa definir um *grid* – o que compreenderemos como um princípio organizador do design gráfico que promove uma ordem sistemática em um projeto, seja ele um cartaz, um folder, um catálogo, um livro, entre outros (Cf. SAMARA, 2007). De acordo com Lupton (2013), os grids existem para:

responder às pressões internas do conteúdo (textos, imagens, dados) e às pressões externas da margem ou da moldura (página, tela, janela), [e] os grids eficientes não são fórmulas rígidas, mas estruturas flexíveis e resilientes – esqueletos que se movem em uníssono com a massa muscular da informação” (LUPTON, 2013, p. 7)

A partir do grid determinado, o designer passa a ter mais subsídios para estabelecer onde ficará o bloco textual na página. Portanto, ao delimitar a largura de coluna, é importante que o bloco de texto esteja em equilíbrio e contraste em relação ao formato da página, bem como esteja em consonância com a natureza da obra (BRINGHURST, 2008). Nesse sentido, Bringhurst (2008) defende que colunas muito altas e estreitas – por serem muito utilizadas em jornais e revistas – “viraram sinônimos de prosa descartável, de leitura displicente e apressada” (p. 179). Ou seja, assim como os outros elementos que abordamos anteriormente, a mancha textual também traz consigo cargas semânticas que vão além de apenas contabilizar a quantidade de caracteres convencionalmente confortáveis para a leitura – entre 45 e 75 caracteres (Cf. BRINGHURST, 2008, p. 34 e 37).

Segundo Bringhurst (2008), uma página de livro tem, usualmente, uma largura de coluna que mede em torno de 30 vezes o corpo do tipo. Nos livros medievais, era frequente encontrar proporções iguais tanto para o formato da página, quanto para o bloco de texto (*ibid.*); por exemplo, um bloco quadrado dentro de uma página quadrada. Entretanto, ele aponta que essa relação pode causar uma monotonia rígida para a página, uma vez que “algum espaço precisa ser estreito para que outro possa ser largo, e algum espaço precisa estar vazio para que outro possa estar cheio” (*ibid.* p.179). Já os renascentistas davam preferência para páginas mais diversificadas, diferindo a proporção da página em relação à do texto. No entanto, o autor defende que “não faz sentido diferenciá-las se isso não for feito com clareza e propósito de gradação, como ocorre com os intervalos musicais” (loc. cit.).

Há diversas relações matemáticas que auxiliam na definição da medida do bloco de texto em relação à página, como a seção áurea, a série de Fibonacci, e seus derivados (Cf. BRINGHURST, 2008, p.159-92; TSCHICHOLD, 2007, p.61-90; HASLAM, 2010, p. 30-38). Todavia, Bringhurst (2008) reconhece que essas proporções matemáticas podem afastar alguns designers. Assim, apesar de úteis, elas não são as únicas formas de definir esses aspectos, uma vez que “o tipógrafo também pode construir belas páginas [...] se tiver um olho bem-educado [...]” (BRINGHURST, 2008, p.161).

Dessa maneira, é importante evidenciar que os limites do bloco de texto na página nem sempre são absolutos. Ou seja, “eles são mordiscados e pinicados por recuos de parágrafo, linhas brancas entre as seções, espaços entre colunas e pelo respiro das aberturas de capítulo” (BRINGHURST, 2008, p. 181), entre outros. Desse modo, esses elementos devem ser utilizados de maneira que todos eles ajudem a amarrar ainda mais o bloco de texto à página (*ibid.*).

Portanto, o designer pode enfatizar aspectos da obra dependendo da forma que organiza os blocos de texto, bem como seus movimentos horizontais e verticais na página. De acordo com Carter (2015):

O movimento do olho através da página [...] é controlado pelo ritmo das colunas, pesos tipográficos e regras que funcionam como pontuação visual. Através da manipulação desses elementos, o designer agrupa informações de acordo com sua atuação em um dado layout e guia o olho metodicamente através do espaço da página. (CARTER, 2015, p. 92, t.n.)

MARGENS

Ao olharmos para uma página de um livro, nós não vemos apenas aquilo que está impresso, mas também aquilo que está vazio: o espaço em branco. Ele é estruturado pelas margens que compõem a página, definido por Faria e Pericão (2008) como “guarnições correspondentes ao branco na folha de impressão. O espaço em branco pode ser superior (margem da cabeça), inferior (margem do pé), exterior (margem da goteira) ou inferior (margem do dorso)” (p.484).

Aquilo que não está impresso é tão importante para a composição da página quanto o bloco de texto, uma vez que suas proporções vão “estabelecer a tensão geral dentro da composição [...] [e] podem ser usadas para criar novas pontes de partida ou pausas para o texto ou a imagem” (SAMARA, 2007, p. 25). Bringhurst (2008) aponta ainda que “talvez 50% do caráter e da integridade de uma página estejam em suas letras. Boa parte dos outros 50% reside nas margens” (BRINGHURST, 2008, p. 181). Além disso, o espaço das margens proporcionam um fenômeno literário por si só, a *marginália*, que consiste nas anotações feitas pelos leitores acerca do texto principal (Cf. JACKSON, 2001).

Por conseguinte, é fundamental “considerar o bloco de texto e as margens da página como um sistema proporcional. As margens funcionam para compor o cenário tipográfico; elas podem ser dinamicamente assimétricas ou calmamente simétricas” (CARTER, 2015, p.71, t.n.). Para Bringhurst (2008), as margens têm três funções principais:

Elas precisam *amarrar o bloco de texto à página* e *amarrar as páginas opostas uma à outra* com a força de suas proporções. Em segundo lugar, devem *emoldurar o bloco de texto* de um modo que

se ajuste ao seu desenho. Finalmente, precisam *proteger o bloco de texto*, facilitando a visualização do leitor e tornando o manuseio conveniente (noutras palavras, deixando espaço para os polegares). (BRINGHURST, 2008, p. 181)

Todavia, deve-se atentar também que “o espaço negativo das margens fluam gentilmente através do texto, um entrelaçamento de espaços positivos e negativos” (CARTER, 2015, p.71, t.n.), criando uma relação indissociável entre forma e contra-forma na escala da página que ecoa nos elementos mínimos da tipografia, amplamente explorada por Emil Ruder (Cf. 1976).

Além disso, as margens ainda acomodam outros elementos, como “os fólios, títulos correntes, rodapés correntes e notas” (CARTER, 2015, p.71, t.n.). Todos os elementos que podem acompanhar o bloco principal de texto são denominados por Bringhurst (2008) como *satélites tipográficos* e “devem ser projetados para dar vida à página e para atar ainda mais a página ao bloco de texto” (p.181). Esses elementos podem facilitar a navegação do leitor pelo livro, mas se constituem um interessante problema tipográfico, pois “eles são inúteis se o leitor tem de caçá-los e precisam distinguir-se do texto de algum modo; por outro lado, eles não têm nenhum valor independente e não podem se tornar uma distração” (*ibid.*, p. 182).

Embora estejamos discutindo a superfície da página, ela jamais é vista isoladamente, uma vez que, no códice, é sempre acompanhada por outra página. Por isso, para organizar o layout, os designers trabalham com espelhos (diagramas esquemáticos), em que “todas as páginas do livro são apresentadas como páginas duplas espelhadas e numeradas em ordem sequencial” (HASLAM, 2010, p. 0). Assim, é possível relacionar as composições das páginas *recto* e *verso* ao

criar harmonia entre uma página e as “harmonias secundárias geradas pelas proporções das margens e pela posição do bloco de texto” (BRINGHURST, 2008, p.180).

Há, basicamente, dois tipos de relação entre os espaços em branco e os espaços ocupados da página dupla (*spread*): **simétrica** e **assimétrica**. Um exemplo de página simétrica é quando as margens interiores são mais largas que as exteriores, abrindo um espaço maior perto da espinha do livro. Já as assimétricas podem ser exemplificadas quando a margem esquerda é maior que a direita, independente de ser interna ou externa.

As grades simétricas eram as favoritas dos escribas medievais e reforçam a simetria natural do livro (HASLAM, 2010). Nesses casos, “a página esquerda do manuscrito [ou do impresso] era uma imagem espelhada da página direita” (*ibid.* p. 42). O termo simétrico remete a um equilíbrio em geral, pois, conforme Tschichold (2007), “a palavra simétrica pode não ser usada quando falamos de um arranjo tipográfico, porque uma coisa só é simétrica se uma metade é a imagem especular de outra metade” (p.57). Em todo caso, Bringhurst (2008) aponta que quando os primeiros tipógrafos começaram a compor relações de “entrelaçamento de simetria e assimetria, de equilíbrio e contraste de formato e tamanho [...] herdaram uns bons dois mil anos de pesquisa desses princípios por seus antecessores, os escribas” (BRINGHURST, 2008, p.180).

Assim, o designer precisa equilibrar essas possibilidades, pois “a simetria imóvel não comporta tensão e nos deixa frios [...] [pois,] a perturbação da simetria perfeita é um dos pré-requisitos da beleza” (TSCHICHOLD, 2007, p. 58-59). Nesse sentido, Tschichold é um dos principais defensores do grid assimétrico, uma vez que

“marcou o movimento em direção a uma nova linguagem da forma e estrutura tipográficas” (CARTER et al., 2015, p.66, t.n.). Bringhurst (2008) ainda aponta que “esses princípios são bem flexíveis, e incontáveis novas páginas tipográficas simples e duplas continuam esperando para ser projetadas” (p.180), sendo fundamental atentar para as relações a serem construídas entre os elementos.

Enfim, as margens, junto ao bloco de texto, compõem a estrutura da página e dá ritmo à leitura, configurando relações não-verbais de significado. E enquanto superfície bidimensional a página estabelece relações com a vivência dos leitores, uma vez que:

Firmemente fundado pela gravidade, nós somos orientados à terra em termos de horizontal e vertical. Nós percebemos o mundo natural de acordo com esses opostos, e nós criamos o ambiente artificial em relação a eles. Nós ficamos mais confortáveis com o horizontal – nesse domínio nos sentimos seguros. A dimensão vertical é mais desafiadora – nós temos medo tanto de voar quanto de cair. (CARTER et al., 2015, p.67, t.n.)

Nesse sentido, Bringhurst (2008) associa as linhas de um texto com as linhas utilizadas por um alfaiate para dar forma ao tecido:

De fato, a trama do texto e a alfaiataria da página são profundamente interdependentes. É possível discuti-las separadamente e resolver seus problemas individuais formulando uma série de perguntas simples. No entanto, as respostas a essas questões devem confluir para uma única resposta no final. A página, o panfleto ou o livro devem ser vistos como um todo se assim devem parecer. Se eles parecerem ser apenas uma série de soluções individuais para problemas tipográficos separados, quem vai acreditar na coerência de sua mensagem? (BRINGHURST, 2008, p.186)

Ou seja, a apreensão simultânea dos aspectos não-verbais da página – que Bringhurst aponta como “uma única resposta” – depende da estrutura que o designer confere a ela. Também Haslam (2010) diz que essas estruturas são o que observamos quando folheamos um livro. Ainda que o leitor não-designer possa não objetivar esses aspectos, “essas notas comunicam subliminarmente um conjunto de valores sobre a página e, por conseguinte, sobre o texto, além de por associação revelarem aspectos do autor” (p.0).

A fim de evidenciar como os designers podem dialogar com o leitor e toda a tradição histórica do livro e de seus aspectos gráficos, apontamos, ao longo desta seção, as ferramentas gráficas das quais dispõem. Do elemento mais específico – o desenho do caractere e do alfabeto – até o que envolve todo espaço da página – o espaço em branco –, buscamos discutir os significados que podem ser estabelecidos na superfície da página. Na seção a seguir, vamos discutir as ferramentas mais presentes no projeto gráfico, que pretendem conferir existência material e física ao livro – também permeada por significados em potencial.

3.3.2 O livro enquanto objeto: aspectos materiais

Conforme argumentamos na seção **2.1 – A materialidade do livro**, o livro não é apenas aquilo que está impresso nele, mas é também o seu formato, sua textura, seu cheiro e seu lugar no espaço. Dessa maneira, esta seção será dedicada aos seus aspectos materiais, pois “as obras, os discursos, só existem quando se tornam realidades físicas, inscritas sobre as páginas de um livro” (CHARTIER, 1994, p.8). Por conseguinte, desejamos evidenciar que é necessário pensar a materialidade do livro e superar o “pouco interesse [...] pelo papel,

pela encadernação, pela cor da tinta, por todos os elementos com que se realiza o livro como objeto. Pouca importância se dá aos caracteres gráficos e muito menos aos espaços brancos, margens, numeração das páginas, e todo o resto” (MUNARI, 2008, p.210).

Reiteramos que nosso objetivo é discutir as principais propriedades desses elementos e o modo como tais aspectos podem se relacionar com os demais no projeto gráfico. Para apresentações mais detalhadas dos processos, recomendamos manuais de produção gráfica que, em geral, apontam os mais comuns e exemplos de cada um deles (Cf. CRAIG, 1980; BANN, 2010; AMBROSE; HARRIS, 2010), e também pesquisas como a de Liu (2013) que catalogam os processos de maneira ostensiva. Portanto, de maneira análoga à seção **2.3.1 – A superfície da página**, em que começamos do ponto mais específico – a tipografia – e fomos expandindo até formar o bloco textual, nesta seção usaremos a mesma lógica. Portanto, a linha de raciocínio não segue propriamente um processo de etapas ordenadas para criar livros, mas sim uma ordem estrutural do objeto. Será organizada da seguinte maneira: **formato; papel; encadernação; capa; acabamento; e invólucro**.

FORMATO

Alguns autores afirmam de maneira categórica que esse é o primeiro elemento a ser definido no processo projetual, pois toda atividade humana “começa com a definição do espaço. No design de livros, o espaço é definido pelo formato do livro” (NOORDZIJ, 2001, p. 106, t.n.). De fato, é possível argumentar que essa escolha inicial é determinante para todas as demais, mas ela também não deve ser tomada como um parâmetro exclusivamente material, pois ele também carrega significados.

Assim como é possível definir o bloco textual baseando-se em proporções geométricas, o formato da página também pode ser determinado segundo essas relações. Autores como Jan Tschichold, Robert Bringhurst e Jost Hochuli propõem “inúmeros diagramas de formatos de livro baseados em proporções ideais de página” (HENDEL, 2006, p.34). Para Tschichold (2007), é importante que o designer investigue as proporções geométricas antes de começar a trabalhar em um livro, verificando qual relação entre largura e altura é a mais adequada, sobretudo pelas relações 2:3, 3:4 ou alguma baseada na Seção Áurea, umas das mais importantes. No entanto, por questão de comodidade, muitos designers definem o formato se baseando “nos tamanhos dos papéis industriais, 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, p.159).

Além disso, é preciso levar em consideração que os formatos também informam algo ao leitor. Nesse sentido, Tschichold (2007) aponta que “duas constantes dominam as proporções de um livro bem feito: a mão e o olho” (p. 61), pois está relacionado ao “tamanho médio das mãos de um adulto. [...] É de se esperar um alto grau ou ao menos um grau suficiente de comodidade” (*ibid.* loc. cit.). Por conseguinte, a postura – tanto física quanto semântica – que o livro impõe ao leitor é determinado pelo formato e “pode ser decisivo para seu significado” (DARNTON, 1990, p.169). Da perspectiva histórica, Chartier (2009) complementa:

A hierarquia dos formatos [...] existe desde os últimos séculos do manuscrito: o grande in-fólio que se põe sobre a mesa é o livro de estudo, da escolástica, do saber; os formatos médios são aqueles

dos novos lançamento, dos humanistas, dos clássicos antigos copiados durante a primeira vaga do humanismo, antes de Gutenberg; e o libellus, isto é, o livro que se pode levar no bolso, é o livro de preces e de devoção, e às vezes de diversão. (CHARTIER, 2009, p. 8–9)

Em outras palavras, compreendemos que o seu formato não apenas sugere como o leitor deverá se portar diante dele, como também a natureza do seu conteúdo. Para Melot (2012), “a forma do livro [...] expressa, por si própria, de modo implícito, um jogo de valores e de representações do mundo” (p. 63). De maneira exemplar, Haslam (2010) desenvolve:

Um guia de bolso precisa caber dentro de um bolso, enquanto um Atlas deve ser consultado sobre uma superfície ampla, uma vez que seu conteúdo detalhado exige páginas de grandes dimensões. Em termos práticos, a escolha do formato de um livro determina o design do modelo que conterà as ideias do autor. Contudo, sob a perspectiva do designer é muito mais: o design de livro representa para o mundo da escrita o que a cenografia e a direção teatral significam para o mundo da fala no teatro. O autor fornece a peça e o designer faz a coreografia do espetáculo. (HASLAM, 2010, p. 30)

Portanto, Tschichold (2007) considera que há duas categorias principais de formatos de livro: os que são feitos para serem lidos em uma mesa – normalmente livro de consulta, de estudo ou catálogo – e “os que lemos reclinados numa cadeira, numa poltrona, ou enquanto viajamos de trem” (p. 61). Nesse sentido, Eco (2014) complementa: “podem existir os enormes, mas estes em sua maioria têm função de documento ou de decoração; o livro-padrão não deve ser menor que um maço de cigarros ou maior que um tabloide.” (ECO, 2014, p. 54).

No entanto, devemos considerar que não há regras para definir o formato de um livro, mas sim que essa escolha carrega consigo heranças históricas e hábitos de leitura. Por outro lado, elas podem ser ressignificadas de acordo com a natureza do seu conteúdo, visto que “o tempo do livro é ritmado pela forma, pela página, pelo seu tamanho” (MELOT, 2012, p. 54). Em outras palavras, a cada página virada, assim como a cada quebra de linha, a continuidade do texto é acometida e isso também deve ser levado em consideração. Para Bringhurst (2008):

a página é um pedaço de papel, mas também é uma proporção visível e tangível, que soa em silêncio o baixo contínuo do livro. Nele descansa o bloco de texto que precisa dialogar com a página. Os dois juntos – página e bloco – produzem uma geometria polifônica, que por si só é capaz de prender o leitor ao livro, mas também de fazê-lo dormir, enervá-lo ou afugentá-lo. (BRINGHURST, 2008, p. 161)

Portanto, compreendemos que “a forma do livro preenche os vazios dos discursos, os quais, sem ela, se desintegrariam” (MELOT, 2012, p. 48). Dessa maneira, é possível definir o formato de um livro baseando-se no seu conteúdo (textual e/ou imagético), bem como, defende Tschichold (2007), determiná-lo pela sua finalidade.

PAPEL

De acordo com Haslam (2010), o papel determina a forma do livro, porque “compõe a forma física do bloco do livro, a superfície impressa e as páginas, portanto, é importante que o designer conheça as suas propriedades físicas e os diferentes tipos disponíveis no mercado onde atua.” (HASLAM, 2010, p.191). Por conseguinte, nosso objetivo não será discutir a história nem os processos de produção do papel – tópicos explorados em detalhes, por exemplo, por Basbanes (2014).

Por outro lado, visamos a delinear suas características e os modos como podem ser utilizados no projeto gráfico como comunicante, uma vez que esse suporte está tão integrado ao cotidiano que “tem, muitas vezes, sua consciência anestesiada” (DOCTORS, 1999, p.xi).

Na forma do livro que temos hoje, o papel não é apenas o suporte para a impressão, mas coincide com o conceito mais abstrato de página, de modo que:

A página como é comumente compreendida pode ser uma única folha de material para escrita que fisicamente reforça os limites da página. As quatro bordas da página [...] informam tanto o designer quanto o leitor onde o espaço de comunicação começa e termina. Como uma única folha, a página pode permanecer livre de um acoplamento óbvio com outras da sua natureza. Os limites materiais da página solitária não apenas circunscreve o espaço de comunicação, eles também circunscrevem a própria mensagem [...] (MAK, 2011, p., t.n.)

Desse modo, o próprio modo que o papel estrutura o livro enquanto objeto altera os modos de transmitir e compreender a comunicação. Essa configuração do papel na forma do livro “adquiriu uma dimensão que fez com que o homem se desprendesse mais intensamente da imediatez do mundo, lançando-o em um universo mediatizado pela cristalização do saber” (DOCTORS, 1999, p.xii). Por conseguinte, por estar inserido no processo produtivo de produção do livro, o designer deve, também, estar ciente das possibilidades semânticas desse elemento essencial do livro, a fim de “conhecer os diversos tipos e entender as características que os compõem possibilita [...] maior facilidade no processo de seleção e adequação ao conteúdo da obra” (OLIVEIRA; WAECHTER, 2015, p. 96).

De fato, o papel é, na maioria das vezes, considerado apenas um suporte para a impressão. Nesse sentido, Munari (2008) aponta que:

O papel é usado como suporte do texto e das ilustrações e não como elemento para comunicar algo. Para pôr à prova as possibilidades de comunicação visual dos materiais de que é feito um livro, devemos experimentar todos os tipos de papel, todos os tipos de formato, encadernações diferentes, recortes, sequência de formas (de folhas), papéis de diferentes matérias, com suas cores naturais e suas texturas. (MUNARI, 2008, p.211)

Portanto, é necessário pensar a materialidade do papel como um elemento de comunicação e não apenas como o mediador do que será impresso. Junto à decisão do formato, segundo Noorzij (2001), a escolha do papel é fundamental antes mesmo de iniciar o projeto, pois “não há design sem o conhecimento do papel e seu comportamento” (NOORDZIJ, 2001, p. 106, t.n.). Todavia, é possível pensar esse material de maneira menos impositiva, considerando que “o papel é um comunicador no design de livros e sua escolha coerente pode facilitar a compreensão do leitor e transmitir outras mensagens durante o seu manuseio” (OLIVEIRA; WAECHTER, 2015, p. 96-97).

Desde 1951, quando escreveu seu ensaio *Papel de Impressão: Branco ou Mate?*, Tschichold (2007) aponta que, embora “um papel bonito contribui para a atratividade de um livro tanto quanto a tipografia requintada” (p.209), os designers raramente pensam o uso do papel em relação ao conteúdo de cada livro. Ele continua, afirmando: “pode-se considerar a relação entre espessura e flexibilidade, o tipo da fonte usada, o clima do livro e, em seguida, especificar a textura, a tonalidade e o peso do papel de maneira a obter perfeita harmonia entre todas as partes” (TSCHICHOLD, 2007, p.209-10).

Por isso, Munari (2008) critica a postura projetual que não considere “o próprio livro como objeto de comunicação (excluindo o texto)” (p. 212). Por conseguinte, Haslam (2010) delinea as principais características materiais que o designer deve ter em mente para a escolha do papel:

O papel tem sete características-chave: o formato, a gramatura, o corpo, o sentido da fibra, a opacidade, o acabamento e a cor. Todas devem ser consideradas, junto com o custo e a disponibilidade, no processo de decisão sobre o papel adequado a ser usado no processo industrial do livro. Outras propriedades que o designer deve conhecer são a absorção, o pH e conteúdo de fibras recicladas. (HASLAM, 2010, p.191)

Entre esses, discutiremos neste tópico a gramatura e a opacidade; por fim, apresentaremos alguns parâmetros para a escolha do papel para projetos gráficos.

O primeiro aspecto fundamental para compreender os usos do papel é a gramatura. Essa propriedade faz referência ao peso do papel e “é descrita em gramas por metro quadrado (g/m^2) – o peso em gramas de uma folha de papel com uma área de um metro quadrado” (BANN, 2010, p.130). Esse aspecto determina o volume e o peso do livro e deve ser considerado também em relação ao formato, uma vez que isso também vai influenciar diretamente no toque e na passagem das páginas.

Já a opacidade refere-se à “medida da quantidade de luz que passa através da folha de papel. Isso é determinado pela espessura, pela densidade das fibras e pelo tipo de acabamento superficial do papel” (HASLAM, 2010, p. 197). Isso define, então, a transparência da folha, de modo que “os papéis altamente opacos minimizam a transparên-

cia, enquanto os de baixa opacidade permitem que se visualizem as imagens e os textos que estão impressos no verso” (*ibid.* loc. cit.). De maneira geral, “papeis finos são mais transparentes (baixa opacidade), deixando aparecer o outro lado da folha” (BANN, 2010, p.131).

O uso dessa opacidade deve ser uma escolha de projeto que também se relaciona com o conteúdo, uma vez que a transparência “não é um problema em livros em que a área do texto da frente da folha coincide com a do verso, mas pode ser uma desvantagem em projetos que contêm texto e ilustrações com áreas irregulares” (BANN, 2010, p.131). Ou ainda, pode tornar-se um “elemento de composição para formar camadas” (HASLAM, 2010, p.197).

Por fim, André Villas-Boas (2010) define quatro parâmetros para a escolha do papel que o designer deve considerar:

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 papeis 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 papeis para impressão –, há diferenças de qualidade de acordo com as propriedades de cada tipo. Na dúvida, consulte a gráfica. (VILLAS-BOAS, 2010, p.113)

Além disso, deve-se considerar também que a materialidade do papel acarreta uma reação “ao ambiente, o que pode causar problemas de processamento e impressão. O próprio processo de fabricação às vezes resulta em pequenos defeitos, que geram complicações de produção” (BANN, 2010, p.132). Entre as possíveis complicações, Bann (2010) aponta: Encanoamento; penugem/arrancamento; esquadro; borda longa; redução da espessura após a impressão; decalque; problemas de encadernação; e envelhecimento.

Assim, o papel pode ser utilizado como um elemento que carrega significado ou responda a demandas projetuais, além de sua função material de realizar o livro. Todavia, é preciso lembrar que o projeto deve articular significados e necessidades pragmáticas. Apesar de Munari (2008) criticar que “os livros são feitos quase sempre com papéis brancos, ou de cores muito claras, escolhidos de acordo apenas com o custo. A impressão é quase sempre em preto” (p.212), Haslam (2010) aponta que:

Nem sempre é possível para o designer selecionar um papel para um livro específico, uma vez que os livros em série são geralmente produzidos no mesmo papel, para manter o conjunto e permitir ao editor trabalhar com um custo fixo. Entretanto, quando puder, o designer deve considerar cuidadosamente as sete características do papel em relação a sua percepção física, o assunto e a leitura do livro, bem como os processos de impressão e acabamento. (HASLAM, 2010, p.198)

Assim, o designer precisa conciliar esses aspectos tanto em relação à forma do livro quanto aos aspectos de produção. Entretanto, é pre-

ciso sempre buscar novas possibilidades e fazer experimentações com as diversas possibilidades, “desde os papéis de impressão aos de embrulho, dos transparentes aos texturizados, ásperos, lisos, reciclados; papel velino, parafinado, de alcatrão, plastificado, de celulose pura, de retalhos, de palha, vegetal, sintético, macio, rígido, flexível, etc.” (MUNARI, 2008, p.213). Assim, quando os papéis forem agrupados no volume do livro, sua integração com o projeto será a mais significativa possível.

ENCADERNAÇÃO

A encadernação é, essencialmente, o modo de juntar as folhas em um único volume a fim de dar unidade ao livro. Ou ainda, “um processo de acabamento de impressos em que as páginas de uma publicação são seguramente mantidas juntas”(AMBROSE; HARRIS, 2010, p. 34, t.n.). Todavia, os modos de realizar essa função são inúmeros. Entretanto, nosso objetivo não é o de apresentar ou de catalogar essas possibilidades, mas antes indicar uma possível postura projetual para tomar decisões acerca desse parâmetro, 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, 2010, p.4).

Uma das principais imposições da encadernação é o ângulo de abertura da página que ela permite. Essa característica é fundamentalmente relacionada ao conteúdo, uma vez que vai determinar como o leitor pode interagir com o livro. Por exemplo, em geral, cadernos e agendas utilizam wire-o ou encadernação espiral porque permitem uma variedade de manuseios distintos. Além disso, pode ser que o próprio conteúdo determine a encadernação: projetos que possuem

fotos que utilizam o espaço da página dupla requerem que a abertura do livro seja máxima – uma característica que demanda processos específicos.

Alguns dos tipos de encadernação devem ser mencionados, uma vez que vão ser importantes para nossa discussão. A **encadernação brochura** é aquela que pode ser fixada com lombada canoa e grampeada em sela ou grampeação lateral. Já a **encadernação sem costura / lombada quadrada** é realizada com o miolo colado na lombada, sem costura. Existe ainda a **encadernação costurada**, que se divide. Tem a costura em cadernos – quando a máquina de costura insere fios através da lombada de cada caderno e então utiliza um fio adicional para unir os cadernos e formar o miolo – e a costura lateral/costura Singer – método em que os livros são costurados com um fio contínuo através da lombada e consistem em um único caderno. É possível mencionar ainda a encadernação de livros em concertina ou lombada quebrada “frequentemente chamados de encadernação chinesa ou francesa, podem ser encadernados com uma capa que envolve o miolo, permitindo que se abram as páginas como uma sanfona, de modo que possam ser vistas como uma única folha” (HASLAM, 2010, p. 234). Há, também, diversos métodos de encadernação manual, com os mais variados tipos de costura.

A encadernação foi um dos parâmetros de projeto mais tardios a ser possível de maneira industrial, pois apenas no século XIX que começaram a ser “usadas para dobrar as folhas impressas transformando-as em cadernos [...] [melhorando] a eficiência da encadernação, visto que os livros podiam ser prensados às centenas[...]. A costura manual permaneceu como a forma característica de encadernação até o início do século XX” (HASLAM, 2010, p. 234). Apesar da cres-

cente eficácia do maquinário gráfico, os processos de encadernação, ainda hoje, são bastante valorizados quando decorrentes de processos manuais e podem conferir significados de maneira muito forte.

CAPA

Em vários aspectos, a capa é convencionada como um elemento excepcional do livro. Por exemplo, Hendel (2006) faz fortes distinções entre os projetos de livro e os projetos de capa, de modo que os designers podem não se envolver com as capas dos livros que projetam; e que “o projeto de capa é um problema tão diferente quanto o design do miolo que se precisaria de um livro exclusivo para analisá-lo” (p.5). De fato, a capa “é 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, 2011, p.56).

Melot (2006) ainda aponta que “esta é a parte visível do livro, a qual tem por função subsidiária a de assegurar sua publicidade” (p. 56). Todavia, quando concebido em sua totalidade, o livro deve decorrer de um mesmo projeto, de modo que isso seja decidido também em relação ao conteúdo textual. Dessa feita, minimizaremos os aspectos visuais e mercadológicos que são fortemente atribuídos às capas e vamos considerá-la como um elemento material de significação do livro.

Nesse sentido, segundo André Villas-Boas (2010) e Haluch (2013), existem três tipos de capa que estão estreitamente relacionados à encadernação: capa brochura, capa dura e capa flexível.

A **capa brochura** pode ter orelhas ou não, de modo que “o miolo do livro é montado e costurado em cadernos e colado na parte interna

da lombada da capa, à primeira e à última página do livro” (HALUCH, 2013). Ou ainda, é quando é utilizado o mesmo papel do miolo ou um papel um pouco mais encorpado para a capa – para livros, em geral, utiliza-se o trípex (VILLAS-BOAS, 2010). Normalmente, é possível encontrar esse tipo de capa em livros com encadernação canoa, lombada quadrada e livros com costura e cola.

A **capa dura**, apesar de, em geral, não ter orelhas, confere muita presença ao objeto. Ela é rígida, pois consiste em uma base cartonada ou de papelão – geralmente um papel Paraná – sobre a qual é colada uma sobrecapa impressa um pouco maior do que o formato aberto do miolo (VILLAS-BOAS, 2010). Essas “sobras” – as seixas – são dobradas e coladas constituindo os debruns. Então, “são coladas na base rígida as folhas de guarda: de papel diferenciado e mais resistente do que o miolo (muitas vezes sem impressão alguma), elas escondem os debruns e reforçam a fixação da capa ao miolo” (*ibid.* p. 161). Quando o livro é aberto, é vista a folha de guarda “colada na parte interna da capa e na área de manuseio do miolo” (HALUCH, 2013). Assim, a capa dura é utilizada com a encadernação com costura e cola.

A **capa flexível** ou capa integral é uma “versão intermediária entre a capa dura e a brochura, sendo mais barata do que a primeira e mais resistente do que a segunda” (VILLAS-BOAS, 2010, p.161). As semelhanças com os recursos da capa dura – com debruns e folhas de guarda, além da montagem também ser feita com folhas de guarda e sem cola na lombada (HALUCH, 2013). Entretanto, sua diferença mais evidente é colada em um papelão, tornando-se bem menos rígida. Villas-Boas (2010) aponta ainda que é pode receber acabamentos como vernizes e laminações, e pode ser “adequada para

publicações de grande manuseio e/ou que exijam diferenciação a custo bem mais baixo do que a capa dura. Pode ser utilizada com qualquer tipo de encadernação, inclusive canoa” (p.161). Esse tipo de capa é pouco comum no Brasil.

ACABAMENTO

De maneira análoga aos processos de encadernação, os de acabamento “podem agregar valor a um produto ou torná-lo difícil de manusear e diminuir sua durabilidade” (BANN, 2010, p.0). Há, também, inúmeros processos e materiais que podem ser utilizados para esse fim. Entretanto, vamos nos ater aos mais utilizados nos projetos gráficos da *Coleção Particular*, os mais comuns, mas que podem ser utilizados de maneiras não-usuais: o **refile**, a **dobra** e a **laminação**.

O refile consiste em uma guilhotina (trilateral) que “é empregada para refilear o livro no formato final: a faca desce sobre o livro que está fixado na mesa metálica da máquina para fazer os três cortes: frente, pé e cabeça. A frente do livro é cortada primeiro, seguido do pé e da cabeça” (HASLAM, 2010, p.221). Hallewell (2012) aponta que, no Brasil, “os livros praticamente serem sempre publicados com as páginas refileadas, o que, além de melhorar o aspecto, tem a grande vantagem promocional de estimular o hábito de folhear os livros na livraria” (p. 599) é uma herança da adoção do padrão norte-americano em oposição ao francês, nos anos 1960. Antes da mecanização desse processo, “alguns livros brochura não eram refileados, mas apenas dobrados; o comprador tinha de abrir os cadernos com um estilete antes da leitura. Essa prática tem sido revivida por designers que apreciam a noção de envolvimento do leitor e a beleza do corte rústico” (HASLAM, 2010, p.221).

Tanto o corte, quanto o vinco são feitos com as chamadas facas de corte. Com a diferença de que as afiadas cortam, enquanto as não afiadas vincam. O vinco é utilizado para facilitar a dobra e deve levar em consideração, sobretudo, as fibras do papel, pois “para livros e livretos, o ideal é dobrar a folha com a direção das fibras do papel correndo paralelo à lombada, a fim de que as páginas abram mais facilmente e haja menos risco de ondulação ao longo da margem horizontal” (BANN, 2010, p.2). Além disso, “nos livros encadernados, as páginas abrem com maior facilidade, a obra é mais agradável de manusear e a borda de encadernação fica mais lisa se a direção da fibra for paralela à lombada.” (*ibid.*, p. 130)

Uma das dobras sobre a qual falaremos na nossa análise é a dobra francesa que “é composta de uma folha impressa em apenas um dos lados, o lado externo à dobra – o lado não impresso fica na parte interna da dobra, escondido” (BANN, 2010, p.3). Todavia, é possível também utilizar a dobra-sanfona (ou dobra em leque) para projetos gráficos de livros.

Por fim, a laminação consiste na aplicação de um filme plástico transparente através de calor (BANN, 2010). Entre os possíveis tipos de laminação:

O acetato de celulose é empregado para alto brilho e filme polipropileno (OPP) é usado quando o material laminado precisa ser dobrado sem rachar. A laminação fosca (utilizando filme de BOPP), que fornece proteção sem brilho, é comum em capas e sobrecapas de livros, mas é propensa a descascar com o atrito, uma vez que tem uma superfície mais frágil do que uma laminação brilhante. (BANN, 2010, p.153)

Os acabamentos, em geral, por serem processos “extras” na produção do livro, tendem a ser aplicados exclusivamente para agregar valor de mercado enquanto produto de venda. Todavia, conforme temos argumentado, eles devem ser projetados não apenas para destacar o projeto entre as demais, mas de maneira que seus aspectos resultantes também estejam relacionados ao conteúdo do livro.

INVÓLUCRO (SOBRECAPA E CAIXA)

Por fim, o que denominamos de invólucro se caracteriza como um material “sobressaliente”, além do próprio volume do livro, que o envolve ou protege de alguma maneira. Alguns autores consideram que isso não seria um elemento do livro, pois “essencial é o livro dentro del[e], o bloco de páginas. Em rigor, mesmo a capa e as guardas são partes falsas, apenas temporárias, uma vez que são descartadas quando o livro é reencadernado” (TSCHICOLD, p. 198). Todavia, consideramos que o projeto gráfico pode explorar “alternativas ousadas e que possam até parecer malucas, pois delas podem derivar outras soluções” (HALUCH, 2013, n.p.).

O invólucro mais comum é a sobrecapa, mas nosso *corpus* analítico requisitou um termo mais amplo, uma vez que um dos projetos utiliza uma caixa – a saber, *O Passageiro Secreto*. Assim, a revisão de literatura apontou apenas para a sobrecapa nessa categoria. Assim, Haslam (2010) aponta que:

As sobrecapas foram originalmente concebidas para proteger a encadernação antes da venda, mas tornaram-se parte integrante dos livros de capa dura e algumas brochuras. Elas dão ao designer mais uma oportunidade de envolver a capa dura do livro e de exercitar a sua criatividade. As sobrecapas simples têm a mesma altura da

capa, dobradas em torno da lombada e com orelhas de largura variável dobradas para dentro do livro. Esse tipo de sobrecapa tende a rasgar, porque as bordas ficam expostas. (HASLAM, 2010, p.228)

Por outro lado, de uma perspectiva funcionalista, Tschichold (2007) defende que “livros que ainda estão dentro de suas sobrecapas não podem ser manuseados direito” (p. 198) e que ela é “uma espécie de cartaz. É concebida não só para chamar atenção mas também para proteger a capa da luz, da sujeira e das abrasões até que o livro esteja a salvo” (*ibid.*, p.197). Entretanto, como veremos no **Capítulo 4 – Análises**, essa é mais uma ferramenta de que o designer dispõe para articular significados, caso seja planejado em relação ao conteúdo. Todos esses parâmetros e ferramentas devem ser adequados ao projeto a partir de seu planejamento em estreito diálogo com o texto e o conteúdo que irá constituir.

Apesar de tais ferramentas parecerem encarecer a produção, muitos dos processos utilizados para realizar os projetos da *Coleção Particular* não eram de alto custo, mas foi necessário explorar as especificidades e possibilidades de cada um desses processos junto à figura do produtor gráfico. De fato, o designer precisa compreender essas etapas, mas deve também estar em diálogo com outros atores do processo produtivo – entre os quais, o produtor gráfico é fundamental. Portanto, conhecer essas possibilidades tem como objetivo expandir a visão do designer para as alternativas fornecidas pelos processos que já utiliza.

CAPÍTULO 4

Aspectos Metodológicos

4.1 METODOLOGIA DE PESQUISA

Esta seção visa a apresentar as fases percorridas ao longo da pesquisa até a realização das análises, na relação entre os elementos do projeto gráfico com o conteúdo textual dos livros da *Coleção Particular* da editora Cosac Naify. Visamos a evidenciar as dificuldades das explorações realizadas no início da pesquisa e explicar o caminho percorrido até a definição do *corpus* analítico, de modo que, na subseção seguinte, discutiremos o protocolo que estruturou as análises.

A pesquisa teve duas fases distintas: a primeira, de natureza exploratória, e a segunda, de natureza analítica. Inicialmente, buscamos expandir as possibilidades de constituição do *corpus* analítico e a revisão de literatura, uma vez que esta dissertação possui relações com uma pesquisa produzida anteriormente (OLIVEIRA, 2013). O resultado foi uma amostragem que se caracteriza como não-probabilística, pois não foi feita uma seleção aleatória dos objetos que compuseram o *corpus* analítico. A segunda fase, de natureza fortemente analítica, imergimos no processo de leitura e análise do *corpus* selecionado ao fim da fase anterior, de modo que visamos a evidenciar o projeto gráfico como um dos constituintes fundamentais do significado do livro.

Embora o processo não tenha ocorrido de maneira linear, acreditamos que apontar essas etapas – sobretudo no que diz respeito à fase exploratória – pode nortear trabalhos futuros sobre o tema. Conforme indicamos nos capítulos anteriores, a materialidade do livro carrega consigo inúmeras evidências de sua produção, e muitos vieses de análise podem se desdobrar em outras pesquisas. Uma vez que nossa preocupação fundamental com o projeto gráfico foi desenhando-se à medida que o *corpus* analítico foi definido, com-

preendemos o processo de pesquisa posteriormente, resultando no delineamento dessas etapas. Desse modo, o relato do nosso trajeto possibilita visualizar possíveis caminhos distintos que podem ser trilhados ou aprofundados a partir desta dissertação.

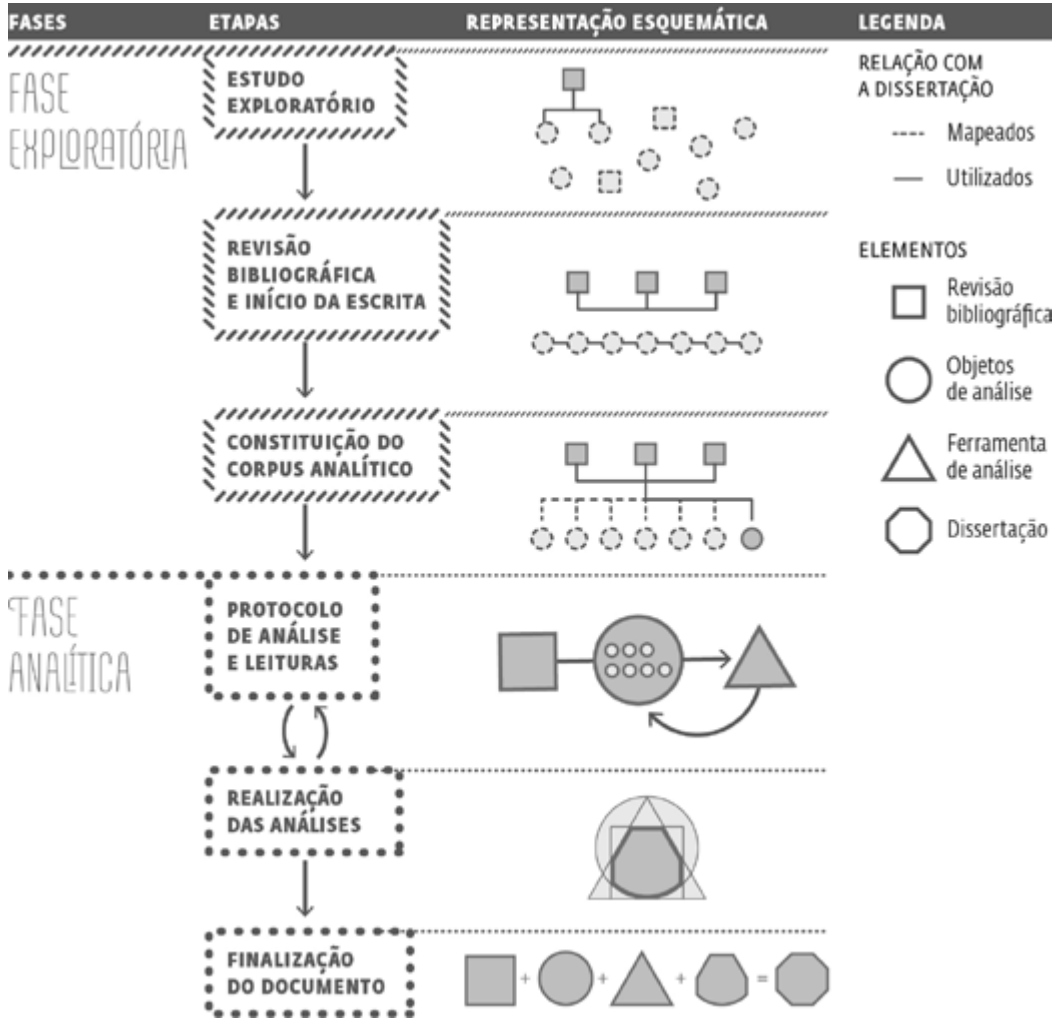


FIGURA 6 Esquema das fases da pesquisa
Fonte: produzida pela autora.

FASE EXPLORATÓRIA

ETAPA 1 | ESTUDO EXPLORATÓRIO

O estudo exploratório iniciou-se a partir da pesquisa realizada no trabalho de conclusão de curso de Oliveira e Waechter (2013), no qual já houve um mapeamento dos livros publicados no Brasil que considerassem os significados da materialidade em seus projetos gráficos. Dado que a editora em cujo catálogo foram encontrados projetos com essas características foi a Cosac Naify, foram analisadas cinco obras (3 de literatura, 1 infanto-juvenil e 1 de design) a partir de uma ficha de análise baseada em Falcão & Aragão (2012). A ênfase desse estudo se deu na utilização do papel como um elemento semântico, inicialmente adotado também como o objeto de análise da dissertação. Nesta etapa, atualizamos esse mapeamento e encontramos editoras como a n-1 Edições, Carambaia e Lote 42, cujo catálogo apresentava projetos gráficos que exploravam seu significado.

ETAPA 2 | REVISÃO BIBLIOGRÁFICA E INÍCIO DA ESCRITA

Nesta etapa, constituímos o corpo de conhecimentos que construiu a fundamentação teórica e bibliográfica deste trabalho. Como principal resultado desta etapa, desenvolvemos o estado da arte específico sobre o valor semântico da materialidade do livro com enfoque no design. A revisão bibliográfica atravessou diversas áreas a fim de constituir um panorama que nos permitisse compreender o livro como o artefato complexo que apresentamos ao longo desta dissertação. Inicialmente, o aprofundamento das questões históricas e dos contextos que condicionavam os estudos do livro enquanto objeto foram determinantes para contextualizar a produção editorial contemporânea. Assim, a revisão do estado da arte no campo da Bibliografia foi fundamental para contextualizar o objeto de pesquisa no que diz

respeito não só às questões contemporâneas, mas compreendê-lo de uma perspectiva histórica, visando a dimensionar, também, a importância do projeto gráfico e do designer diante da história do livro.

Paralelamente, a revisão de literatura no campo do design da informação foi fundamental para dialogar com essas outras áreas através do nosso objeto de estudo. Baseando-nos na história e na teoria do design gráfico, buscamos conciliar as diversas perspectivas do papel do designer na produção contemporânea de artefatos culturais. Algumas questões tornaram-se específicas a ponto de não serem passíveis de ampla discussão na dissertação, como a de autoria, invisibilidade do designer, seus objetivos e posturas teóricas. Por conseguinte, essa etapa gerou estudos e explorações teóricas que tornaram-se publicações que discutiam pontos conceituais específicos do campo do design a partir de questões decorrentes da imersão no problema de pesquisa (OLIVEIRA; WAECHTER, 2015; SOUZA; OLIVEIRA; CAMPELLO, 2015; SOUZA et al, 2016).

De maneira ainda mais específica, aprofundamos a revisão bibliográfica acerca do design de livros, sua recepção, crítica e teoria. As pesquisas de Bogo (2013), Camargo (2012), Coelho e Fabiarz (2010), direcionaram ora por adição, ora por exclusão, as possibilidades de abordagem para as análises. A exploração de teóricos do design gráfico e de livros, permitiu construir um corpo coerente de parâmetros que resultaram em fichas preliminares, que, após alterações, tornou-se a ficha de análise. Adentramos, também, nos estudos da Bibliografia que tocassem nas questões da forma e de sua materialidade, a fim de fortalecer os diálogos entre os campos, inscrevendo o designer como uma figura que sempre esteve inserido no universo dos livros, não importa o meio de produção.

A partir dessas questões, pudemos também ordenar os mapeamentos realizados na etapa anterior, à luz da revisão bibliográfica e das teorias estudadas até então. Essas questões não foram delineadas de maneira sistemática, mas informaram a etapa seguinte, em que revisitamos as explorações anteriores de maneira crítica a fim de constituir o *corpus* analítico e o protocolo de análise.

ETAPA 3 | CONSTITUIÇÃO DO CORPUS ANALÍTICO

Conforme apontado na Etapa 1, inicialmente, adotamos uma metodologia de pesquisa exploratória com caráter indutivo e de natureza descritiva. Uma vez que a pesquisa desdobrou-se do trabalho de graduação, realizado pelos pesquisadores em 2013 (Cf. OLIVEIRA, 2013), houve esforços para expandir os horizontes da produção editorial que contemplassem a valorização do projeto gráfico – sobretudo da sua materialidade, centrada no papel. Desse modo, buscamos editoras ou outros grupos que houvessem produzido livros cuja materialidade fosse indissociável de seu conteúdo textual.

Nesse intuito, entramos em contato com outras editoras brasileiras e internacionais em busca de um acervo que nos fornecesse um *corpus* analítico coerente, ao retomarmos os resultados da primeira etapa à luz do que foi construído ao longo da segunda. No entanto, as disparidades editoriais e dificuldades logísticas e de custo inviabilizaram diversas alternativas. Uma das principais incursões que realizamos foi buscar o acervo do Gráfico Amador a fim de avaliar a possibilidade de que nosso *corpus* fosse constituído exclusivamente pelas suas produções. Todavia, os projetos gráficos realizados pelo grupo não contemplavam o interesse principal da pesquisa, uma vez que a sua materialidade – sobretudo os papéis utilizados – não demonstraram, em nossa exploração, ter relação com os conteúdos textuais.

Nesse cenário, dadas as restrições de tempo e espaço, optamos por aprofundar o estudo da editora Cosac Naify, enfatizando a *Coleção Particular*. Essa decisão forneceu-nos vantagens analíticas, uma vez que a contemporaneidade da pesquisa e da criação dos projetos posicionou-nos em horizontes de expectativa similares, permitindo-nos enfatizar os aspectos formais e projetuais do objeto de análise. Além disso, esse momento demonstra que o processo não foi linear, apesar de apresentarmos um diagrama sequencial para a compreensão dessas etapas.

Em última instância, retornamos ao objeto de análise do qual havíamos partido, mas toda revisão bibliográfica e discussão desenvolvida até então nos permitiu encarar esse objeto de maneira completamente distinta. Além disso, ao revisar o estado da arte, buscamos complementar outras pesquisas acerca do mesmo objeto. Por conseguinte, visamos à ênfase na perspectiva do designer enquanto produtor e leitor de livros diante do processo produtivo e à luz da história do livro.

FASE ANALÍTICA

ETAPA 4 | PROTOCOLO DE ANÁLISE E LEITURAS

A partir da constituição do *corpus*, partimos para a elaboração do protocolo de análise, cujo esquema resultante será explicado em detalhes na subseção a seguir. De maneira resumida, esta etapa visou a construir as ferramentas de análise, tendo em vista o *corpus* analítico determinado. Paralelamente à estruturação do protocolo, iniciamos também a leitura das edições da *Coleção Particular*, que criaram novas demandas e parâmetros que realimentaram a elaboração das ferramentas de análise. Durante as primeiras leituras, percebemos a necessidade de integrar as críticas literárias às análises, uma vez que um dos critérios de seleção de títulos para a *Coleção* é a inovação que cada uma das obras trouxe para a história da literatura.

Essas nuances também nos apontaram para a teoria do efeito estético de Wolfgang Iser (1972; 1978), que explicitou os modos que nosso interesse de pesquisa direcionava a criação de significados do livro durante a leitura. Uma nova retomada de revisão bibliográfica acerca dessa teoria foi necessária para incorporar seus fundamentos ao nosso protocolo. A partir dessa revisão, o processo de leitura tornou-se mais centrado na análise hermenêutica, priorizando nossos horizontes de expectativa em relação ao texto e ao projeto gráfico. Isso possibilita que as análises sejam enriquecidas por outros pontos de vista e outras associações de significado que, segundo a teoria de Iser (ibid.), são constantemente renovados a cada leitura.

ETAPA 5 | REALIZAÇÃO DAS ANÁLISES

O instrumento de análise que formulamos na interação entre as Etapas 4 e 5 formou uma ficha de análise que compreende duas esferas interlaçadas: sintática e semântica. A sintática será destinada aos aspectos estruturais do livro e à ficha técnica da obra, a fim de permitir que a edição possa ser catalogada e compreendida enquanto projeto. A semântica, por sua vez, resultou na escrita de uma resenha para cada obra baseada na nossa leitura, complementada pelo aprofundamento dos significados da obra através da revisão das críticas literárias, presentes na análise.

Esta etapa requisitou de maneira mais evidente retomar a Etapa 4 e, por isso, indicamos esse movimento no esquema. A partir da realização das primeiras análises, elementos e parâmetros que não foram previstos ou objetivados em nas versões iniciais das ferramentas foram inclusos ou alterados. A exemplo disso, o invólucro não havia sido previsto e as questões relativas ao aspecto formal eram denominados de maneira díspar do encontrado na bibliografia.

De maneira geral, as análises também retomaram o processo de revisão bibliográfica, uma vez que requisitaram incursões a críticas literárias para expansão dos horizontes de expectativa com relação ao texto literário e a fundamentação dos aspectos do projeto gráfico nos textos. Cada obra requisitou uma abordagem específica às suas características textuais e projetuais, criando dificuldades para o delineamento de um modelo específico. Os livros foram encarados de uma perspectiva crítica e os aspectos mais preeminentes de cada obra foram evidenciados através das resenhas e, depois, relacionadas ao projeto gráfico e reforçadas pelas críticas literárias.

ETAPA 6 | FINALIZAÇÃO DO DOCUMENTO

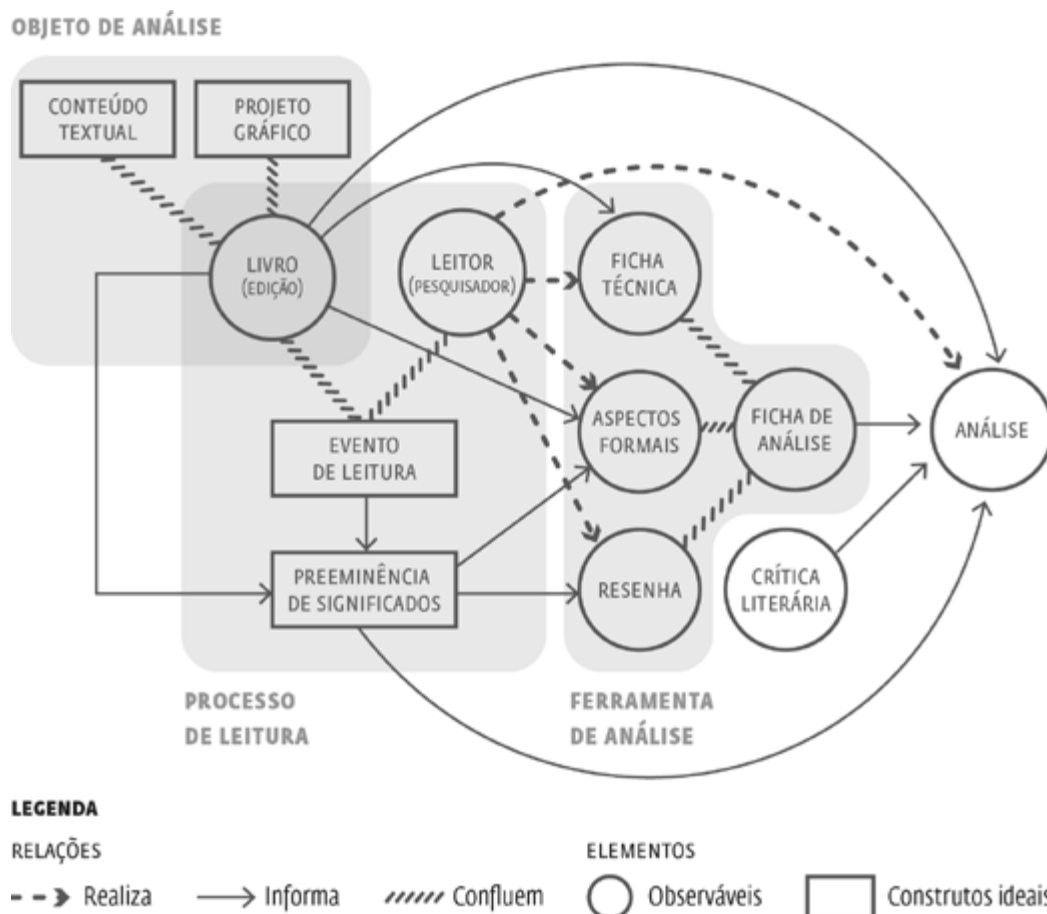
Nesta etapa, elaboramos a discussão dos resultados das análises das obras através da comparação entre os resultados das análises, com o intuito de apontar similitudes e diferenças entre as obras. O objetivo é avaliar os modos como cada livro articula os elementos do projeto gráfico a fim de possibilitar a criação de significados pelo leitor, comparando-os e discutindo-os a partir da fundamentação teórica. Por fim, acreditamos que é possível valorizar a materialidade do livro através de princípios projetuais que visem à articulação e retomada do conteúdo através da forma do livro.

Esta etapa também conta com a formulação e realização do projeto gráfico da dissertação para a banca de defesa. Uma vez que defendemos o entrelaçamento entre a forma e o conteúdo, buscamos soluções projetuais que refletissem aspectos que permeiam a pesquisa, tanto por um viés conceitual, quanto pelas significações materiais. Desse modo, grandes esforços foram postos para projetar e produzir um artefato que incorporasse os princípios projetuais propostos, sempre conscientes dos aspectos gráficos e materiais do impresso.

4.1.1 Protocolo de análise

Conforme apontamos na subseção anterior, a fim de investigarmos os aspectos formais nos projetos gráficos dos livros da *Coleção Particular*, foi necessária a estruturação de um protocolo de análise que permitisse contemplar o sistema que se criou para a realização da pesquisa. Desse modo, a partir da revisão bibliográfica e das próprias necessidades que surgiram ao longo das análises, organizamos o nosso processo em um esquema, apresentado a seguir na Figura 7.

FIGURA 7 Esquema do processo de análise
Fonte: produzida pela autora.



Embora o protocolo tenha sido desenvolvido de maneira iterativa sobretudo entre as Etapas 4 e 5 (*Protocolo de análise e leituras* e *Realização das Análises*, respectivamente) delineadas na subseção 3.1.1, toda fundamentação teórica emergiu como um modo de olhar o objeto de análise, informando desde a própria concepção do livro. Além disso, consideramos fundamental ressaltar que toda construção do protocolo foi realizada de maneira não-linear, de modo que esse esquema foi construído através da reflexão acerca da própria análise. Por conseguinte, essas divisões não podem ser consideradas como absolutas, mas antes como passos didáticos para explicitar o processo de análise.

Inicialmente, a compreensão do **Objeto de Análise** foi profundamente influenciada pela revisão bibliográfica realizada no Capítulo 2 – O design de livros. Conforme argumentado, não consideramos o livro enquanto seu conteúdo textual ou apenas em relação à sua materialidade, mas antes a confluência de ambos em um artefato singular, compreendido pela edição da *Coleção Particular*. Desse modo, consideramos que nem o conteúdo textual exista fora de uma configuração, nem o projeto gráfico seja passível de ter significado sem o acompanhamento do conteúdo textual. Isso quer dizer que sustentamos que os elementos de projeto são articulados a partir do texto e de seus significados, e não enquanto um molde onde o texto se encaixa. Todavia, embora a dissertação discuta amplamente os aspectos históricos, tecnológicos e sociais do livro, esses não foram adotados como objetos de análise por si só, de modo que a análise está centrada no processo de leitura e na criação de significados a partir do livro enquanto objeto.

Esse objeto de análise é posto em movimento através do **Processo de Leitura**, que foi fundamentado na teoria do efeito estético de

Wolfgang Iser (1972; 1978), detalhada na seção a seguir. A revisão dessa teoria permitiu que o horizonte de expectativa dos pesquisadores fosse adotado como o principal parâmetro condicionante das análises hermenêuticas, sem a exclusão de outras interpretações e o reconhecimento da permeabilidade do processo por fatores externos. Assim, o evento de leitura se constitui na confluência entre a obra e o leitor, de maneira indissociável. Entretanto, essa teoria também implica em um evento de leitura singular, a partir do qual as análises vão ressaltar os significados criados durante o processo em detrimento a outros possíveis. Desse modo, a preeminência desses significados é que informam as demais partes do protocolo, uma vez que o evento de leitura é complexo e irreduzível. Todavia, a análise e a crítica são fundamentais para conferir mais significados e possibilidades de leitura para as obras, fazendo com que a preeminência de determinados significados não invalide os demais, mas antes os enriqueça.

A sistematização desse processo resultou na elaboração da **Ferramenta de Análise**, cujo resultado configurou-se na Ficha de Análise composta de três partes: Ficha Técnica, Aspectos formais e Resenha. Esta ferramenta será detalhada na seção 3.3, uma vez que foi construída a fim de ser utilizada e complementada em pesquisas futuras. Por fim, aliada à revisão de críticas literárias acerca de cada uma das obras, a análise constituiu-se através do processo hermenêutico, com o intuito de delinear conscientemente os aspectos que podem passar despercebidos durante a leitura da obra. Por outro lado, uma vez que a importância das obras para a história da literatura era um critério importante para sua inclusão na *Coleção Particular*, buscamos também complementar os significados da leitura através da revisão de críticas literárias.

Por fim, a discussão informada por todos esses aspectos resultaram na escrita da análise propriamente dita, que articula os significados mais preeminentes de maneira a evidenciar as significações do projeto gráfico em diálogo com o conteúdo textual. Por conseguinte, a fundamentação teórica configurou-se enquanto a expansão dos horizontes de expectativa para as análises, tornando possível dar atenção a aspectos já naturalizados dos livros – ou ainda, delinear as nuances que podem passar despercebidas pelo leitor dessas edições. A análise, bem como o próprio livro, não busca isolar um significado unívoco, mas antes discutir como o projeto gráfico pode evidenciar esses aspectos do texto de maneira que a experiência de leitura seja pluralizada e multifacetada. Em última instância, a análise realizada visa apenas dar abertura para outras análises, a fim de discutir e evidenciar o projeto gráfico como um componente fundamental da experiência de leitura.

4.2 O PROCESSO DE LEITURA

Dada a relevância da editora Cosac Naify, sobretudo da *Coleção Particular*, exposta na seção 1.3, outros estudos acadêmicos contemplaram e analisaram edições comuns ao do *corpus* de nosso estudo sob diferentes abordagens, como Camargo (2011) e Bogo (2014). Por outro lado, diante do objetivo de nossa pesquisa e do escopo de nossa análise, não seria conveniente adotar uma abordagem que visasse à sistematização sintática do livro enquanto objeto, como é o caso da semiótica estruturalista. Nossa análise está pautada na estreita relação entre a interpretação do designer de livros e a realização do projeto gráfico, portanto,

deve considerar a hermenêutica como um referencial analítico. A função da pesquisa é que, enquanto leitores especialistas, possamos explorar as possibilidades semânticas dos elementos do projeto gráfico, que perpassa, necessariamente, a interpretação tanto do conteúdo literário-textual quanto do visual-material do projeto.

Nesse sentido, a teoria da recepção nos forneceu um quadro a partir do qual construímos nossa análise. Até então, a figura do leitor havia sido desconsiderada tanto da perspectiva clássica quanto da moderna (LIMA, 2002), mas a corrente livremente conhecida como *reader response criticism* exerceu uma influência determinante nos debates sobre metodologia crítica nos anos 70 e início dos 80 (DE BRUYN, 2013). De maneiras particulares, teóricos de campos diversos – entre os quais estava também Umberto Eco – tentaram enfocar a atenção para o ato de leitura, em particular nos anos 70, a partir do trabalho da Escola de Constança, composto por teóricos da literatura e linguistas.

Sobretudo com Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, essa escola propôs a fenomenologia da leitura como uma teoria conciliadora das pesquisas marxistas e formalistas (MIRANDA, 2007). Lima (2002) indica que as três principais direções da época, “o tradicionalismo *sorbonnard*, o estruturalismo barthesiano e a interpretação histórico-reflexológica indicavam o impasse que assediava a abordagem da literatura” (p.). Assim, para Iser (2000), a teoria da recepção foi uma reação para o que parecia um entrave nos estudos literários: uma vez que a prioridade dessa crítica era o impacto que uma obra literária causa nos leitores e as respostas que ela evoca, novas perguntas puderam surgir.

Essa teoria está relacionada à relação do leitor com o texto, “com a ênfase nos diferentes modos em que o leitor participa no curso da leitura

de um texto e as diferentes perspectivas que surgem dessa relação” (CUDDON, 2013a), de modo que as ações envolvidas na resposta a um texto precisam ser tão importante para a análise de um artefato artístico quanto o próprio texto (ISER, 1972). Segundo essa abordagem, o texto por si só “não possui existência real, até que seja lido (CUDDON, 2013a), de modo que é o papel do leitor colocar em movimento o processo dinâmico de leitura, em que o leitor realiza um ato criativo de significado a partir do texto, que lhe impõe certas limitações através do que está escrito e do que não está escrito (ISER, 1972). Portanto, é apenas “a convergência do texto e do leitor que traz a obra literária à existência, e essa convergência jamais pode ser precisamente determinada, mas deve permanecer sempre virtual” (ibid. p.279). É possível referir-se a um modelo para a estética da recepção como:

um processo interacional entre sujeito receptor e objeto estético, em que ambos desempenham papéis específicos na constituição de sentido da obra; isto é, o sentido da obra não consiste somente na significação determinada pelo autor, no sentido eminente em sua estrutura formal, nem exclusivamente na atribuição de sentido por parte do leitor no ato de leitura” (MIRANDA, 2013, p.24).

Assim, o que a teoria chamou de resposta estética “deve ser concebido em termos de interação entre o texto e o leitor” (ibid., p.311), pois provoca a imaginação do leitor que, então, dá vida aos efeitos tencionados no texto. Por conseguinte, a literatura é concebida como uma forma de interação, entre texto e contexto e entre texto e leitor, de modo que vai contra a noção da arte autônoma e da noção de literatura como representação da vida, mas ressalta a pluralidade da vida (ISER, 2000). Desse modo, “a fenomenologia da leitura e a abordagem funcionalista são, para começar, construtos ideais

que possibilitam o discernimento acerca do que acontece na leitura e em como a literatura intervém nas realidades contextuais” (ibid., p.312). Além disso, por se preocupar com a realização do texto na consciência do leitor, a sua teoria da recepção também atenta para as disposições humanas que estão envolvidas no ato da leitura.

Embora, as teorias de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser tenham sido agrupados no termo geral de estética da recepção, há distinções nas ênfases de suas abordagens. Assim, enquanto Jauss é associado à teoria da recepção (*reception theory*), Iser é conhecido pela teoria do efeito estético (*reader-response theory*) (CUDDON, 2013a). De fato, ambos autores estão unidos e trabalharam colaborativamente pela Escola de Constança e pela influência da fenomenologia, mas parece haver uma ênfase nos textos de Jauss. Lima (2002) aponta o texto alcançou fama notável quando publicado na década de 70, devido ao “tom liberal capaz de agradar aos estudantes rebeldes sem incomodar as autoridades, ao lado do entusiasmo com que apresentava uma via ainda inexplorada” (p.15). Por conseguinte, o nome de Jauss ficou associado como a “principal referência de um novo paradigma de pesquisa para o campo da história da literatura e da arte em geral” (MIRANDA, 2007).

Assim, as diferenças entre suas abordagens poderiam ser sintetizadas como:

- (1) Enquanto Jauss, um acadêmico do romance, estava inicialmente inclinado à teoria da recepção graças às suas preocupações pela história literária, Iser, um acadêmico de literatura inglesa, vem das orientações interpretativas da Nova Crítica e da teoria narrativa.
- (2) Ao passo que Jauss dependia primeiramente da hermenêutica e era particularmente influenciado por Hans-Georg Gadamer, o

maior impacto em Iser foi a fenomenologia. Particularmente importante nesse aspecto foi o trabalho de Roman Ingarden, de quem Iser adota o modelo básico, bem como alguns conceitos-chave. (3) Finalmente, mesmo em seu trabalho tardio, Jauss está mais interessado nas questões de natureza ampla social e histórica. Sua análise da história da experiência estética, por exemplo, é desenvolvida em um amplo panorama histórico em que os trabalhos individuais possuem principalmente uma função ilustrativa. Iser, em contraste, está principalmente preocupado com o texto individual e como os leitores relacionam-se com ele. (SHI, 2013, p. 982, t.n.)

Uma das principais diferenças entre as abordagens dos dois teóricos é a noção do leitor. Jauss tendia à análise do leitor empírico do seu tempo, a fim de enfatizar a história da recepção, mas Iser acreditava que esse leitor revelaria uma falácia afetiva: “seu foco nas respostas de fato significa que ele se preocupa mais com o julgamento dos leitores do que com as estruturas do texto, com os efeitos ou ‘resultados’ dos textos em vez de suas ‘estruturas de efeitos’ formais” (DE BRUYN, 2013 p.104). Iser, no entanto, prescindiu dos modelos de leitores propostos e concebeu a ideia do **leitor implícito**, que definiu como “um modelo transcendente que possibilita os efeitos estruturais do texto serem descritos. Ele denota o papel do leitor, que pode ser definido em termos de estrutura textual e atos estruturados” (ISER, 1978 p.38). Assim, Iser foi capaz de articular um modelo conceitual que capturava as pré-condições do processo de leitura, tanto textual quanto mental (DE BRUYN, 2013).

Então, Iser buscou realçar “a contribuição do leitor para o sentido do texto e tentou dar conta tanto das atividades mentais responsáveis pela construção de sentido e das limitações de produção de sentido

pré-estruturadas pelo texto” (SCHNEIDER, 2010). Sua teoria é considerada negativa, pois enfatiza as indeterminações do texto literário a partir do papel do leitor as lacunas do texto com sua própria criação e destruição de hipóteses dinamicamente, tanto baseado no que está escrito quanto o que estão não-escrito no texto: “a parte escrita do texto dá-nos o conhecimento, mas é a parte não-escrita que nos dá a oportunidade de imaginar as coisas” (ISER, 1972 p.288, t.n.). Para ele, então, o texto oferece apenas visões esquemáticas a partir das quais a própria obra pode existir, de modo que “a obra literária possui dois polos, que podemos chamar de artístico e estético” (ISER, 1972 p.279, t.n.). O artístico se refere ao texto criado pelo autor, enquanto o estético está relacionado à realização feita pelo leitor logo, a própria obra não está nem no texto, nem no leitor, mas se constitui sempre como uma negociação dinâmica: o texto provoca certas expectativas e o leitor projeta-se no texto de modo a reduzir as possibilidades polissêmicas a uma única interpretação, “mantendo certas expectativas ativadas, e portanto extraindo um **significado configurativo** individual. A natureza polissêmica do texto e o processo de criação de ilusão [*illusion-making*] do leitor são fatores opostos.” (ibid. p.290, grifo nosso, t.n.).

Então, a experiência estética emerge, a partir do leitor, que conduz sua própria operação de equilibrar a observação distante do que ocorre no mundo narrativo e a participação ativa da construção desse mesmo mundo. Todavia, a impossibilidade de constituir um todo estático é o que dá o dinamismo do processo de leitura: “ao buscar o equilíbrio, nós inevitavelmente precisamos começar com certas expectativas, cuja quebra é integral para a experiência estética” (ISER, 1972 p.292, t.n.). O significado configurativo só ocorre a partir do processo de leitura, formulando algo que não está formulado no texto, mas, ainda assim, representa sua intenção.

A frase literária sempre significa algo além dela própria e é através de suas interações que ganham sua qualidade artística. Ou seja, enquanto afirmativas que carregam informações, elas são sempre indicações do que está por vir: são a estrutura do que é pressagiado por seu conteúdo específico. Todavia, elas apenas surgem como fruição a partir da imaginação do leitor, que “molda a interação de correlativos pressagiada na estrutura, através da sequência de frases” (ISER, 1972 p.282, t.n.). Assim, cada componente do texto possui a capacidade de abrir um horizonte particular, que é constantemente modificado pelas frases seguintes. Por conseguinte, o texto está predisposto a “ativar nossas faculdades, permitindo-nos recriar o mundo que ele apresenta” (ibid. p.284, t.n.), constituindo sua **dimensão virtual**: não é nem o próprio texto, nem a imaginação do leitor, mas a confluência de ambos.

Todavia, Iser rejeita as noções de leitores propostas até então e propõe o conceito do **leitor implícito**. A partir dele, constrói um modelo que se baseia em três tipos principais condições de sucesso para o discurso literário: “precisa estar enraizado em uma *situação* particular, precisa evocar *convenções* que são compartilhadas pelo enunciador e pelo receptor, e a aplicação dessas convenções devem seguir certos *procedimentos* aceitos” (DE BRUYN, 2013 p.115, t.n.). A primeira condição diz respeito à própria leitura, partindo do princípio fenomenológico que “à medida que o leitor utiliza as diversas perspectivas que lhe são oferecidas pelo texto para relacionar os padrões (...), ele põe a obra em movimento” (ISER, 1972 p.280) e, assim, o texto constantemente insta o leitor a revisar suas próprias expectativas.

Entretanto, Iser evidencia que esse “ato de recriação não é um processo suave ou contínuo, mas um que, em sua essência, depende de

interrupções do fluxo para que seja eficaz” (ISER, 1972, p.293, t.n.). As duas outras condições dizem respeito aos componentes estruturais presentes no texto que guiam esse processo. A segunda condição de sucesso trata dos elementos extratextuais que são incorporados no texto literário, o **repertório**, que é composto pelas convenções das normas sociais e alusões literárias (DE BRUYN, 2013). Iser defende que a literatura não interage com a realidade em si, mas com os modos de processar a realidade, os sistemas de pensamento, o que, por sua vez, é capaz de “evidenciar certos aspectos e relegar outros para a periferia, logo, impondo uma estrutura específica em como percebemos a realidade” (ibid. p.116). De maneira análoga, os textos literários podem remeter a outros, transformando-os ao incorporá-los em si, através da intertextualidade acarretada pela alusão.

A terceira condição, acerca das **estratégias** empregadas no texto literário, é caracterizada pelas várias formas de técnicas estilísticas que são aceitas como procedimentos da literatura. Assim, de maneira similar aos elementos de repertório, “essas estratégias se diferenciam marcadamente daquelas utilizadas no ato de discurso ordinário [ou não-literário] porque eles constantemente rompem com nossas expectativas” (DE BRUYN, 2013 p.117). Então, Iser propõe duas abordagens a fim de determinar as estruturas subjacentes a essas estratégias que guiam a leitura: a **relação primeiro plano-pano de fundo** (*foreground-background relationship*) e a **estrutura tema-e-horizonte** (ibid.). A primeira compreende a relação entre o que será considerado um contexto conhecido de elementos convencionais – o pano de fundo – e o que será modificado inesperadamente pelo texto literário – o primeiro plano –, implicando a preeminência desses elementos literários. Já a estrutura explica como a ordem em que são apresentados os eventos no texto regulam nossas expectativas, uma vez que “nossa

avaliação da perspectiva atual ou ‘tema’ é moldada pelo ‘horizonte’ de temas e perspectivas prévias” (ibid. p. 118).

Portanto, a teoria do efeito estético de Iser pode ser compreendida como uma estrutura dialética do processo de leitura. Por conseguinte, essa estrutura só entra em movimento com a presença criativa do leitor:

A produção de sentido de textos literários [...] não simplesmente implica o descobrimento do não-formulado que poderia assim ser dominada pela imaginação ativa do leitor; ela também implica a possibilidade de que podemos formular nós mesmos logo descobrir o que anteriormente parecia enganar nossa consciência. Esses são os modos pelos quais a leitura de textos literários nos dá a chance de formular o não-formulado. (ISER, 1972 p.299, t.n.)

Assim, ao analisar as obras da *Coleção Particular*, de maneira análoga à crítica literária de Iser, buscamos “auxiliar a tornar conscientes aqueles aspectos do texto [e do projeto gráfico] que, de outra forma, permaneceriam escondidos no inconsciente” (ISER, 1972 p.295 t.n.) a fim de dialogar acerca do que mudou em nós depois desse contato com o livro. Isso significa que adotaremos a posição de leitores empíricos a fim de evidenciar os significados de formulação de expectativas do leitor implícito a partir dos aspectos projetuais existentes na obra.

Para delimitarmos nosso olhar enquanto críticos, incorporaremos o conceito de horizonte de expectativa. Como foi dito, o autor dedicou seus estudos à história da literatura a partir da teoria literária – daí o título de sua aula inaugural de 1967 ser *História da Literatura como desafio para a Teoria Literária*. O horizonte de expectativa,

então, era utilizado para “se referir ao conjunto de expectativas e pressupostos compartilhados por leitores de qualquer dado período a partir do qual eles entendem, interpretam e julgam textos literários” (ACZEL, 2010, t.n.). A partir disso, Jauss passou a generalizar o horizonte vigente como um paradigma e associar o distanciamento desse paradigma a um valor estético (CRASNOW, 2006), de modo que “cada época reinterpreta a poesia (e a literatura em geral) à luz de seu próprio conhecimento e experiência, seu próprio ambiente cultural” (CUDDON, 2013b, t.n.).

Entretanto, duas questões apontam-nos para uma outra acepção do horizonte de expectativa: 1) a ausência de distanciamento estético, sobretudo da perspectiva histórica proposta por Jauss; e 2) o deslocamento do objeto de estudo do texto literário para o projeto gráfico que o realiza. A análise enfatizará, portanto, com a noção do horizonte de expectativa dos leitores empíricos, em oposição à acepção social e histórica de uma dada época. A contemporaneidade das edições da *Coleção Particular* em relação à análise que fazemos diminui as disparidades da fusão de horizontes em termos históricos e enfatiza uma acepção individual e hermenêutica mais próxima à abordagem de Iser.

Portanto, dado o escopo da pesquisa, o horizonte da análise priorizará os aspectos relacionados ao projeto gráfico que, por sua vez, são pautados nos textos literários. Esse deslocamento do objeto de estudo acarreta também um deslocamento na figura do “autor”, do texto para o projeto. Conforme argumentamos no capítulo 2, o designer pode ser considerado coautor de uma edição, sobretudo acerca dessa coleção. Por outro lado, devido à especificidade de nossas análises e da proposta editorial da editora Cosac Naify, buscamos ampliar os horizontes da análise literária a partir de uma revisão bi-

bliográfica dos estudos específicos de cada uma das obras. Ou seja, os horizontes de expectativas que estarão confluindo são o do designer de livros e a do leitor empírico que realizará a análise.

Dessa maneira, há uma dupla preocupação analítica: a literária e a projetual. Uma vez que os textos literários da *Coleção Particular* pertencem a momentos históricos distintos e lidam com as questões literárias de maneiras específicas, a fusão de nossos horizontes literários com os das obras será reiterada e ampliada a partir de análises literárias específicas para cada obra. Nosso posicionamento enquanto leitores empíricos especializados, portanto, constitui-se diante do horizonte de expectativa voltado para as questões materiais e visuais da existência dos livros como artefatos.

4.3 FICHA DE ANÁLISE

Esta seção visa a apresentar a Ficha de análise, compreendida como o conjunto de parâmetros elaborados para guiar as discussões que apresentaremos no Capítulo 4 – Análises. As fichas preenchidas relativas a cada obra serão apresentadas antes de cada análise, de modo que esta seção dedica-se a discutir a inclusão de cada um dos itens na ferramenta que propomos.

A criação da ficha partiu na necessidade de estruturar nosso processo, a fim de conduzirmos as análises de maneira coerente ao longo do extenso *corpus* analítico determinado. Todavia, era fundamental que não perdêssemos a flexibilidade para discutir cada projeto em relação ao conteúdo textual. Ou seja, uma vez que cada obra é indi-

vidual, tanto no seu estilo de escrita como no seu projeto gráfico, a abordagem inicial de catalogação permitiu que as discussões suscitadas nas análises fossem aprofundadas no que diz respeito à interpretação do texto em conjunto com os aspectos projetuais do livro. Desse modo, a parte catalográfica da pesquisa – a ficha – serve para instrumentalizar as discussões hermenêuticas em que consistem a criação de significado a partir do projeto gráfico.

Uma vez que o leitor da dissertação deve ser capaz de compreender o projeto gráfico e o conteúdo textual sem ter tido contato com o livro, a ficha também visa a tornar a análise mais didática e compreensível. Desse modo, nosso objetivo é que, a partir dessa ferramenta, o leitor seja capaz de dimensionar a obra e, com auxílio das imagens, compreender as considerações feitas a partir da nossa interpretação. Além disso, a ficha possibilita que estudos futuros utilizem e desenvolvam catalogações e análises que valorizem uma linguagem própria do projeto gráfico. Essa postura torna-se particularmente importante para os textos que já possuem outras edições menos significativas no que diz respeito aos aspectos projetuais, como *Bartleby, O Escrivão*.

Portanto, seguiremos para apresentar as partes que compõem a ficha, composta a partir da revisão bibliográfica apresentada nos capítulos anteriores (Capítulos 1 – O livro e 2 – O design de livros) e que informarão as análises no capítulo a seguir (Capítulo 4 – Análises).

FICHA TÉCNICA

Na **ficha técnica**, visamos a catalogar o *corpus* que iremos analisar da maneira mais completa para as nossas necessidades. Assim, as edições sejam analisadas podem ser elencadas junto a outras de maneira que contemplem os principais atores que participaram do

processo de produção do livro. Conforme sugerido pelo nome, essa parte da ficha tem como principal objetivo registrar, em termos técnicos, os atores participantes no processo de realização do livro.

O modelo proposto por Lima (2014) serviu de base para elaborarmos os aspectos de catalogação da nossa pesquisa, uma vez que nele são apontados particularidades de interesse do designer – muitas vezes não contemplado por modelos de catalogação tradicionais. Uma vez que Lima (ibid.) desenvolveu sua ficha especialmente para compreender os livros de *O Gráfico Amador*, sentimos a necessidade de adaptar o modelo para o corpus de nossa análise. Desse modo, excluímos alguns itens e acrescentamos outros que apontaremos a seguir. O modelo de Lima (ibid.) é constituído por:

Autor. Ano. **Título.** Design. Ilustração: quantidade e técnica; comentários técnicos. Cidade e editor. Número de páginas. Formato. Série. Gênero literário. Exemplar. Composição, impressão e local. Data (dia e mês). Fonte do tipo. Encadernação e acabamento.
(CUNHA LIMA, 2014, p. 88)

Seguindo a classificação tradicional, Lima (2014) iniciou seu modelo com o nome do autor. De fato, essa postura reafirma a posição do autor em uma certa ordem da produção dos livros, uma vez que “obras são produzidas em uma ordem específica que possui suas próprias regras, convenções e hierarquias” (CHARTIER, 1992, p.x, t.n.). No entanto, continua Chartier (ibid.), “mas eles [os livros] escapam tudo isso e assumem certa densidade em suas peregrinações [...] pelo mundo social” (loc. cit.). Por conseguinte, é necessário apontar que a reedição desses textos através de projetos gráficos que se articulam com seus significados textuais são provas das longas peregrinações que assumiram no mundo social, nas palavras de

Chartier. Em outras palavras, alguns dos livros da *Coleção Particular* destacam-se antes pelos projetos gráficos do que pelo ineditismo dos textos, de modo que a sua materialidade assume importância fundamental na razão de existência dessa nova edição e valoriza os outros atores além daquele que escreveu o texto.

De fato, em sua análise histórica do livro, Chartier (2002) aponta que as variações gráficas e ortográficas entre a metade do século XV e XIX foi resultado “não da vontade do autor que escreveu o texto, mas sim dos hábitos dos operários que o compuseram para que se tornasse um livro impresso” (p.65, t.n.). Desse modo, consideramos o livro um objeto configurado por atores que trabalham em conjunto, e, portanto, optamos por começar a ficha com o título da obra, conforme observaremos nas análises no Capítulo 4 – Análises. Além disso, o título torna-se especialmente importante na *Coleção Particular*, uma vez que a maioria dos textos não foram publicados isoladamente antes; por serem textos curtos ou novelas, em grande parte dos casos, eles foram retirados e traduzidos de antologias ou coleções.

De maneira iterativa com o *corpus* analítico e a revisão bibliográfica – sobretudo de dicionários como os de Faria e Pericão (2008) e Porta (1958), adaptamos a catalogação. Por conseguinte, retiramos e/ou relocamos alguns itens da ficha de Lima (2014) e acrescentamos alguns outros. Foram retiradas “Ilustração: quantidade e técnica; comentários técnicos”, “Cidade”, “Formato” – transferimos para a segunda parte da ficha –, “Composição e impressão”, “Data (dia e mês)” – foi substituído por “ano” –, “Fonte do tipo”, “Encadernação e acabamento” – os dois últimos, transferidos para a segunda parte da ficha. Além disso, acrescentamos Tiragem, Número de volumes, Ilustrador e Produtor gráfico.

ASPECTOS FORMAIS

Na segunda parte da ficha, iremos considerar os aspectos referentes à forma do livro, tanto relativos à superfície da página quanto ao livro enquanto objeto. Por conseguinte, retomaremos, sobretudo, os elementos apontados ao longo do Capítulo 2 – O design de livros, em que nos dedicamos a apresentar e discutir os parâmetros e ferramentas. Por si só, elencar esses elementos podem apontar apenas especificidades técnicas gráficas e de produção que talvez não remetam a significados específicos em relação ao texto. Por conseguinte, isso evidencia a importância do designer enquanto um ator do processo produtivo que vai conferir possibilidades semânticas a essas especificidades, conforme argumentamos.

Uma vez que os aspectos formais foram elencados nessa parte da ficha, as análises puderam se desdobrar nos modos que eles se articulavam com os significados do texto. Desse modo, essa parte limita-se a delinear os parâmetros e ferramentas do projeto gráfico, compreendidos enquanto uma abordagem sintática, em oposição à discussão semântica trazida pelas análises. Ou seja, os elementos não são tomados isoladamente e atribuídos com significados absolutos a partir da ficha, mas antes permitem a criação de sentidos quando se articulam com todos os outros os elementos do complexo sistema do livro enquanto objeto. A exemplo disto, a dobra francesa que compõe o projeto tanto de *Primeiro Amor* quanto de *Zazie no Metrô* assumem significados completamente distintos quando postos em relação com outras decisões projetuais – como o papel utilizado – e com estratégias específicas do texto literário.

Além disso, é importante observar que nem todos os aspectos formais são contemplados ao longo das análises. Do mesmo modo que

o texto literário, há elementos do projeto gráfico cujo significado não se mostraram preeminentes e foram considerados enquanto plano de fundo. Ou seja, cada interpretação dos livros evidencia aspectos específicos do projeto gráfico como significantes porque eles se mostram mais evidentes naquele caso, de modo que os demais constituem o plano de fundo, de maneira análoga ao texto, conforme Iser (1972).

Optamos por não organizar os elementos formais na ficha conforme o Capítulo 2, que a fundamentou, pois preferimos respeitar a anatomia do livro em detrimento ao pensamento projetual. Isso significa que os aspectos não estão separados entre superfície e materialidade, mas encaram o livro como uma totalidade. Assim, uma vez que esses elementos foram constituídos e elencados em larga medida a partir da revisão bibliográfica realizada, suas origens históricas ou aplicações gerais podem ser traçadas, embora essa não seja a finalidade específica da ficha. É importante também ressaltar que essa parte sofreu modificações diversas a partir das leituras dos primeiros livros da *Coleção Particular*. A exemplo disto, aspectos como o invólucro só foram incluídos com a análise de *Avenida Niévski*.

Por fim, embora não constitua propriamente a ficha, as imagens utilizadas para ilustrar e apresentar os livros em sua materialidade permeia as análises e desempenha um papel fundamental para a compreensão dos elementos formais. A produção das fotos levou em consideração os aspectos mais relevantes de cada projeto e buscou apresentar não apenas os parâmetros gráficos, mas a própria relação do objeto com o corpo humano, valorizando a materialidade do livro como um modo de significação.

RESENHA

Por fim, a resenha foi utilizada com o objetivo de contar como acontecem os eventos da narrativa, de modo que evidenciará os aspectos que foram mais preeminentes para a análise. Uma vez que visa a apresentar os significados resultantes da nossa interpretação, não utilizamos referenciais críticos e teóricos nessa parte da ficha. Por conseguinte, a resenha funciona como um modo de identificar os elementos preeminentes no texto sob o olhar do designer em relação ao projeto gráfico. Desse modo, os aspectos literários mencionados estão relacionados com as escolhas projetuais da obra, pois as características do texto relacionadas à história e teoria da literatura foram inclusas no horizonte apenas ao longo da análise.

Além disso, uma vez que a sinopse é elaborada a partir da leitura da obra e busca evidenciar seus aspectos literários, citamos trechos significativos que demonstram o estilo do texto e do autor. Assim, buscamos explicar a história e trazer a voz do texto para nossa ficha, respeitando suas características literárias, embora necessariamente mais curta e simplificada. Retomamos esses aspectos ao longo da análise através da inclusão das críticas literárias, ora fundamentando interpretações construídas durante a leitura, ora percebendo eventos da narrativa de maneira distinta ao ser contextualizada através de características específicas da literatura.

Com essas três partes, compomos a ferramenta que estruturou a interpretação do texto e do projeto gráfico e a discussão da análise hermenêutica realizada através dos sentidos apreendidos a partir das obras. Reiteramos que a ficha não visa a decompor o objeto em elementos sintáticos separáveis, uma vez que defendemos que a semântica ocorre apenas em um processo de leitura complexo que

compreende os componentes projetuais e literários. Ou seja, a interpretação emerge de modo dinâmico, conforme o processo de leitura que defendemos na seção anterior. Logo, essa ferramenta visa a identificar os principais aspectos que tornam possível articular significados através do projeto gráfico. A estabilidade fornecida pelos parâmetros da ficha permitiram que a discussão dos significados fosse aprofundada a ponto de dialogar com críticas de teoria literária e articular o projeto gráfico como um elemento fundamental na experiência de leitura. No Capítulo 4 – Análises, dedicaremos a ficha apresentada nesta seção.

CAPÍTULO 5

ANÁLISES

5 ANÁLISES

5.1 PRIMEIRO AMOR

Ficha técnica

PRIMEIRO AMOR

TÍTULO

Primeiro Amor

AUTOR

Samuel Beckett

PROJETO GRÁFICO

Elaine Ramos

ILUSTRADOR

Célia Euvaldo

ANO

2004

TRADUTORA

Célia Euvaldo

PRODUTOR GRÁFICO

Aline Valle

EDITORA

Cosac Naify

NÚMERO DE PÁGINAS

32

GÊNERO LITERÁRIO

Romance

IMPRESSÃO/LOCAL

Geográfica/SP

NÚMERO DE VOLUMES

1

TIRAGEM

2.000 (3ª reimpressão, 2008)

Aspectos
Formais

PRIMEIRO AMOR

FORMATO FECHADO
23 × 16,1 × 0,5 cm
ENCADERNAÇÃO
Francesa com costura Singer
TIPOGRAFIA (TEXTO)
Univers
TIPOGRAFIA (OUTRAS)

CAPA			
BROCH.	FLEX.	DURA	
			

FORMATO ABERTO
22,7 × 32,2 cm

PAPEL

TIPO

Triplex

GRAMATURA

300 g/m²

OPACIDADE

ALTA

MÉDIA

BAIXA

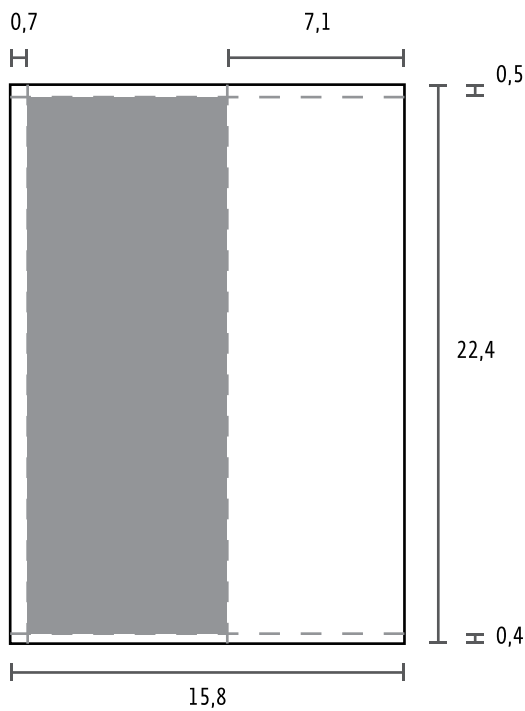






ACABAMENTO

INVÓLUCRO



Este esquema está na escala de 1:3 em relação à página do livro.

Todas as medidas do esquema estão em centímetros.

O esquema representa a página verso.

MIOLO

PAPEL

TIPO
Chamois fine dunas

GRAMATURA
67 g/m²

OPACIDADE
ALTA MÉDIA BAIXA
  

ACABAMENTO

Refile (superior e inferior)

MANCHA DE TEXTO

CORPO/ENTRELINHA
10/

ALINHAMENTO



PARÁGRAFO



BLOCO DE TEXTO
8 × 21,5 cm

MARGENS (INT / EXT / SUP / INF)
7,1 × 0,7 × 0,5 × 0,4 cm

Resenha

PRIMEIRO AMOR

Todas as citações da resenha são referentes ao texto literário analisado, citados da edição da *Coleção Particular*

Essa edição não é paginada, logo, decidimos omitir a indicação – **n.p.** – nas citações

O livro que deu início ao catálogo da *Coleção Particular* foi escrito pelo irlandês Samuel Beckett em 1945 – mas apenas foi publicado em inglês traduzido pelo autor para o inglês em 1970. *Primeiro Amor*, publicado pela Cosac Naify em 2004, é uma prosa curta narrada em primeira pessoa que se constrói a partir de duas temáticas: amor e morte.

Logo na linha de abertura, o narrador – que não revela o seu nome – nos conta: “Associo, com ou sem razão, o meu casamento à morte do meu pai”. A partir dessa sentença, ele desenvolve a narrativa de maneira que essa relação fica gradativamente mais clara para o leitor. Nas páginas iniciais, a personagem principal deixa evidente o seu prazer em passear pelos cemitérios e como ele prefere o cheiro dos mortos ao dos vivos. Para ele, “por mais que se lavem, os vivos, por mais que se perfumem, eles fedem”.

Após a morte do pai – cuja causa não sabemos – o narrador foi expulso de casa e passou a viver na rua, dormindo em um banco à margem de um dos canais da

cidade indeterminada onde ocorre a narrativa. E foi nesse banco que ele conheceu Lulu. A partir de então, os dois começam a construir um relacionamento que, à princípio, resumia-se a encontros diários no mesmo lugar em que eles se conheceram e a poucas palavras trocadas.

Devido ao caráter mal-humorado e misantropo da personagem principal, a mera presença de Lulu passou a incomodá-lo, o que o levou a abandonar o banco em que dormia e a se abrigar em um estábulo abandonado. Ao chegar neste lugar, ele se viu apaixonado por Lulu:

"Foi naquele estábulo, cheio de bostas secas e ocas, que sucumbiam com um suspiro ao serem beliscadas, que pela primeira vez na minha vida, eu diria com prazer a última se tivesse morfina à mão, tive que me defender de um sentimento que se arrogava pouco a pouco, em meu espírito glacial, o horrendo nome de amor. [...] Portanto eu era capaz, apesar de tudo, de dar um nome ao que eu fazia, quando me via de repente escrevendo a palavra Lulu numa bosta velha de novilha [...]. Teria eu escrito seu nome em bostas velhas de vaca se a tivesse amado com um amor puro e desinteressado? E com meu dedo ainda por cima, que eu chupava em seguida? Vejamos, vejamos."

Poucas linhas após o trecho citado acima, o narrador se diz farto do nome "Lulu" e resolve mudá-lo para Anne. Após certa relutância e repressão do amor, em busca da compreensão desse sentimento que para ele era tão novo, ele voltou uma noite ao local onde o banco se situava, no horário em que ela costumava vir ao seu encontro, mas ela não estava lá. No dia seguinte, ele chegou mais cedo ao mesmo local e lá estava ela. Trocaram algumas palavras e depois ele foi embora apenas para saber se

o sentimento permaneceria. No entanto, algumas semanas depois ele voltou ao banco e, nesse encontro, ela o convidou para morarem juntos – e ele aceitou.

Dormiam em quartos separados e, em determinadas horas, tanto de dia quanto à noite, ele ouvia gemidos, risinhos e outros ruídos. Ao interrogá-la, soube que ela vivia da prostituição. Pouco tempo depois, Lulu/Anne o contou que estava grávida de quatro ou cinco meses, e que o pai seria ele. Incrédulo, ele pediu que ela abortasse o bebê e, a partir daquele dia, o relacionamento deles foi piorando progressivamente. Ela foi contra o aborto, enquanto que ele jamais quis o filho: “ela vinha o tempo todo me assassinar com nosso filho, exibindo a barriga e os seios dizendo era para qualquer momento, já o sentia pular. Se ele pula, eu disse, não é meu”. Enfim, chegou o dia do nascimento. Entretanto, enquanto ela estava em trabalho de parto, com gritos ecoando dentro e fora da casa, ele foi embora. À medida que ele ia se distanciando da casa, ele interrompia a sua caminhada com a intenção de saber até que ponto conseguia ouvir os gritos da mãe e do seu filho:

“Mas assim que parava ouvia-os de novo, cada vez mais fracos, certamente, mas que diferença faz que um grito seja fraco ou forte? O que preciso é que ele pare. Durante anos acreditei que iam parar. Agora não acredito mais. Teriam sido necessários outros amores, talvez. Mas amor não se encomenda.”

UNIVERS

16/24 PT

AaBbCcDdEeFfGgHhIiJjKkLlMm
 NnOoPpQqRrSsTtUuVvWwXxYyZz
 1234567890

12/20 PT

Fitando as letras da capa e tocando o texto
 impresso na parte interna, ela não fazia a menor
 ideia do que o livro dizia. A questão é que
 o assunto do livro não tinha mesmo importância.
 O mais importante era o que ele significava.

86/86 PT

A questão
 livro não

FIGURA 8

Tipografia principal
 utilizada no projeto
 gráfico do livro
 Primeiro Amor.



FIGURA 9
Capa do livro
Primeiro Amor

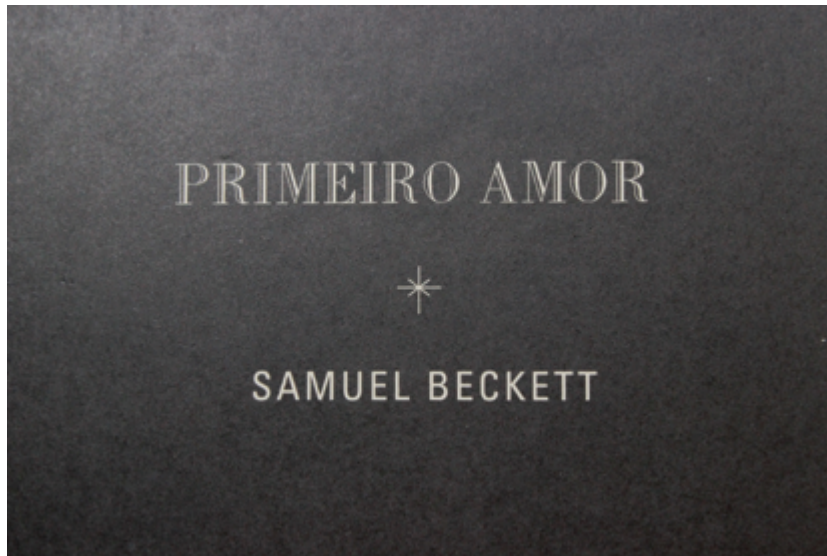
FIGURA 10
Quarta capa do livro

ANÁLISE

Os princípios que são mais evidentes no projeto gráfico de *Primeiro Amor* são o desconforto, o caráter amorfo do narrador-personagem e o tema morte. Assim como a história, o projeto gráfico gira em torno do narrador, fortalecendo as suas características, sua misantropia e a sua indefinição diante do leitor e dele mesmo.

Gontarski (1995) aponta que, “embora os contos fossem uma grande saída de produção criativa para Samuel Beckett, até agora, atraiu apenas um diminuto público” (n.p., t.n.). Esses textos curtos, aponta Gontarski (1995), trazem temáticas e experimentações criativas para o autor. Entre 1945 e 46, Beckett escreveu quatro *nouvelles* em francês, prática incomum do autor; essas histórias, *Primeiro Amor* e outras três, desencadearam as principais temáticas de duas peças e três romances. Isso deve ao fato que elas vão além da filosofia cartesiana que Beckett explorava e “descendem mais ao subconsciente rudimentar na existência, racionalidade e civilização” (n.p., t.n.).

A capa de *Primeiro Amor* é composta por poucos elementos (Figura 9). Desse modo, a cor preta impressa no lado poroso do papel triplex evidencia tanto o vazio quanto a textura do papel, causando-nos

**FIGURA 11**

Detalhe da capa do livro *Primeiro Amor*

**FIGURA 12**

Primeira página da obra e orelha colada na segunda capa

uma sensação de austeridade. Mesmo a linha da costura lateral que une as páginas do livro não aparecem na capa, valorizando a escuridão do preto, criando um distanciamento emocional com o leitor – como quem vê uma lápide de um desconhecido ao caminhar em um cemitério. Os poucos elementos gráficos nos remetem a uma lápide, por estarem centralizados na parte superior da página. Essa diagramação é alheia à da utilizada no miolo: apenas a tipografia Univers e

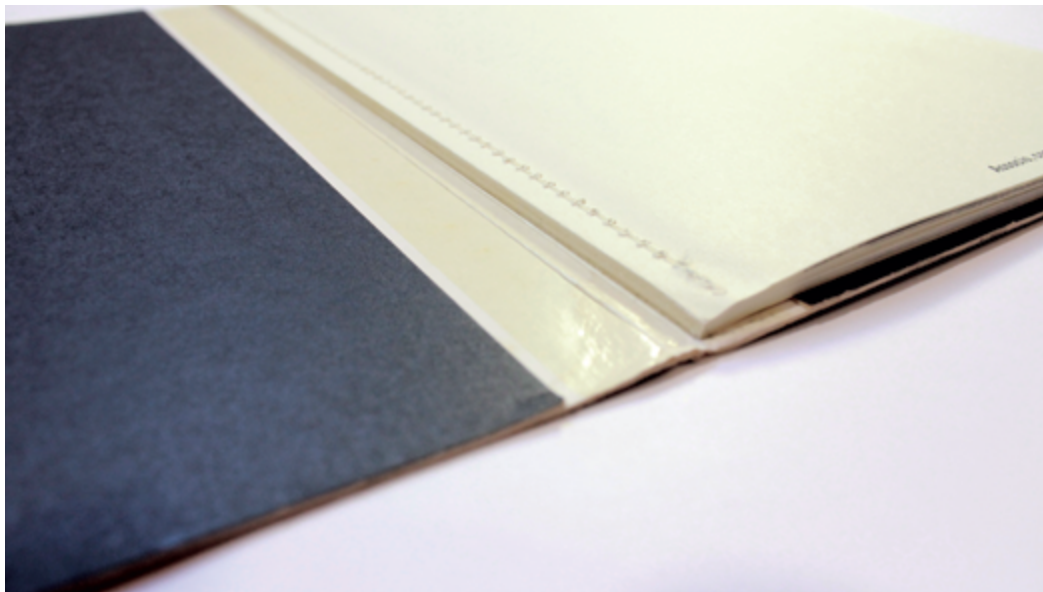


FIGURA 13
Encadernação da obra

a cor preta os conectam. Essas características que enfatizam a austeridade – sobretudo a cor preta sobre a textura porosa – contrastam diretamente com o *amor* presente no título da obra.

A tipografia utilizada para o nome do conto possui serifa reta em filete e é vazada (*inline*), o que faz com que a diferença entre o cheio e o vazio de seu desenho cause uma leve impressão de que o título está em relevo, como se estivesse gravado em uma pedra (Figura 11). Já a tipografia para o nome do autor, a versão condensada da Univers, tem um desenho mais moderno, bastante limpo e sem ornamentos. Porém, ambas têm um desenho delicado, o que por sua vez contrasta com o preto da capa. Entre o título e o nome do autor, há um grafismo que remete a uma dicotomia – morte e vida – quando percebemos uma sobreposição entre a cruz (morte) e o asterisco (vida) (Figura 14). Além disso, evidenciando o contraste presente no projeto gráfico de *Primeiro amor*, apesar da sensação de dureza provocada pela capa, o livro – enquanto objeto – é leve.

FIGURA 14 Esquema mostrando a sobreposição presente no grafismo na capa de *Primeiro Amor*
Fonte: produzida pela autora.



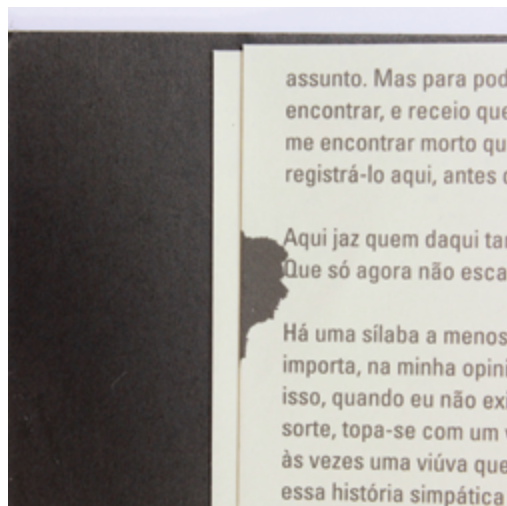


Ao abrirmos o livro, deparamo-nos com uma página quase completamente em branco, criando mais um contraste com relação ao preto da capa e evidenciando a materialidade do livro através da linha e dos furos da costura (Figuras 12 e 13). Entretanto, a página possui apenas uma frase em *bold* impressa no canto inferior direito: “Associo, com ou sem razão, o meu casamento à morte”. O posicionamento dessa frase e o fato de ela estar sozinha na página nos remete a uma epígrafe (BOGO, 2014:14). De acordo com Faria & Pericão (2008), epígrafe significa, entre outras coisas, uma inscrição em mármore colocada em monumentos ou ainda uma “palavra ou frase que serve de tema a um assunto ou que se situa à cabeça de um livro para caracterizar o espírito que presidiu à sua elaboração; mote; divisa; lema; preceito escrito” (p. 297). No entanto, não podemos considerá-la uma epígrafe usual, pois a frase continua na página posterior. Contudo, podemos atribuir que, devido à evidência dada à frase, a dicotomia entre casamento e morte – ou amor e morte – são os parâmetros principais tanto para a história, como para as escolhas projetuais.

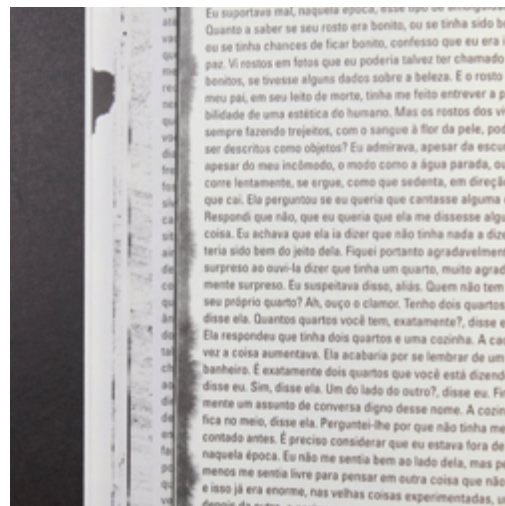
O desconforto é algo bastante marcante na narrativa de *Primeiro Amor*. Beckett nos apresenta um narrador grotesco, amorfo, misantropo e mal-humorado que descreve cenas escatológicas, tais como: “Portanto eu era capaz, apesar de tudo, de dar nome ao que eu fazia, quando

FIGURA 15

Dobra francesa
(as páginas não
são refiladas
trilateralmente)

**FIGURA 16**

Detalhe da ilustração
invadindo o texto da
página posterior

**FIGURA 17**

Detalhe da mancha
textual

me via de repente escrevendo a palavra Lulu numa bosta velha” (BEC-KETT, 2004, n.p.). Além disso, a própria indefinição do “eu” do narrador, do tempo e do espaço no qual se passa a narrativa causa um certo desconforto no leitor. Essa característica, por sua vez, é bastante explorada na obra. A começar pela página que não é refileada trilateralmente, apenas nas partes superior e inferior da página, o que faz com que a folha tenha continuidade até a página posterior (Figura 15). Dessa forma, manchas das ilustrações de Celia Euvaldo “invadem” a página seguinte, seguindo ininterruptas graças à ausência de refile da dobra francesa (Figuras 16 e 17). Além disso, a posição da mancha de texto também evidenciam esse desconforto, pois enquanto a margem direita do texto possui espaço em branco em excesso, as outras três margens são quase nulas.

A encadernação utilizada é a Singer, ou costura lateral, que consiste em uma costura com um fio contínuo que atravessa todo o livro (BANN, 2010, p. 7). No entanto, reforçando a austeridade e o minimalismo da capa, a costura não a atravessa – ou seja, o miolo só é costurado à 3ª e 4ª capas. Dessa maneira, a costura fica totalmente aparente quando adentramos no miolo, contrastando diretamente com o rigor da capa (Figuras 10 e 12, detalhe nas Figuras 13 e 22). Essa contraposição nos revela um projeto baseado em antíteses e na própria indefinição do narrador-personagem que discutiremos mais a frente.

O papel utilizado em todo o miolo do livro é o *Chamois fine dunas* 67 g/m². Ele tem uma coloração amarelada, lembrando o pólen, remetendo ao tom dos elementos vazados na capa (BOGO, 2014). A delicadeza do tipo de papel escolhido para o miolo contrasta com a aspereza da capa, reforçando o impacto desconcertante de se abrir o livro, e que se repete ao longo da narrativa através das palavras de Beckett. Além disso, a baixa gramatura permite que a dobra das folhas não danifique o papel e não torne o livro tão espesso, deixando que o passar das páginas seja agradável.

A tipografia utilizada no texto é a Univers, desenhada pelo tipógrafo suíço Adrian Frutiger entre 1954 a 1957. Um dos aspectos fundamentais dessa tipografia para a história do design é que ela foi a primeira sem serifa a ter uma família com tanta variedade de pesos, itálicas, condensadas e expandidas – resultando em 21 estilos (Figura 18). Para desenhar tantas variações, Frutiger partiu do desenho da Univers 55 (regular) e foi desenvolvendo as outras variações sem modificar a altura-x e a proporção das hastes, alterando apenas a largura dos caracteres. Portanto, a escolha da versão condensada exterioriza certa opressão, pois a relação entre forma e contra-forma é menor em relação à regular e deixa o texto mais pesado, mais preto, trazendo uma densidade para a leitura. Além disso, evidencia a verticalidade da mancha textual da página, mantendo o texto distante do dorso do livro.

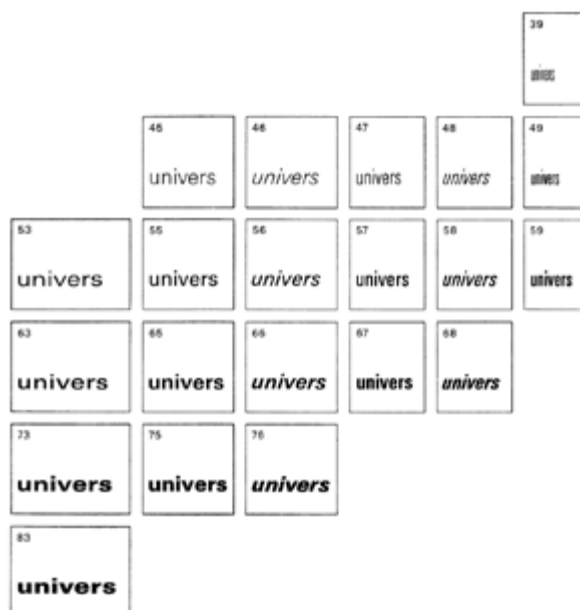


FIGURA 18 Família da tipografia Univers
Fonte: www.typeisbeautiful.com/2015/09/9596/



FIGURAS 19, 20 E 21
Sequência de três
imagens evidenciando
a mancha textual
constante na página
e as mudanças na
ilustração

Além disso, segundo a classificação histórica de Bringhurst (2008), a Univers pode ser considerada uma sem serifa realista moderna. Outras tipografias dessa categoria incluem a Akzidenz Grotesk e a Haas Clarendon, que ou possuíam serifas egípcias ou nenhuma serifa. Suas principais características são um desenho simples preciso, traço homogêneo e de abertura pequena. As letras realistas eram “simples e francas, baseadas na escrita das pessoas a quem era negada a oportunidade de aprender a ler e escrever com fluência e elegância” (BRINGHURST, 2008, p.7), além de raramente possuírem caracteres especiais que demonstrem sofisticação, como versaletes e algarismos de texto (ibid.). Esses aspectos tem ligação direta com a escrita de Beckett, que busca em seu texto retratar a confusão psicológica, a inconsistência e a dualidade da condição humana, valorizando a imediatez da palavra falada, centralizada na experiência da existência do indivíduo.

Apesar de a capa já nos trazer fortes indícios do que se trata a história, visualmente existem poucos elementos que a conectem com a diagramação do miolo. Essa discrepância – ou separação – entre capa e miolo revela a própria indefinição do narrador, que não pode ser colocado em padrões, pois percebemos que o “eu” do narrador não é estável e não se conhece: “Aliás, mal conheço as minhas dores.”

A mancha textual é constante na obra, com colunas estreitas e alinhada à esquerda (Figuras 19, 20 e 21). Segundo Bringhurst (2008), colunas estreitas representam uma leitura displicente e apressada, evidenciando, dessa forma, a maneira como o narrador parece escrever, sempre em um fluxo constante de consciência: “Devia ser mesmo constipação, não? Ou será que estou confundindo com diarreia? Tudo se embaralha na minha cabeça, cemitérios e núpcias e os diferentes tipos de evacua-

ção”. Ao longo da narrativa, ele discorre acerca de diversos temas e cada quebra de parágrafo é uma quebra de pensamento, fazendo-o mudar o assunto sobre o qual falava. Além disso, as últimas frases das páginas em nenhum momento terminam com ponto (exceto na última), ou seja, sempre continuam na página posterior, reforçando esse fluxo de consciência do narrador. O alinhamento à esquerda evoca uma sensação de mistura entre caos e ordem (BRINGHURST, 2008), reforçando a própria narrativa que, apesar de se apresentar com uma certa organização, é bastante nebulosa e imprecisa.

Por fim, há um outro aspecto explorado no projeto gráfico de *Primeiro Amor*: o caráter amorfo do personagem. Ao terminar a leitura, o leitor não tem subsídios suficientes para definir o narrador: ele pode ser uma vítima, um monstro ou um delinquente que se relaciona com uma prostituta. Essa perspectiva disforme, portanto, é explorada pelas ilustrações da artista plástica – e também tradutora do texto – Célia Euvaldo.



FIGURA 22
Detalhe da costura
na quarta capa

**FIGURA 23**

Última página do livro
e sua orelha colada à
terceira capa

Posicionadas sempre na página par (exceto na primeira), as pinturas em nanquim de Euvaldo fortalecem a narrativa devido à sua presença frequente ao lado e, por vezes, invadindo o texto.

A cada página, as pinturas se apresentam de uma forma diferente (Figuras 19, 20 e 21). No início da narrativa, percebemos uma pintura com aspecto mais seco e mais preenchido. Ao passar as páginas, a ilustração vai se esvaindo e criando mais espaços vazios, espaços não preenchidos pela tinta. A partir do momento que o narrador fala de Lulu (ou Anne), a pintura ganha um caráter mais fluido, havendo uma junção entre o nanquim e a água, criando uma mancha mais uniforme, porém mais distante do texto oposto. Então, quando o narrador decide não encontrar mais Lulu, há uma ruptura na pintura, entre uma mancha fluida e uma mancha áspera. No entanto, quando o personagem se reconhece apaixonado por Lulu, a mancha fica uniforme novamente, mas desta vez ocupando um espaço maior da página. Por fim, ao passar das páginas as pinturas vão se tornando menos densas, ficando em um tom de cinza claro, como se estivessem evaporando. A relação que podemos fazer com o fato de a mancha ir diluindo é que o narrador já não ama mais Lulu, quando a relação deles vai se decompondo à ponto dele ir embora.

Desse modo, podemos considerar que os aspectos mais explorados no projeto gráfico de *Primeiro Amor* é a morte, o desconforto e o caráter amorfo do personagem. A indefinição presente no próprio traço de Célia Euvaldo reflete a indefinição do próprio narrador-personagem.

5.2 Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street

Ficha técnica

BARTLEBY, O ESCRIVÃO

TÍTULO

Bartleby, o escrivão

AUTOR

Herman Melville

PROJETO GRÁFICO

Elaine Ramos

ILUSTRADOR

ANO

2005

TRADUTORA

Irene Hirsch

PRODUTOR GRÁFICO

EDITORA

Cosac Naify

NÚMERO DE PÁGINAS

48

GÊNERO LITERÁRIO

Ficção

IMPRESSÃO/LOCAL

Geográfica/SP

NÚMERO DE VOLUMES

1

TIRAGEM

2.000 (6ª reimpressão, 2013)

Aspectos Formais

BARTLEBY, O ESCRIVÃO

FORMATO FECHADO

16,8 × 22,8 × 0,3 cm

ENCADERNAÇÃO

Francesa com costura Singer

TIPOGRAFIA (TEXTO)

Goudy Old Style

TIPOGRAFIA (OUTRAS)

CAPA

BROCH. FLEX. DURA



FORMATO ABERTO

32 × 22,8 cm

PAPEL

TIPO

Vedpress GT 0.4

GRAMATURA

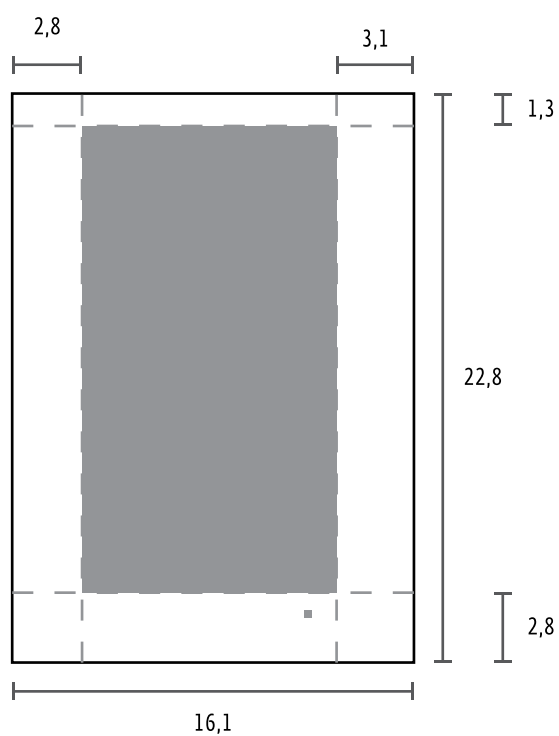
OPACIDADE

ALTA MÉDIA BAIXA



ACABAMENTO

INVÓLUCRO



Este esquema está na
escala de 1:3 em relação à
página do livro

Todas as medidas do
esquema estão em
centímetros

O esquema representa
a página *recto*

MIOLO

PAPEL

TIPO

Offset

GRAMATURA

56 g/m²

OPACIDADE

ALTA

MÉDIA

BAIXA



ACABAMENTO

Refile (superior e inferior)

MANCHA DE TEXTO

CORPO/ENTRELINHA

12/

ALINHAMENTO



PARÁGRAFO



BLOCO DE TEXTO

10,2 × 18,7 cm

MARGENS (INT / EXT / SUP / INF)

2,8 × 3,1 × 1,3 × 2,8 cm

Resenha

BARTLEBY, O ESCRIVÃO

Todas as citações da resenha são referentes ao texto literário analisado, citados da edição da *Coleção Particular*

O segundo projeto gráfico publicado pela *Coleção Particular* da Cosac Naify é a narrativa de *Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street*. *Bartleby* se passa na Nova Iorque do século XIX, em um escritório de advocacia localizado em um prédio comercial na Wall Street, importante centro financeiro desde a época. A história é narrada em 1ª pessoa pelo advogado – dono do escritório – cujo nome não nos revela e cujo objetivo é escrever sobre o escrivão Bartleby que “era uma dessas criaturas a respeito das quais nada se pode averiguar, exceto nas fontes diretas, e estas, no seu caso, eram muito poucas”. (p. 1)

Antes de começar a falar sobre Bartleby, o narrador fala rapidamente sobre si, descrevendo-se como “um daqueles advogados pouco ambiciosos; mas que, na tranquilidade de um retiro confortável, fazem negócios tranquilos com ações, hipotecas e as propriedades dos homens ricos” (loc. cit.); um “homem extremamente **meticuloso**” (loc. cit), que não permite que os problemas cotidianos tirem a sua paz. Em seu escritório, um “cenário [que] teria sido considerado insípido, pois lhe faltava o que os pintores

chamam de 'vida'" (p.2), havia três funcionários com personalidades bem peculiares. Eram dois copistas e um contínuo, apelidados de Turkey, Nippers e Ginger Nut, respectivamente.

Turkey era um inglês perto de sessenta anos que, pela manhã, era paciente e delicado, mas depois do meio-dia se tornava ríspido e "ardia como uma grelha cheia de brasas no Natal; e continuava a arder, diminuindo aos poucos, até as seis horas mais ou menos" (p.3). Por outro lado, havia Nippers, um jovem de vinte e cinco anos que, pela manhã, era bastante irritadiço e nervoso, enquanto à tarde mantinha-se bastante calmo. Ou seja, "os seus acessos se revezavam, como guardas. Quando Nippers estava aceso, Turkey estava apagado, e vice-versa" (p.6). Por fim, havia o contínuo Ginger Nut, que tinha doze anos e foi enviado ao escritório como "aprendiz de Direito, estafeta, faxineiro e varredor, a um dólar por semana" (loc. cit.).

Ao assumir o cargo de Oficial do Registro Público, a atividade original do advogado aumentou consideravelmente – que antes era de "verificador de títulos, preparador de documentos para transferências e copiador de documentos de todos os tipos" (p.7). Então, ao postar um anúncio ofertando uma vaga de escrivão em seu escritório, o narrador acabou conhecendo Bartleby: "um jovem inerte apareceu à minha porta (...) levemente arrumado, lamentavelmente respeitável, extremamente desamparado" (loc. cit.). Assim, contratou Bartleby, "contente por ter entre os meus copistas um homem com um aspecto tão sossegado que a meu ver poderia influenciar benéficamente" (loc. cit.) o dos outros dois.

No início, Bartleby trabalhava incansavelmente, não parando nem para comer, mas "como se estivesse faminto por ter algo para co-

piar, parecia se empanturrar com meus documentos” (idem, p.8), dia e noite. No entanto, uma das atribuições do escrivão era, além de copiar os documentos, dedicar um tempo para compará-los ao original. Então, no terceiro dia de trabalho, quando o advogado o chamou para conferir um documento que tinha copiado, Bartleby respondeu: “Acho melhor não” (“*I would prefer not to*”). A partir dessa recusa – que é a frase central da história –, todas as respostas do escrivão se repetem: “acho melhor não”.

Depois de algum tempo, o narrador aborrece-se com Bartleby, mas logo decide esquecer esses desentendimentos porque o escrivão, com “a sua disciplina, a sua temperança, o seu trabalho sistemático incessante (...), a sua tranquilidade e sua conduta inalterável em todas as circunstâncias, faziam dele uma valiosa aquisição (...) **ele estava sempre ali**” (p.). De fato, essa expressão não era uma figura de linguagem, pois quando o narrador foi ao escritório em um domingo, ele descobriu que Bartleby estava morando lá. Depois de algumas tentativas de conversar com o escrivão e não obter sucesso, o advogado percebe que “também tinha adquirido o hábito de usar a expressão ‘acho melhor não’, mesmo nas ocasiões menos adequadas. Tremia ao pensar que o contato com o escrivão tivesse afetado seriamente meu [seu] estado mental” (p. 20).

Bartleby, portanto, chega em um ponto que decide não escrever mais: “notei que Bartleby não fazia nada além de ficar em frente à janela olhando para a parede, entregue a um devaneio” (p.21). A partir de então, ele fica sentado olhando fixamente pela janela com vista para uma parede a um metro de distância. Então, o advogado decide demiti-lo, mas o escrivão não vai embora do seu escritório e responde: “Acho melhor **não** deixá-lo” (p. 25). Um dia, escreve o advogado:

ocorreu-me que Bartleby poderia ser um homem com uma vida longa, que continuaria a ocupar meu escritório por muito tempo, negando a minha autoridade (...), para no final, talvez, viver mais do que eu e reclamar a posse do local com base no seu direito de ocupação perpétua" (p.28)

Para se livrar de Bartleby, o advogado decide mudar o escritório de local, acreditando que o escrivão, dessa forma, deixaria o lugar. No entanto, ele permanece lá, causando problemas para o novo advogado que alugou o escritório, que foi procurar o narrador, dizendo-lhe que ele era "responsável pelo homem que deixou lá" (p.30). O narrador responde que "o homem a quem o senhor se refere não é nada meu (...) não pode me atribuir responsabilidade por ele" (loc. cit.). Assim, embora o narrador ainda se encontre novamente com Bartleby para tentar convencê-lo, nada adianta: "percebi com clareza que tinha feito o possível, tanto com relação às exigências do proprietário e seus inquilinos quanto ao meu desejo e sentimento de dever, para beneficiar Bartleby e protegê-lo de uma perseguição cruel" (p.32).

Por conseguinte, persistindo em recusar sair do prédio, Bartleby acaba sendo preso devido às acusações dos empresários. Eventualmente, a notícia da prisão chegou ao narrador que, "de início, fiquei indignado, mas, no fim, quase achei correto" (p.33). Apesar disso, o narrador foi ao encontro de Bartleby na prisão, onde contou ao oficial que Bartleby "era um homem honesto, merecedor de muita compaixão, mas um pouco excêntrico" (loc. cit.), pedindo um confinamento brando ou que o mandassem para um asilo. O narrador ainda pediu para conversar com o preso, que estava "sozinho, de pé, no pátio mais silencioso, o seu rosto voltado para um

muro alto, enquanto à sua volta, pelas frestas estreitas da janela da prisão, os olhos de assassinos e dos ladrões pareciam observá-lo" (loc. cit.). Ele estava sem comer há muito tempo, e apenas trocou poucas palavras com o advogado, negando-se a se alimentar, e "foi andando devagar para o outro lado do pátio e postou-se de frente para a parede" (p. 35).

Dias mais tarde, o advogado conseguiu outra permissão para entrar na cadeia. Quando chegou ao pátio, viu Bartleby "encolhido de um modo estranho na base do muro, com os joelhos levantados e deitado de lado com a cabeça encostada nas pedras frias." (p.36) E então, ele percebeu que Bartleby estava morto. Ao final, ele conta um relato obscuro que lhe chegou aos ouvidos meses depois da morte do escrivão: "Bartleby havia sido funcionário da Repartição de Cartas Mortas (...) Cartas mortas! Não se parece com homens mortos?" (loc. cit.). O narrador, por fim, acredita que esse trabalho teria aguçado o desamparo dele, separando as cartas com "esperança para os que morreram sem nada esperar; notícias boas para os que morreram sufocados por calamidades insuportáveis. Com recados de vida, essas cartas aceleram a morte" (p.37).

GOUDY OLD STYLE

16/24 PT

AaBbCcDdEeFfGgHhIiJjKkLlMm
 NnOoPpQqRrSsTtUuVvWwXxYyZz
 1234567890

12/20 PT

*Fitando as letras da capa e tocando o texto impresso
 na parte interna, ela não fazia a menor ideia do que
 o livro dizia. A questão é que o assunto do livro
 não tinha mesmo importância. O mais importante
 era o que ele significava.*

86/86 PT

*A questão
 livro não*

FIGURA 24

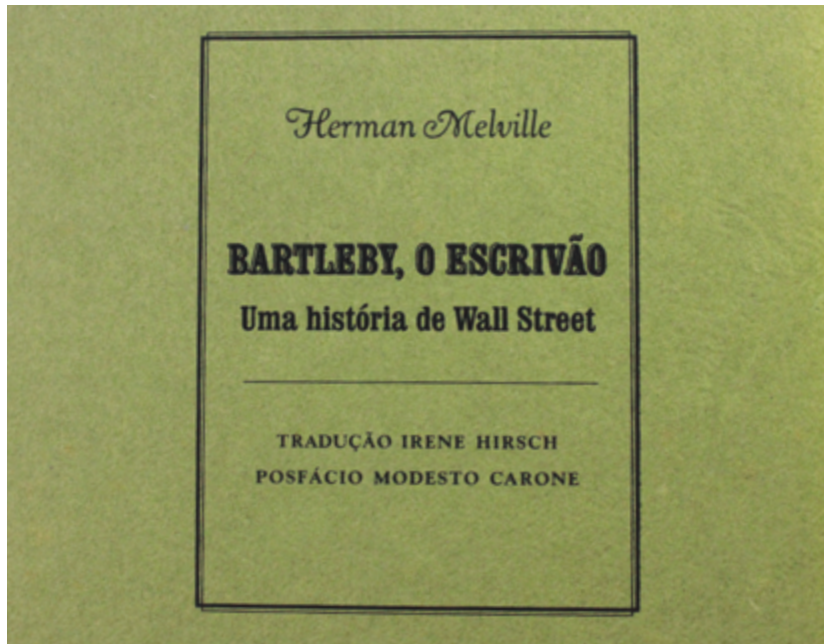
Tipografia principal
 utilizada no projeto
 gráfico do livro
 Bartleby, o escrivão:
 uma história de Wall
 Street



FIGURA 25
Invólucro de plástico
com adesivo aplicado

ANÁLISE

O aspecto que norteia as escolhas do projeto gráfico de *Bartleby* é a negação. O personagem é um escrivão que se recusa a copiar, o que já caracteriza uma contradição: ele é definido pela sua profissão, mas não a exerce. Sua resposta constante, “eu acho melhor não”, conforme argumentaremos, pode ser interpretada como um recurso que Melville explorou para lembrar ao leitor que a narrativa deve nos parecer um constructo e Bartleby deve ser tido apenas como uma série de palavras. Analogamente, defenderemos também que o projeto insistentemente retoma o impedimento como um recurso para lembrar o leitor que ele está diante de uma história “de mentira”; o livro não é uma janela pela qual vemos o mundo da narrativa, mas uma parede. Em suma, o livro enquanto objeto se denuncia como uma barreira intransponível entre a experiência do leitor e a narrativa contada, assim como Bartleby denuncia o tempo todo que é apenas um conjunto de palavras que parece achar melhor não tentar ser compreendido como uma pessoa real.

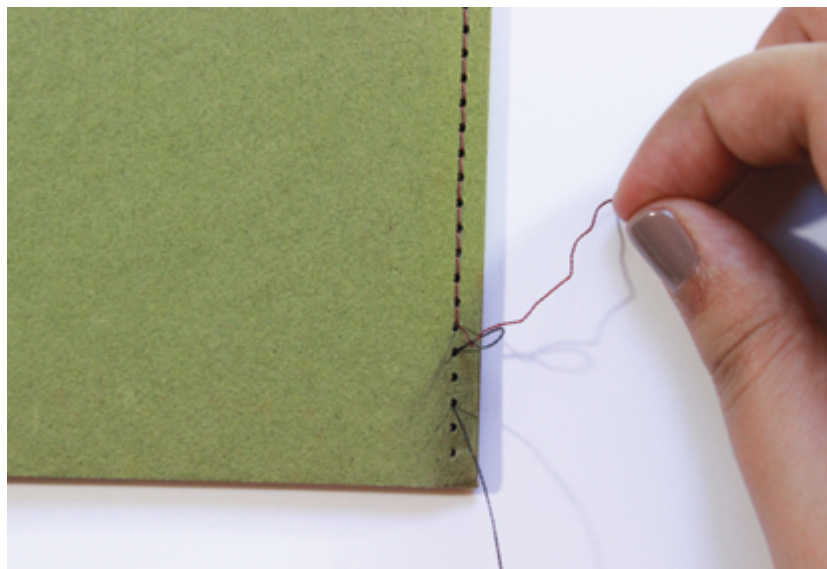
**FIGURA 26**

Detalhe da parte
textual da capa

Ao pegarmos o exemplar de *Bartleby, o Escrivão*, o plástico transparente embalando-o nos impede de tatear a capa e de tentar abrí-lo. O adesivo fixado com a mensagem “apesar de 12.000 exemplares vendidos acho melhor não comprar”, faz referência à resposta recorrente do enigmático Bartleby (Figura 25). Na contracapa, onde normalmente há uma sinopse ou algum comentário sobre a obra, não há nada além do código de barras e o nome da editora, criando uma sensação de rigidez e segredo. Essas características peculiares podem desencorajar um leitor em potencial a comprar o livro por não obter quase nenhuma informação da obra pelo volume na livraria. Por outro lado, a encadernação incomum e a provocação da frase colada no plástico podem causar grande curiosidade, motivando o leitor a explorar a edição.

Ao retirar o plástico, vemos a capa por completo que é composta pelo nome do autor, título da obra, tradutor, posfaciador, por um fio que divide as três primeiras informações citadas e um retângulo que envolve todas as informações da capa, como podemos observar na Figura 26. A forma como estão dispostas as informações e o papel utilizado na capa – Vedpress GT 0,4 – nos remete a um livro de registro ou a uma pasta que guarda arquivos de escritório (CAMARGO, 2016). Essas referências têm ligação direta com o trabalho que o narrador

FIGURA 27
Detalhe da costura
lateral direita sendo
desfeita



passou a exercer pouco antes de contratar *Bartleby*, como vemos no trecho: “A minha atividade original – verificador de títulos, preparador de documentos para transferências e copiador de documentos de todos os tipos – aumentou consideravelmente quando assumi o cargo de Oficial do Registro Público.” (MELVILLE, 2005, p.7)

Ainda sobre os elementos da capa, percebemos que no nome do autor há uma mistura de estilos de uma mesma família tipográfica. Foi utilizada a Goudy Old Style Cursive para as maiúsculas e a Goudy Old Style Italic para as minúsculas. Enquanto que no título foi utilizada a tipografia Clarendon (com e sem sombra). Já na tradução e no posfácio, foi utilizada a Goudy Oldstyle Roman. Essa mistura de tipografias era algo bastante comum no século XIX – época na qual se passa a história – e reforça a referência ao material de escritório por, devido à moldura que envolve o texto, lembrar etiquetas de arquivo ou fichário (CAMARGO, 2016).

Dessa forma, agora fica claro para o leitor ainda outro obstáculo para se conseguir ter acesso à história: o exemplar é costurado nas duas laterais, fazendo com que o livro fique selado e inacessível. Para ter acesso ao miolo, o leitor precisa alterar definitivamente a integridade do livro,



FIGURA 28, 29, 30 E 31

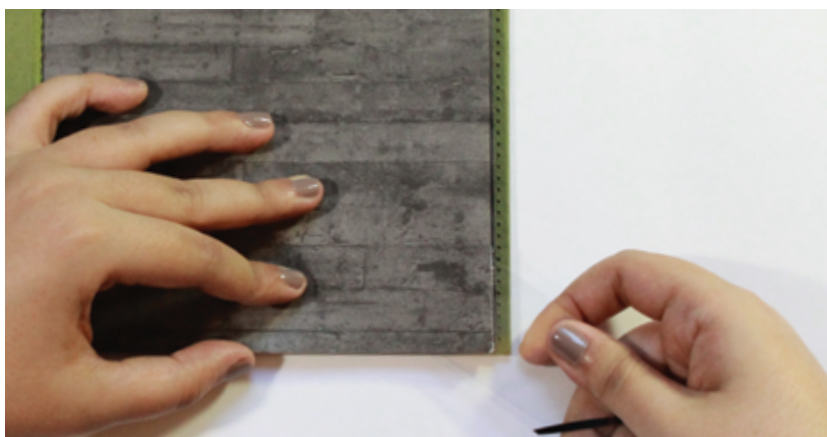
Sequência de imagens da costura sendo desfeita até a lateral direita ficar completamente descosturada

FIGURA 32 Orelha colada à segunda capa e primeira página do livro; lâmina de acetato transparente inclusa na edição

FIGURA 33 Detalhe da dobra francesa com o texto apenas na parte interna da página



FIGURA 34 Lâmina de acetato sendo utilizada para rasgar a página



descosturando a lateral direita. Uma vez que foi utilizada a costura lateral plana – ou Singer –, é possível descosturá-lo apenas puxando a linha, pois esse tipo de costura usa um fio contínuo através da lombada. Como a costura está presente nas duas laterais do livro, utilizou-se uma linha vermelha no lado direito para evidenciar o local para descosturar, como podemos observar na Figura 27. Podemos compreender que a escolha da costura para fechar o livro – e não um outro método como a utilização de cola, por exemplo – é uma característica que evidencia o caráter hermético da obra antes mesmo de se tentar abri-la.

Ao descosturar a capa, e finalmente conseguir ter acesso ao miolo do livro, o leitor é posto diante de uma parede. Logo na primeira página, o material áspero da capa tem continuidade na foto da parede de concre-



to impressa. Todas as páginas as quais o leitor tem acesso imediato ao abrir o livro são paredes vistas de perto, como se ela estivesse, de fato, à distância do braço; a sensação de cerceamento e apatia surgem após a passada de algumas páginas-parede. Então, o leitor nota que as páginas não são refladas trilateralmente e, assim como em *Primeiro Amor*, foi utilizada a dobra francesa. Todavia, o conteúdo textual está sempre guardado entre as paredes, na parte interna da dobra (Figura 33).

FIGURA 35

Página dupla rasgada

Por conseguinte, o leitor precisa rasgar as páginas – efetivamente, romper a integridade do livro – para conseguir ter acesso ao conteúdo textual e cumprir sua própria função: *ler* a obra de Melville. Para isso, junto com o exemplar, acompanha uma espátula de acetato para realizar o corte das páginas com mais precisão. Por conseguinte, ao precisarmos rasgar o livro lê-lo, fica estabelecida uma relação de analogia: Bartleby é um escritor assim como o livro é uma sequência de páginas. Todavia, ambos se recusam a desempenhar suas funções – de escrever e ser lido, respectivamente – e sofrem violência por isso.

O leitor rasga a primeira página, mas o livro insiste, a cada passagem de página, em colocar-nos diante de uma parede. Embora a linguagem seja repleta de interrupções – como a quebra de linha

–, bem como os livros – a passada de página –, esse recurso causa uma interrupção de outra natureza. Para continuar a leitura, o engajamento do corpo não é rápido como olhar do fim de uma linha para o início da próxima, nem automático como passar a página de um livro. O ato de rasgar demanda um esforço muito mais consciente do leitor, de maneira repetitiva e, às vezes, inconveniente – como Bartleby.

Dessa forma, a interação corporal do leitor com o livro enquanto objeto se dá de uma maneira evidentemente distinta à de outras obras, pois, engaja o corpo de maneira muito atípica ao nos impedir a leitura a cada dupla de páginas, criando a necessidade de rasgá-las para continuar. O impacto que esse recurso causa é acentuado se observarmos o fato de a forma do livro permanecer quase inalterada desde o século 4 d.C. (CHARTIER, 2002) e adquirir valor simbólico como aquilo que assegura a integridade da informação, transmitindo-a com facilidade. No entanto, o modo como Melville constrói a narrativa permitiu uma interpretação que embasasse um projeto que evidencia o aspecto de negação.

Portanto, o constante impedimento realizado pela estrutura física do livro anuncia a negação tão constante da história, entrelaçada à construção do personagem criado por Melville. De acordo com Weinstein (2013), “essa é uma narrativa que falha [na ignição], que não funciona, que simplesmente não nos oferece uma figura que podemos tomar como sendo um ser humano de carne e osso, que é a convenção da maioria dos romances”.

De uma perspectiva literária, personagens “bem construídos” são aqueles que “são complexos [*round*] e dimensionais e de fato parecem como humanos” (WEINSTEIN, 2013). Ou seja, buscamos nos

personagens de um romance um tipo de retrato das pessoas, suas motivações e características a que não temos acesso de outra forma. E nessa luz também, a frase “eu acho melhor não” parece ser um tipo de negação da “pessoalidade” das pessoas. Ou ainda, “eu acho melhor não” parece sugerir a morte da literatura (*ibid.*).

Então, a interrupção evidente no projeto gráfico de *Bartleby* reflete o modo como a própria personagem se comporta durante a narrativa, devido ao seu caráter hermético e sua resposta de “acho melhor não”. Bartleby, na história, representa o colapso da personagem enquanto pessoa e evidencia a personagem enquanto enigma e fachada. Uma etimologia possível da palavra *character* (tanto *personagem* quanto *caráter*) é um marcador, e chega até a significar uma ponta de estaca (*ibid.*). Melville parece apontar que talvez sejam os leitores que transformam as personagens de livros em pessoas, a partir das palavras na página; lemos essas palavras, e disso construímos e nos identificamos enquanto seres humanos. Melville é atraído por todas essas questões, tanto do modo como *criamos* personagens e, talvez, como *precisamos* de personagens (*ibid.*).

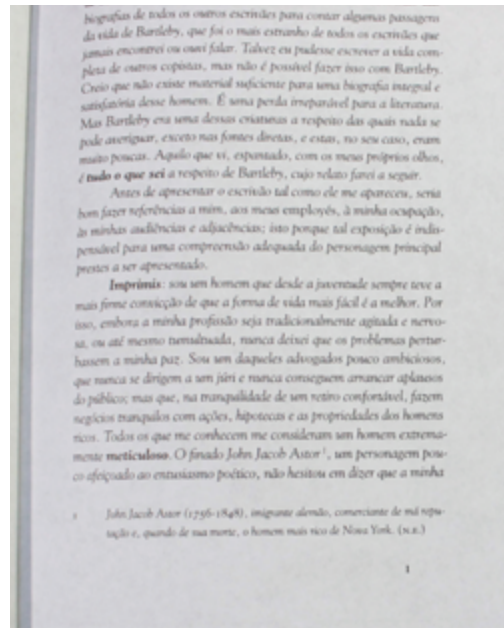
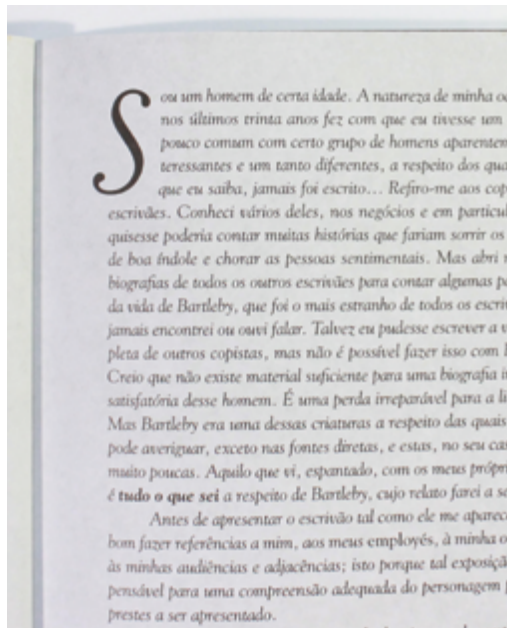
Dessa forma, a própria parede não aparece como um elemento arbitrário no projeto gráfico. Desde o seu subtítulo, *Uma história de Wall Street*, a obra já contextualiza o local da narrativa. Em Nova York, a *Wall Street* (“Rua da Parede”), onde foi construída a Bolsa de Valores de Nova York, é um dos maiores centros financeiros do mundo até os dias de hoje. Por isso, a narrativa é tida, entre outras coisas, como uma crítica ao capitalismo e à alienação (QUINN, 2006). Bartleby pode ser visto como uma vítima do sistema de mercado, e o escritório do narrador, em um prédio sem número na *Wall Street*, um símbolo do capital. Essas referências proporcionam diversas

leituras *anti-establishment*, principalmente se considerarmos que o narrador é não-confiável e extremamente ganancioso:

Não falo por vaidade, mas apenas registro o fato de os meus serviços profissionais nunca terem sido dispensados pelo finado John Jacob Astor, um nome que me agrada repetir, pois tem um som esférico e orbicular, que ressoa como barras de ouro. Digo com franqueza que a opinião do falecido John Jacob Astor era importante para mim. (MELVILLE, 2005, p.2)

Outro aspecto que evidencia a parede na narrativa é que os personagens parecem estar sempre cercados por ela. As janelas do escritório tinham uma vista muito próxima – cerca de três metros de distância – de “uma parede alta de tijolos escurecida pelos anos e pela sombra permanente” (MELVILLE, ano, p. 2). O local em que o narrador colocou a mesa de Bartleby foi perto de uma janela pequena que estava ainda mais próxima de uma parede que as outras – a um metro de distância. Ao longo da narrativa, descobrimos também que o escrivão passou olhar fixamente para essa parede a partir do momento que decidiu não escrever mais – do mesmo modo que o leitor fica ao abrir o livro pela primeira vez. Por fim, a parede também remete à morte de Bartleby à base do muro da prisão, reforçando a sensação de claustro, de interrupção e de negação que permeou toda a narrativa.

O texto de Melville é inteiramente composto em itálico. Normalmente, esse estilo é utilizado para sinalizar uma palavra estrangeira, enfatizar alguma frase ou palavra, para representar uma fala de algum personagem inserida no texto corrido, entre outras funções (BOGO, 2014). No entanto, em *Bartleby* essa função é subvertida, uma vez que o texto inteiro está em itálico – as ênfases gráficas ao longo da narrativa, também incomum em textos literários, se dá



com estilo bold itálico. A escolha do itálico, portanto, pode remeter à função de Bartleby – um copista em um escritório de advocacia – devido a sua semelhança estilística (BOGO, 2014).

A tipografia utilizada foi a Goudy Old Style (Figura 24), desenvolvida pelo fundidor e designer de tipos norte-americano Frederic W. Goudy em 1915. O desenho das maiúsculas em estilo romano teve inspiração em pinturas renascentistas, que, por sua vez, procuravam modelos arquitetônicos para as letras, o que teria agradado ao tipógrafo (BRUCKNER & GOUDY, 1990) – mas o próprio Goudy nunca encontrou a pintura que ele alega ter lhe inspirado. A Goudy Old Style itálica está muito mais próxima dos modelos do século XVI do que suas outras tipografias. No entanto, embora suas letras sejam mais estreitas que o estilo romano, ainda revela a tendência de Goudy para arredondar os caracteres (BRUCKNER & GOUDY, 1990). O tipógrafo afirmou que seria “uma letra original... Acredito que é a primeira itálica distintiva dos tempos modernos” (BRUCKNER & GOUDY, 1990, p. 101).

Segundo as definições de Bringhurst (2008), podemos considerar que o desenho do itálico da Goudy Old Style se aproxima da cate-

FIGURA 36

Detalhe da capitular que dá início ao texto

FIGURA 37

Detalhe da mancha textual

goria de *letra itálica renascentista* (Figuras 36 e 37). Os tipos que se encaixam nessa categoria apresentam características como “hastes verticais ou de inclinação bem regular, não excedendo 10°; bojos geralmente elípticos; eixo humanista consistente; baixo contraste; descendentes serifadas dos dois lados ou não-serifadas de todo” (BRINGHURST, 2005, p.139).

Bruckner & Goudy (1990) afirmam que essa tipografia não é *old style* no sentido que se compreendia na época; apesar de dar uma impressão de tipos feitos antes do fim do século XVII, ela possui algumas variações que a tornam modernas. As capitais têm serifas pequenas “que ganham força visivelmente das junções (*bracketing*) e mais robustez devido ao fato de que as hastes verticais parecem feitas a pincel, não exatamente retas, como se estivessem buscando confiança ao se apoiar” (ibid., p.99-101). As caixa-baixas são mais redondas que os modelos renascentistas e funcionam bem com as altas em frases, “dando a impressão que as letras de caixa-baixa estão ancoradas às capitais e estão tentando se soltar; há uma tensão nas linhas desse tipo que escaparam de Goudy em seus tipos anteriores” (ibid., p.101).

Podemos, portanto, remeter essa originalidade à narratividade de *Bartleby*, que coloca à prova procedimentos convencionais da criação de personagem e da própria narrativa em si – conforme temos argumentado de que ele não deveria parecer-se uma “pessoa real”. Além disso, essas características da fonte escolhida remetem diretamente ao universo no qual a história está inserida, visto que o personagem principal é um escrivão e a sua principal tarefa no escritório é a de fazer cópias dos documentos ordenados pelo chefe e narrador da história – porém, não seria recomendado utilizar uma fonte *script* ou caligráfica, pois por ser um texto relativamente lon-

go, ela não seria confortável para leitura. Ademais, podemos remeter a escolha do itálico para enfatizar a voz do narrador, que é o único a conduzir o discurso ao longo do livro (BOGO, 2014).

Outro aspecto que podemos discutir sobre o projeto gráfico de *Bartleby* é a sua mancha textual. Suas páginas são constantes, ocupando sempre o mesmo espaço e variando apenas quando apresentam notas de rodapé. Possui uma grande margem externa de 3,1 cm, a qual preserva o conteúdo textual caso o rasgo avance para dentro da página, enquanto a margem interna é mais estreita, possuindo apenas 2,8 cm. Bringhurst defende que essa diferenciação dá um equilíbrio à página e que “algum espaço precisa ser estreito para que outro possa ser largo” (2008, p.179). Além disso, o bloco de texto é simétrico, mas seu posicionamento não. Ou seja, a dupla de páginas (*spread*) é simétrica horizontalmente, mas não verticalmente. Essa relação entre simetria e assimetria gera um “equilíbrio e contraste de formato e tamanho” (ibid., p.180), princípio utilizado desde os escribas e herdados pelos primeiros tipógrafos europeus dois mil anos mais tarde (ibid. loc. cit.).

O início da obra é marcado por uma capitular baixada, ou seja, inserida na caixa de texto. De acordo com Bringhurst (2008), a utilização de uma capitular para indicar o ponto inicial do texto é uma tradição antiga herdada das práticas dos escribas, em especial as capitulares baixadas – reiterando o uso do itálico para remeter à escrita à mão. Por sua vez, os escribas eram pessoas que, a mando de um chefe de boa formação, “curvavam-se sobre uma mesa escrevendo página após página num estilo de inscrição de letras disciplinado” (MEGGS, 2009, p.64). Isso nos remete, portanto, à posição de Bartleby em relação ao seu chefe – o advogado – e ao seus primeiros dias no escritório: “Como se estivesse faminto por

ter algo para copiar, parecia se empanturrar com os meus documentos” (MELVILLE, 2005, p.8).

Nos parágrafos são utilizados recuos para indicar o início do parágrafo seguinte, conferindo pausa e ritmo à leitura. O projeto gráfico não dialogaria com o texto de Melville se fosse utilizada uma separação de uma entrelinha adicional entre um bloco e outro, pois assim como Bartleby era um personagem hermético, rígido e, portanto, impenetrável, a diagramação do texto também tinha que o ser dessa maneira. Por isso, o texto é justificado à esquerda e hifenizado, deixando a mancha textual constante e bloqueada. Apenas o recuo de parágrafo estabelece a hierarquia na mancha textual – bem como o advogado narrador estabelece a sua através da burocracia financeira –, pois nem os hífens e vírgulas no final das linhas invadem os blocos. Esse tipo de alinhamento retoma novamente uma prática comum entre os escribas, pois, em sua tradição de escrita, os hífens presentes nos finais da linha são “salientes à direita da margem direita” (BRINGHURST, 2008, p. 91). E um outro aspecto interessante dos elementos que compõem a página textual desse projeto é que a paginação não é alinhada à caixa de texto, mas sim ao recuo utilizado nos inícios de parágrafo.

O papel utilizado em todo o miolo é o *offset*, que é considerado o tipo mais utilizado na impressão industrial (juntamente com o *couché*) e é bastante usado em miolos de livros (VILLAS-BOAS, 2010). É um papel não revestido (*uncoated*), bastante alvo, razoavelmente calandrado (quanto mais calandrado, mais liso o papel) e encorpado. No entanto, utilizou-se uma baixa gramatura (56 g/m²) e, dessa forma, a imagem impressa da parede de tijolos no papel perpassa a fibra criando uma textura visual no outro lado da página, que contém a parte textual. Isso nos indica que após rasgar a página, apesar da sensação de “atravessar-

mos” a parede, ela continua presente por trás do texto, mesmo que menos evidente. Por consequência, isso nos leva a relacionar essa presença constante da parede na página com a também constante presença de Bartleby na narrativa. Mesmo quando ele não está presente, a sua frase “acho melhor não” invade a linguagem não somente dos três funcionários, mas também do próprio advogado (CARONE, 2005, p.44). Além disso, a própria motivação da narrativa nos aponta que Bartleby não foi esquecido, já que o narrador escolhe contar a sua relação com o escrivão, que aponta logo no primeiro parágrafo que “foi o mais estranho de todos os escrivães” (MELVILLE, 2005, p.1) que ele já encontrou.

Outro fator importante em relação ao papel do miolo é o sentido da fibra, ou seja, a direção em que foi produzido o papel. Em geral, a disposição do papel é determinada pela sua posição em relação à publicação: o sentido da fibra, quando paralelo à dobragem da folha, evita problemas como o encanoamento e também permite que a folha seja rasgada mais facilmente na direção da fibra (BANN, 2010) (Figura 38). Assim, o papel utilizado no miolo de *Bartleby* está dobrado no sentido da fibra, visando a facilidade do processo de rasgar a página para ter acesso ao conteúdo textual, pois essa ação vai ser repetida diversas vezes.

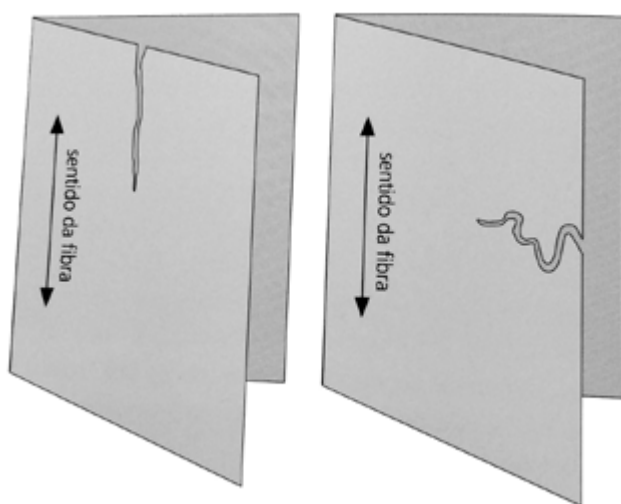


FIGURA 38 Esquema mostrando o que significa o sentido da fibra no papel
Fonte: BANN, 2010, p.124.

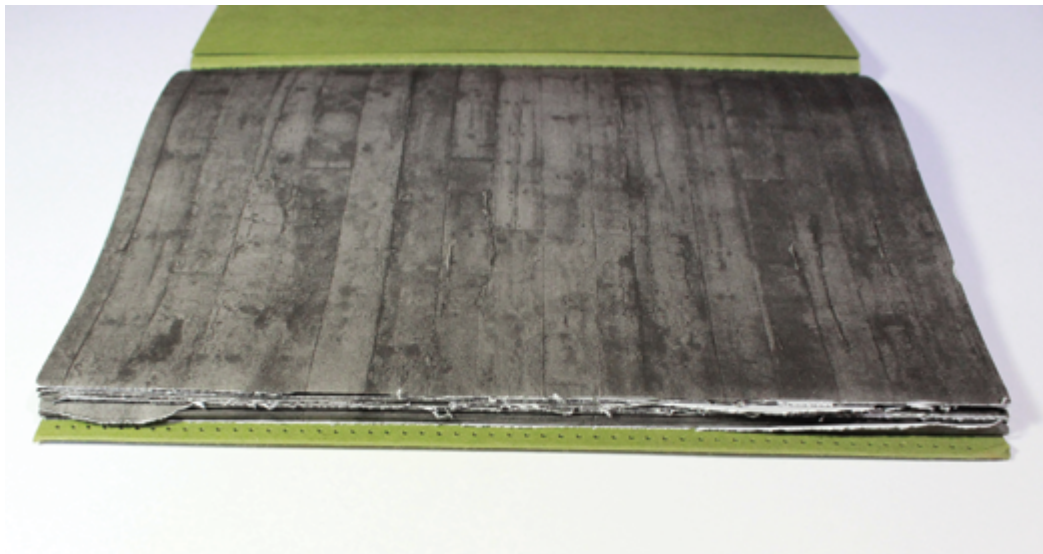


FIGURA 39
Livro com as páginas
rasgadas

Ao terminar a história, ou seja, rasgar todas as páginas, o livro enquanto objeto passa a ter outra disposição no espaço. A começar pela capa que, com os furos salientes de uma costura que esteve ali, denuncia que aquele material foi violado, que já não é algo mais hermético ou até mesmo sigiloso como quando adquirimos o exemplar. As páginas do miolo rasgadas, conjuntamente com a capa, nos remete a uma pasta de arquivos bagunçada, adulterada (Figura 39). Por conseguinte, o livro não é mais fisicamente o que ele era antes de iniciarmos a leitura devido à intervenção do próprio leitor. A cada rasgo de página, o leitor é levado a se questionar – ou, no mínimo, realizar com seu próprio corpo – atos comparáveis ao do próprio narrador, talvez explicando para si próprio que “de início, fiquei indignado, mas, no fim, quase achei correto” (autor, ano, p.33) rasgar o livro. Afinal, depois da história, o narrador não é mesmo, o livro não é o mesmo – e o mesmo pode ser dito do leitor.

O projeto gráfico, portanto, não apenas reitera o que já foi lido, mas também acrescenta novos significados à obra pela própria transformação/alteração pela qual o livro precisa passar para ser lido. A “degradação” do objeto junto com o aspecto de adulteração do documento nos coloca à prova a posição do narrador: se ele pode ser con-

siderado confiável ou não, visto que só lemos a sua versão, “que conta uma história facciosa, na medida mesmo em que espalha as pistas para ser descoberta a sua deliberada parcialidade” (CARONE, 2005, p.46). Portanto, a própria materialidade do livro impressa pelo manuseio do leitor pode trazer novos questionamentos (ou reforçá-los) que, enquanto ele não era aberto, não seria possível alcançar.



FIGURA 40

Quarta capa do livro

5.3 A ferra na selva

Ficha técnica

A FERA NA SELVA

TÍTULO

A fera na selva

AUTOR

Henry James

PROJETO GRÁFICO

Luciana Facchini

ILUSTRADOR

ANO

2007

TRADUTOR

José Geraldo Couto

PRODUTOR GRÁFICO

EDITORA

Cosac Naify

NÚMERO DE PÁGINAS

96

GÊNERO LITERÁRIO

Conto

IMPRESSÃO/LOCAL

Geográfica/SP

NÚMERO DE VOLUMES

1

TIRAGEM

5.000

Aspectos Formais

A FERA NA SELVA

FORMATO FECHADO

16 × 23 × 0,7 cm

ENCADERNAÇÃO

Encadernação sem costura

TIPOGRAFIA (TEXTO)

Bell MT

TIPOGRAFIA (OUTRAS)

CAPA

BROCH. FLEX. DURA



FORMATO ABERTO

22,4 × 32,4 cm

PAPEL

TIPO

Tyvek Dupont

GRAMATURA

68 g/m²

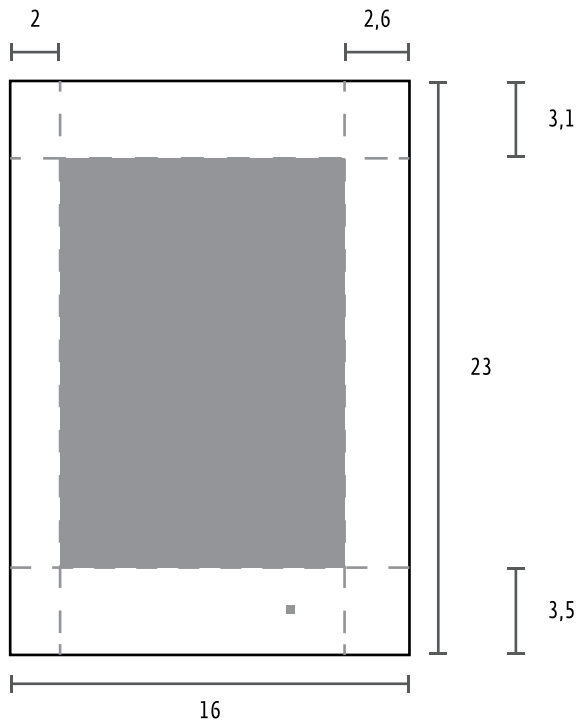
OPACIDADE

ALTA MÉDIA BAIXA



ACABAMENTO

INVÓLUCRO



Este esquema está na escala de 1:3 em relação à página do livro

Todas as medidas do esquema estão em centímetros

O esquema representa a página *recto*

MIOLO

PAPEIS

TIPO 1

Couché fosco

GRAMATURAS

75, 90, 115, 150, 170 g/m²

OPACIDADE

ALTA MÉDIA BAIXA
☒ ☐ ☐

TIPO 2

Paperfect

GRAMATURA

104 g/m²

OPACIDADE

ALTA MÉDIA BAIXA
☒ ☐ ☐

ACABAMENTO

Refile trilateral

MANCHA DE TEXTO

CORPO/ENTRELINHA

Variável, mínima de 12/16

ALINHAMENTO



PARÁGRAFO



BLOCO DE TEXTO

11,4 × 16,4 cm

MARGENS (INT / EXT / SUP / INF)

2 × 2,6 × 3,1 × 3,5 cm

Resenha

A FERA NA SELVA

Todas as citações da resenha são referentes ao texto literário analisado, citados da edição da *Coleção Particular*

A Fera na Selva, do norte-americano Henry James, é o terceiro título publicado pela Cosac Naify que compõe a *Coleção Particular*, e foi publicado pela primeira vez em 1903, na coletânea denominada *The Better Sort*. A história se passa em Londres, é narrada em 3ª pessoa e relata a relação entre John Marcher e May Bartram. Após mais de uma década desde o último encontro entre as duas personagens, eles se reencontram quando Marcher vai passear em Weatherend. Apesar de ele não lembrar quase nada do primeiro encontro dos dois, May lembra de tudo e diz:

Sabe, você me disse uma coisa que nunca esqueci e que volta e meia me fez pensar em você desde então; foi naquele dia tremendamente quente em que atravessamos a baía até Sorrento, em busca da brisa. Eu me refiro ao que você me disse na volta, quando estávamos sentados sob o toldo do barco, aproveitando a sombra. Você esqueceu? (p.12).

E, de fato, Marcher tinha esquecido. Dessa maneira, ela hesitou em lembrá-lo, mas devido a sua insistência, Mar-

cher relata que ele havia contado o grande segredo que o assolava: a sensação de que algo grandioso estava à espera para acontecer a ele e que mudaria sua vida para sempre, para o bem ou para o mal. Por isso, ele se sentia como se estivesse em uma selva e a fera sempre à espera para atacá-lo a qualquer momento.

Dessa maneira, o romance prossegue e May decide ficar ao lado dele pra esperar a fera, pois realmente acredita que algo está para acontecer. Por isso, ela se muda para Londres e seus encontros passam a ser cada vez mais rotineiros. Entretanto, essa espera de Marcher estava sempre dominando a relação entre eles, permeando-a de angústia.

Após muitos anos, quando ambos já estavam idosos, May fica gravemente doente e Marcher acredita por alguns instantes que talvez essa seja a fera que estava à sua espera. No entanto, em um encontro quando May já estava bastante debilitada, ela diz que o que ele esperava já tinha acontecido. “Não estou segura de que você tenha entendido. Você não tem mais que esperar por coisa alguma. Já *aconteceu*.” (p.60). Mas Marcher não entende, pois, se aconteceu, como pudera ele não ter percebido? E então, May complementa: “Você confia plenamente nas suas ‘sensações’. Você tinha que sofrer o seu destino. Isso não quer dizer necessariamente conhecê-lo.” (p.64)

Após essa conversa, May faleceu. Ao visitar novamente o seu túmulo um ano depois da morte dela, Marcher teve uma revelação. Vendo um homem desconhecido emocionado próximo a um túmulo, “profundamente mortificado” (p.76), atingiu “como um golpe cruciante” (loc. cit.) John Marcher.

A imagem que acabara de avistar nomeava, como que em letras flamejantes, algo de que ele havia carecido de modo insano e completo, e esse algo que lhe faltara transformava as coisas num rastilho de fogo, fazia-as vibrar numa agonia de palpitações interiores. (p.77).

E, portanto, ele chega à conclusão que:

A saída teria sido amá-la; então, e só então, ele teria vivido. Ela, sim, vivera – quem agora poderia dizer com que paixão? –, uma vez que o amara pelo que ele era; ele, ao contrário, nunca havia pensado nela (ah, isso agora era claro a ponto de ofuscá-lo) senão na frieza do seu egoísmo e à luz do uso que poderia fazer dela. (p.78).

BELL MT

16/24 PT

AaBbCcDdEeFfGgHhIiJjKkLlMm
 NnOoPpQqRrSsTtUuVvWwXxYyZz
 1234567890

12/20 PT

Fitando as letras da capa e tocando o texto
 impresso na parte interna, ela não fazia a menor
 ideia do que o livro dizia. A questão é que
 o assunto do livro não tinha mesmo importância.
 O mais importante era o que ele significava.

86/86 PT

A questão
 livro não

FIGURA 41

Tipografia principal
 utilizada no projeto
 gráfico do livro *A fera
 na selva*



FIGURA 42
Capa do livro

ANÁLISE

Entre os inúmeros significados que *A Fera na Selva* pode assumir, há as palavras de James, que nunca deixam de priorizar as “questões humanas mais sérias, seja no plano social, seja no da psicologia profunda, o que confirma a ideia de que forma e conteúdo não se separam na obra realizada” (CARONE, 2007, p. 84). Essa novela, que, aparentemente, trata “de nada especial – os encontros e desencontros de um homem e uma mulher” (ibid., loc. cit.) – configura um exemplo notável da valorização do mundo interior da psicologia individual em oposição às ações dos personagens (RUSERT, 2009). De fato, argumentaremos que o texto de James é retomado pelo projeto gráfico, através da propriedade de reflexo do papel e da tinta, além de contextualizar graficamente o cenário em que se passa a narrativa.

Phelan aponta que uma das características mais distintivas da história é a especificidade do foco de James: “Marcher e May são os únicos personagens a que é dada atenção substancial, e apesar do fato de que a narrativa traça as vidas de Marcher e May desde seus 30 anos até sua morte, James apenas os dá algumas poucas qualida-

des” (1989, p. 63, t.n.). Essa novela, em geral, é citada pelos críticos como “uma das obras de ficção curta mais bem construídas do autor, talvez em parte pelo modo com que dramatiza as suas preocupações formais e temáticas” (RUSERT, 2009, p. 209, t.n.). Por conseguinte, o objetivo de James de ser um “mestre literário” no sentido europeu, sobretudo pelo estilo intrincado e a escolha de personagens de alta classe e sua tradição europeia (BAYM, 2003), enfatizam o cenário vitoriano em que acontece a novela.

Em larga medida, o projeto gráfico de Luciana Facchini já impõe um tom refinado através dos elementos da capa: o título, o autor e um símbolo sinuoso em prata sobre branco dá requinte, que é evidenciado pela textura suave do papel Tyvek Dupont 68 g/m² (Figura 42). Entretanto, mesmo que remeta à trama de um tecido frágil, “o papel é na verdade muito resistente, não rasga e nem molha, e por isso é usado pelo sistema de correios americano FEDEX” (BOGO, 2014, p. 85).

Visualmente, a capa enfatiza a tipografia. Esse aspecto não é casual: a Bell MT é uma fonte inglesa neoclássica gravada em 1788, em Londres, por Richard Austin. Ela “foi calorosamente recebida tanto ali quanto nos Estados Unidos e largamente utilizada em Boston e na Filadélfia, na década de 1790. Ainda é útil para trabalhos de design de época” (BRINGHURST, 2008, p.236), criando uma relação com as duas nacionalidades, do mesmo modo que James, nomeado cidadão britânico no fim da vida.

Além disso, Bringhurst a considera uma tipografia “inglesa, presbiteriana e do século 18” (ibid., p.112). Essa forte identificação com o tradicional é também marcante do cenário do romance: “A Rainha Vitória tornou-se um símbolo da nação porque ela determinou um padrão para as virtudes domésticas e devoção à família, e durante



**FIGURAS 43, 44, 45,
46 E 47** Sequência
de cinco imagens
mostrando a abertura
do capa

seu reinado de 60 anos, a Inglaterra tornou-se um império próspero e poderoso” (SOROP, 2009, p.452, t.n.). Todavia, nessa mesma época, ocorreram grandes avanços trabalhistas, culturais e políticos – sobretudo para as mulheres, como o Sufrágio Universal (ibid. loc. cit.) –, que remetem às leituras de gênero.

Essa tipografia neoclássica, de terminais em gota – “uma característica típica de fontes da Alta Renascença e dos períodos barroco e neoclássico” (BRINGHURST, 2008, p.364) – e serifas afiadas fazem com que seu espírito geral seja “mais próximo do tijolo que do granito, evocando mais a estalagem de Lincoln que a de St Paul” (ibid., p.236). Entretanto, embora seu primeiro significado seja o de remeter ao tradicionalismo da Inglaterra vitoriana e ao seu espírito de época, ele foi reconfigurado por seu uso no projeto: a “dupla nacionalidade” do autor e, de maneira mais recente, à atuação política dos direitos das minorias.

Para abrir o livro, é necessário *deseembrulhá-lo* da capa, e expô-lo do resguardo que a estrutura da capa oferecia, conforme mostram as Figuras 43, 44 e 45. Caso continuemos a desdobrar (Figura 46), descobrimos uma foto no verso da capa (Figura 47). O fato de o rosto das personagens serem escondidos, aliado ao fato de quase coincidirem, já anunciam os conflitos na relação entre eles e a impossibilidade de entrarmos no mundo psicológico de cada um deles. Essa ausência de identificação é reforçada pelos cortes das fotos também no miolo, conforme as Figuras 48, 49 e 50.

De fato, Rusert (2009) menciona que uma das principais conquistas da novela é que ela é narrada pela “consciência” do protagonista, que não tem consciência nenhuma, uma vez que está preso em seu próprio ego, separado da humanidade. Essa característica inclina



FIGURA 48
Recorte da imagem
presente no verso da
capa e folha de rosto

FIGURA 49
Página de abertura
para o posfácio

FIGURA 50
Última página
do posfácio



muitas análises e críticas para abordagens psicanalíticas, traçando semelhanças entre John Marcher e outros personagens de James (Cf. SCHNEIDER, 1975; KVENTSEL, 2007). Mais marcadamente, essa leitura dos textos de James em geral abriram as portas para os estudos de gênero e biográficos, cuja análise capital é a de Sedgwick (1990); Hurley (2008), por sua vez, faz uma discussão detalhada e atualizada. Entretanto, Baym aponta que, nessa época, James “afastou-se crescentemente de si próprio como um narrador controlador; [...] ele tornou-se invisível em seu trabalho” (2003, p. 99, t.n.). Isso fez com que, cada vez que ele se afastasse, o leitor seria forçado a entrar mais no processo de criação de sentido, uma vez que ele se dedicava cada vez mais a “mostrar” e não a “contar” suas narrativas (ibid., loc. cit.).

Por conseguinte, embora a narrativa esteja atada ao ego do protagonista ela “força os leitores à mesma natureza de proximidade de Marcher e o labirinto aprisionador de sua vida interna que a própria May possui ao longo da narrativa” (RUSERT, 2009, p. 209, t.n.). Ou seja, nós, leitores, somos forçados a esperar, ao lado de May, essa conjectura sem fim sobre a natureza do sentimento a que Marcher está obcecado (ibid., loc. cit.). Todavia, Phelan (1989) aponta que, uma vez que May afirma saber o que John tanto aguarda, há três mudanças profundas na relação entre as personagens e o leitor:

Primeiro, gera uma nova virada à obsessão de Marcher: não apenas ele aguarda agora, ele ansiosamente quer saber o que May sabe [...]. Segundo, a conversa altera a relação entre Marcher e May: embora de certo modo ela continue sendo a vigia subordinada, solidária de Marcher, de outro modo, ela tornou-se superior [...] [em uma posição] de usar ou não seu conhecimento como ela achar melhor.

[...] Terceiro, a conversa cria uma tensão de conhecimento desigual entre o narrador e os leitores. (PHELAN, 1989, p.65, t.n.)

Essas implicações desdobram os aspectos iniciais que apontamos de que o leitor acompanha a espera de Marcher ao lado de May. O que ocorre é que o narrador também não nos fornece o que se passa no mundo psicológico da mulher, de modo que durante grande parte da narrativa “encontramos Marcher ainda à procura da fera do lado de fora, May agora olhando apenas para o próprio Marcher, e nós olhando para ambas direções com grande interesse e preocupação pela relação entre o que se volta pra fora e o que se volta para dentro” (PHELAN, 1989, p. 65-66, t.n.).

Assim, a utilização do papel couché para o miolo é aliada à impressão com tinta prateada a fim de colocar-nos, ao manusear o livro, em um lugar análogo ao do leitor: ao longo de todo o texto, o papel revestido com a tinta prateada refletem e refratam a leitura, bem como a atitude do narrador com John Marcher e May Bartram. Há constante dificuldade na leitura, devido ao reflexo que ambos – os personagens e os aspectos materiais – causam: uma vez que o narrador não nos permite mergulhar na mente das personagens, também o próprio ato de ler é dificultado.

Isso faz com que o leitor, em diversos momentos, precise manusear o livro, movê-lo para que possa lê-lo propriamente. O prateado, cor em que é impresso o miolo, também remete aos significados simbólicos da novela, enfatizando as “metáforas e símbolos encadeados para compor uma história tensa de supressões e ressonâncias internas” (CARONE, 2004, p.85) e aponta que enquanto o leitor esperaria a “irradiação plena da primavera e as promessas que ela traz [...] a novela é dominada em larga escala pelo outono e pela luz que

curiosidade não está sendo devidamente recompensada?”

May Bartram demorou um instante para responder. “Você pergunta isso porque sente, talvez, que a sua não está sendo? Quero dizer, pelo fato de ter de esperar tanto tempo.”

Ah, ele compreendia o que ela queria dizer. “Pela coisa que deve acontecer e que nunca acontece de fato? Pelo bote da fera? Não, quanto a isso estou no mesmo lugar em que estava. Não é uma questão sobre a qual eu tenha alguma *escolha*, sobre a qual eu possa decidir uma mudança. Não é uma questão que *possa* ser mudada. Está nas mãos dos deuses. Estamos à mercê da nossa própria lei – é aí que estamos. Quanto à forma que essa lei vai assumir, ao modo como vai operar, isso é lá com ela.”

“Sim”, respondeu a senhorita Bartram; “claro que nosso destino está se cumprindo, claro que ele se *cumpre*, em sua

FIGURA 51 Detalhe da mancha textual

FIGURA 52 Gradação de cores presentes nas páginas do miolo

FIGURAS 53 E 54 Detalhes da mancha textual em duas páginas diferentes



indagasse nas delegacias que, inevitavelmente, decim que deveria ser tão lo diante dele a idéia de parecia não lhe dizer nada rior, tivesse muito a lhe d orém, fez uma peregrina Seguindo seu caminho p nistra necrópole suburb ele mar de tumbas, e, emb ovar o gesto de despedida rado, surpreendeu a si me profundo. Ficou ali em p e ao mesmo tempo inc norte, fixando o olhar na datas de nascimento e m ntra o mistério encerrad berasse que, por piedade r das pedras. Ajoelhou-se uardaram o que escondia de fato um rosto para el m como um par de olhos e um último e demorado c nais pálida luz.

, cujas costas curvadas em meio aos monument de Marcher de que esse m os quais ele próprio sa ocasião, um teste tão O dia de outono tornou- outro em tempos recent e até então lhe era desco trazia inscrito o nome d ali, sem forças para se m o dele, mediante algum se ompido para sempre. Se e tinha vontade, teria sin je que estava pronta par al destinado a receber s vasto mundo, ele possuí vivo? Olhou diante de s foi justamente nesse mo rio que passava ali ao la ara do túmulo que fora v aquela altura, se dispuses çava pela alameda a cam ouxe para perto, em seu nda mais porque havia u isão – os dois homens fic

ele espalha” (ibid., loc. cit.). Por conseguinte, a fim de reafirmar a estabilidade do tom do tradicionalismo vitoriano, a mancha textual é centralizada, simétrica e proporcional ao formato do livro. Por outro lado, a leveza da textura da mancha busca dar legibilidade às dificuldades impostas pela decisão singular do papel e da tinta.

Esses aspectos materiais e visuais são, literalmente, adensados à medida que a narrativa se torna mais tensa e busca o seu clímax. Isso se dá através de três recursos: o aumento da gramatura do papel, o escurecimento da cor da página e a diminuição da entrelinha do texto. No colofão, consta o uso de diversas gramaturas do papel couché: 75, 90, 115, 150 e 170 g/m². À medida que a narrativa avança, os papeis ficam mais pesados e escuros – conforme a Figura 52 – e a textura da mancha também adensa, cuja diferença é mostrada nas Figuras 53 e 54. A escolha de papeis torna-se ainda significativa caso observemos que o posfácio é impresso no Paperfect 104 g/m², um papel sem revestimento, cujo texto é impresso em preto – permitindo uma mancha textual muito mais legível (Figura A3.15).

Isso tem um impacto distintivo na leitura, embora a mudança seja “praticamente imperceptível se tomada uma página em relação à imediatamente seguinte” (BOGO, 2014, p.90). Entretanto, tudo isso culmina no momento de iluminação em que a tipografia fica mais clara que a cor da página e, após o luto do protagonista, “esse anticlímax, é repassado por longas meditações que *nunca vão ao ponto*” (CARONE, 2007, p.90).

Portanto, através do projeto gráfico, a edição de *A Fera na Selva* da *Coleção Particular* não apenas realizou o texto, mas acrescentou-lhe significados e modos de interação. A escolha da tipografia para esse projeto, além dos significados históricos, foi inteiramente res-

significada quando posta em relação à crítica literária, evidenciando posições políticas para o projeto gráfico. Além disso, os conceitos de reflexo e refração permitido pelo papel e pela tinta da impressão dialogaram diretamente com as preocupações literárias de James, embora isso por vezes desviasse a atenção da leitura. De um modo ou de outro, não seria legítimo afirmar que o projeto gráfico não interpretou o conteúdo que continha.

5.4 2021e NO Metrô

Ficha técnica

ZAZIE NO METRÔ

TÍTULO

Zazie no metrô

AUTOR

Raymond Queneau

PROJETO GRÁFICO

Elaine Ramos
e Maria Carolina Sampaio

ILUSTRADOR

ANO

2009

TRADUTOR

Paulo Werneck

PRODUTOR GRÁFICO

EDITORA

Cosac Naify

NÚMERO DE PÁGINAS

192

GÊNERO LITERÁRIO

Ficção

IMPRESSÃO/LOCAL

Geográfica/SP

NÚMERO DE VOLUMES

1

TIRAGEM

10.000 (3.000 edição especial, com
sobrecapa)

Aspectos
Formais

ZAZIE NO METRÔ

- FORMATO FECHADO
15,2 × 22 × 1 cm
- ENCADERNAÇÃO
Encadernação sem costura
- TIPOGRAFIA (TEXTO)
Méridien
- TIPOGRAFIA (OUTRAS)
Futura

CAPA

- | | | |
|---|--|---|
| BROCH. | FLEX. | DURA |
|  |  |  |

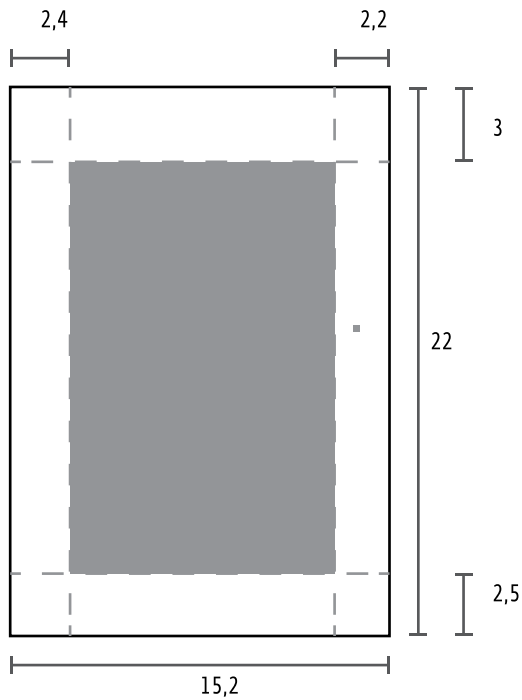
- FORMATO ABERTO
30,4 × 22 cm

PAPEL

- TIPO
Cartão
- GRAMATURA
120 g/m²
- OPACIDADE
- | | | |
|---|---|---|
| ALTA | MÉDIA | BAIXA |
|  |  |  |

- ACABAMENTO

- INVÓLUCRO
Sobrecapa



Este esquema está na
escala de 1:3 em relação à
página do livro

Todas as medidas do
esquema estão em
centímetros

O esquema representa
a página recto

MIOLO

PAPEL

TIPO

Op Opaque

GRAMATURA

37 g/m²

OPACIDADE

ALTA

MÉDIA

BAIXA



ACABAMENTO

Refile (superior e inferior)

MANCHA DE TEXTO

CORPO/ENTRELINHA

10/

ALINHAMENTO



PARÁGRAFO



BLOCO DE TEXTO

10,6 × 16,5 cm

MARGENS (INT / EXT / SUP / INF)

2,4 × 2,2 × 3 × 2,5 cm

Resenha

ZAZIE NO METRÔ

Todas as citações da resenha são referentes ao texto literário analisado, citados da edição da *Coleção Particular*

Zazie no Metrô, do francês Raymond Queneau, foi publicado pela Cosac Naify em 2009 e é o quarto livro da *Coleção Particular*. A obra foi originalmente publicada na França, em 1959 e, um ano mais tarde, teve uma adaptação cinematográfica dirigida por Louis Malle. Baseando sua escrita na linguagem oralizada, encontramos em *Zazie* uma transição constante entre linguagem erudita e coloquial, muitas vezes sem pudor e há também, em alguns momentos, uma aglutinação de palavras, como podemos perceber no início do capítulo três, por exemplo, ao escrever “saladevi-sitaedejantar” (p.27).

O texto é narrado na 3ª pessoa e é ambientado na Paris dos anos 1950. Zazie, uma menina pré-adolescente e que dá título ao livro, chega à capital francesa para passar dois dias com o tio Gabriel, enquanto sua mãe, Jeanne Lalochère, vai ficar com o seu atual namorado. Zazie tem dois objetivos na cidade: andar de metrô e usar calça jeans (grafado *djins* livro), ambos pela primeira vez.

Apesar de o título sugerir que Zazie conheceu o metrô, isso não chega a

acontecer. Quando ela chega em Paris, o metrô está em greve – e quando a greve acaba, ela adormece e não conhece o metrô. Aborrecida, ela decide, portanto, caminhar pelas ruas da cidade e, ao chegar a um mercado de pulgas, encontra uma personagem que é indefinida na história, com várias identidades. Esse rapaz, portanto, depois de passear com a menina e comprar a calça jeans que ela tanto desejara, leva-a de volta para a casa do tio Gabriel e da sua esposa, Marceline. E a partir de então, a trama passa a se desenvolver com maior intensidade, havendo várias confusões e mal-entendidos entre as personagens.

No entanto, a incerteza é algo que vem à tona em vários momentos da narrativa. A começar pelo passeio por Paris que Zazie faz com seu tio Gabriel e o motorista de táxi Charles, quando eles – o tio e o motorista apenas – ficam discutindo sobre o que estão vendo: se a Sacré-Coeur ou os Invalides, ou até mesmo o Pantheon. E essa indefinição aparece ainda mais forte na personagem que ela encontra no mercado de pulgas, cuja identidade é duvidosa (se é um tarado, um policial, um guarda de trânsito ou nenhum desses).

Preciso dizer que naquele momento eu estava vestido com os meus mais belos trunfos de agente de trânsito. Adoro isso. Eu me divirto com aquele uniforme, a senhora não faz ideia. Minha maior alegria é apitar para um táxi e subir. O inseto no volante mal consegue acreditar. E eu mando me levar pra casa. Atarantado, o inseto. (silêncio) Devo estar me achando meio esnobe? (p. 3)

Em uma noite, Gabriel convida a todos para o lugar onde ele trabalha (no início, Gabriel havia dito a Zazie que trabalhava como vigia noturno). E, então, todas as personagens vão para esse local ver a performance de Gabriel – que, se veste de sevilhana e passa a

se chamar Gabriella –, menos sua esposa Marceline. Lá, acontece uma grande briga, mas Zazie não a presencia por estar dormindo, mas devido ao grande barulho ela acaba acordando.

Numa pernada sobre o monte de derrotados que formavam uma espécie de barricada na entrada do Aux Nyctalopes, a viúva Mouaque manifestou a intenção de se precipitar na direção dos agressores, que avançavam com vagar e precisão. Um belo punhado de balas de metralhadora cortou rente essa tentativa. A viúva Mouaque, segurando as tripas com as mãos, desabou. (p. 167)

Nesse momento, portanto, Zazie desmaiou e, após cessar a briga, o tio Gabriel a tirou de lá. No retorno para encontrar a mãe, uma personagem até então desconhecida – Marcel – leva a menina, ainda sem consciência, de metrô. No entanto, ao encontrar a mãe, há o seguinte diálogo que marca o fim da narrativa:

- Viu o metrô?
- Não.
- Então, quê que você fez?
- Envelheci. (p.171)

MÉRIDIEN

16/24 PT

AaBbCcDdEeFfGgHhIiJjKkLlMm
 NnOoPpQqRrSsTtUuVvWwXxYyZz
 1234567890

12/20 PT

Fitando as letras da capa e tocando o texto
 impresso na parte interna, ela não fazia a menor
 ideia do que o livro dizia. A questão é que o
 assunto do livro não tinha mesmo importância.
 O mais importante era o que ele significava.

86/86 PT

A quest
 livro nã

FIGURA 55

Tipografia principal
 utilizada no projeto
 gráfico do livro *Zazie
 no metrô*

FIGURA 56

Tipografia secundária
utilizada no projeto
gráfico do livro *Zazie
no metrô*

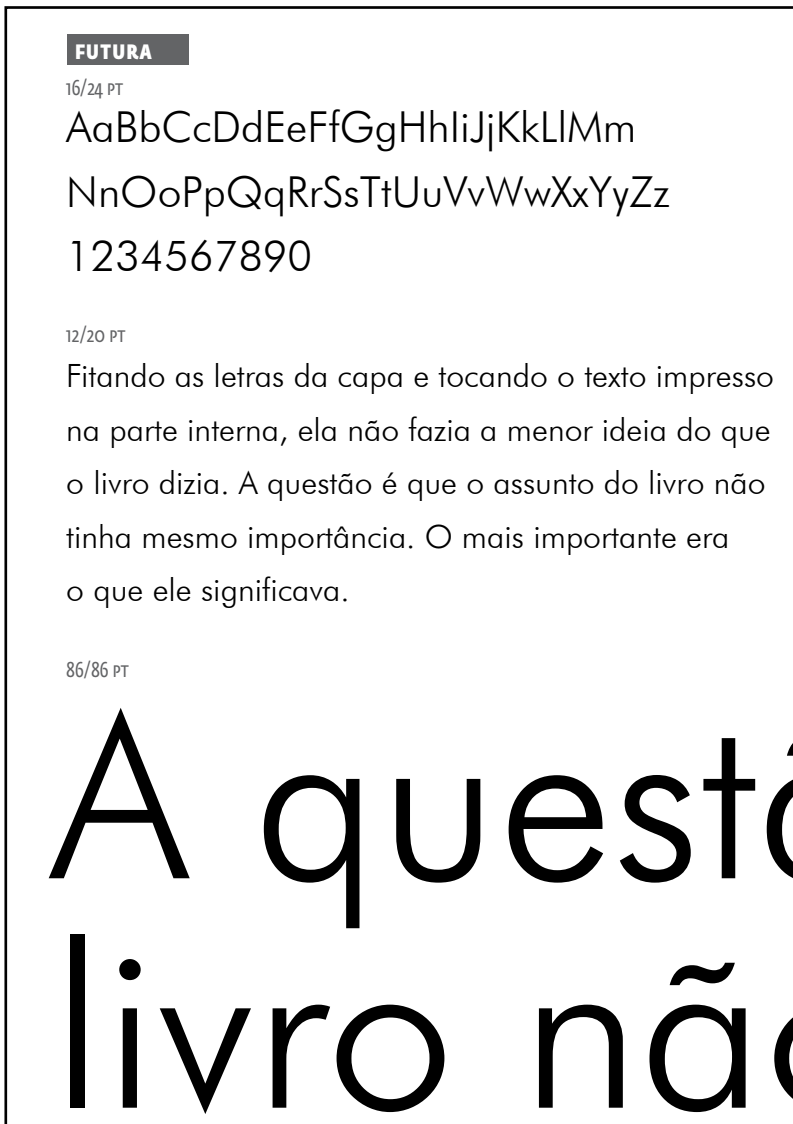




FIGURA 57
Sobrecapa do livro

ANÁLISE

O projeto gráfico de *Zazie no Metrô*, além de buscar fazer referências históricas ao contexto em que ocorre a narrativa – a Paris de inícios da década de 60 –, enfatiza, através de sua materialidade, as múltiplas camadas de significado do texto de Raymond Queneau. Isso porque, enquanto o texto pode ser – e em geral é – resumido como a história da menina que “tudo o que quer é andar de *métro*” (AUBYN, PÁGINA, 1959), também é a realização de uma teoria linguística (Cf. PAESANI, 2006; BLIN-ROLLAND, 2011) – inclusive com um “léxico zazílico” (Cf. HYATTE, 1982) – e explora inúmeros aspectos literários (Cf. GRAY, 1971; GOBERT, 1986; CAMPBELL-SPOSITO, 1988; NETTELBECK, 2000). Outros críticos ainda enfatizam os desdobramentos da linguagem para o histórico e político (Cf. ARMSTRONG, 1992; WEBER, 2011). Outros, enfatizam os discursos filosóficos do autor (Cf. TOLOUDIS, 1989; McCAFFREY, 2012; REYNOLDS; BOLER, 2016).

Desde a epígrafe de Aristóteles – “ὁ πλάσας ἢ φάνισεν” (“aquele que criou, destruiu”) – o escritor prenuncia as inúmeras **camadas de leitura** que a obra deixa em aberto para o leitor. Todos os contrastes que

permeiam o projeto gráfico relacionam-se com *Zazie* em específico e a obra de Queneau em geral, que cria as referências à história da literatura “apenas para destruir a ligação entre essas passagens clássicas e a narrativa” (REYNOLDS; BOLER, 2016, p.580, t.n.). Dessa perspectiva, “a epígrafe que abre o romance, a citação não-traduzida e obscura de Aristóteles, anuncia que um jogo está iniciado e que isso servirá como a primeira pista” (REYNOLDS; BOLER, 2016, p. 580, t.n.). Assim, a dificuldade de interpretar *Zazie*, comum dos romances de Queneau, apresenta múltiplos significados para seus romances, causados em parte pelos personagens que “não são identificáveis, e de cujas próprias naturezas deriva um importante tema do romance: a impossibilidade de identificar a realidade, em toda a sua ambiguidade e indefinição e o absurdo da vida” (GOBERT, 1986, p. 91, t.n.).

O projeto gráfico de Elaine Ramos e Maria Carolina Sampaio vai ainda mais longe e, antes mesmo de abriremos o livro, já nos deparamos com esses dois princípios. A edição apresenta uma sobrecapa impressa em um papel muito fino, cuja transparência nos permite ver a sobreposição de mãos apontando para direções opostas (Figura 57). Essa representação possui uma forte tradição tipográfica como o caractere do *indicador*, que Bringhurst afirma ser uma invenção barroca, que “não é nem um instrumento obtuso nem um porta-moedas fechado: é uma mão que aponta silenciosamente” (2008, p. 340). De fato, esse parece ter sido um recurso empregado por Robert Massin em seu cartaz para o Club du Meilleur Livre (Paris, 1954), que inspirou a capa. Apesar de não ter sido possível encontrar essa peça em específico, outro cartaz do mesmo designer, de 1994, mantém as principais características: o uso da tipografia graficamente, os degradês e, sobretudo, o uso do indicador como um recurso gráfico.



FIGURA 58, 59 E 60
Sequência de imagens mostrando
a abertura da sobrecapa

**FIGURA 61**

Falsa folha de rosto

Ao abrirmos a sobrecapa, como mostrado nas Figuras 58, 59 e 60, percebemos que a capa e a sobrecapa são muito similares. Todavia, ao observarmos cuidadosamente, a sobrecapa está impressa “ao contrário”, de modo que o texto deve ser lido pelo lado não-impreso, contra a luz. Isso prenuncia o estilo de escrita de Queneau, cujo senso de comédia é um tanto irônico, pois justapõe “um tom épico àquilo que é absurdo ou medíocre, o aumento de ações que geralmente são tomadas como insignificantes” (GUICHARNAUD, 1951, p. 43, t.n.). Por conseguinte, o autor cria sobreposições entre referências à história da literatura e, ao mesmo tempo, é apontado como um dos “poucos escritores que franca e vigorosamente reconhecem suas dívidas com o cinema e a tira de quadrinhos” (ibid., p. 38, t.n.) ao lado de músicas populares e poemas do proletariado.

Assim, quando abrimos o livro e nos deparamos com a segunda capa e a falsa folha de rosto (Figura 61), a intenção de exaltar o cotidiano fica clara através da ampliação hiperbólica da retícula da impressão. Para além das cores da bandeira francesa, isso remete tanto aos processos de impressão quanto à técnica literária de Queneau, que encara que “o processo da linguagem é sempre ambíguo, jamais fechado, e que ele próprio não é juiz, mas uma parte dele: [...] não se trata de dar lições à Literatura, mas de viver com ela em estado de insegurança” (BARTHES, 2009, p.183). Na falsa folha de rosto,

**FIGURA 62**

Página dupla da parte textual

o vasto espaço em branco da página não se mostra tão branco, pois é possível entrever, de maneira um tanto enevoadada, o que está impresso na parte interna da folha.

O aspecto material mais enfático nesse projeto gráfico é a transparência: apenas na capa, o papel utilizado não possui uma opacidade baixa. Entretanto, a linha do papel Op Opaque utilizado na sobrecapa e no miolo é definido pela empresa que a produz como “um papel não-revestido, de grau livre de madeira, conhecido por excelente opacidade, formação [– uma propriedade do papel⁷ –] e superfície rugosa” (THIERENBERG THINPRINT PAPER, 2005, p. 20, t.n.). De maneira mais específica, esse tipo de papel é calandrado por uma máquina que confere ao papel “uma superfície de impressão altamente confiável” (ibid. loc. cit.).

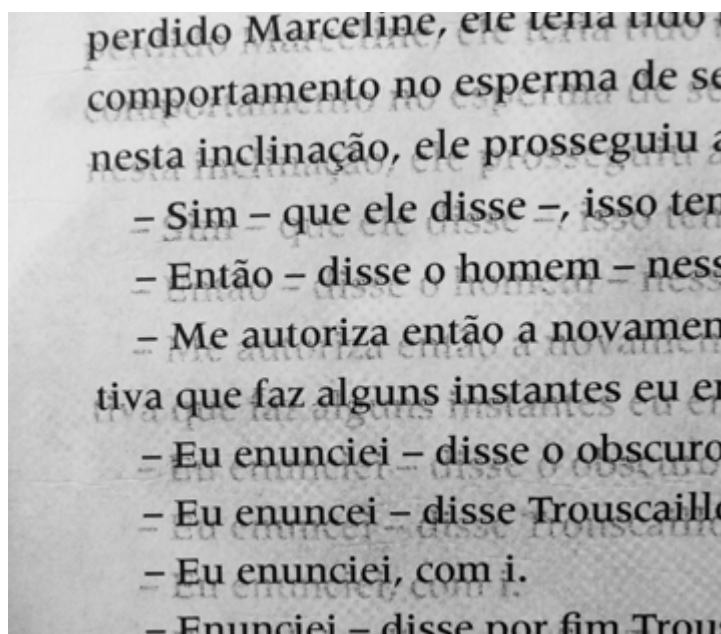
Assim, esse tipo de papel faz parte de uma categoria que visa a dar ao impresso uma materialidade delicada e leveza, através de alta opacidade, se considerado o peso – característica, por exemplo, do papel bíblia. Assim, ao utilizar a gramatura de 37 g/m², o projeto gráfico de *Zazie* é capaz de manter uma alta legibilidade no texto e, simultaneamente, criar camadas e sobreposições do que está impresso na parte interior das páginas (Figura 62).

Além disso, se por um lado o papel remete à leveza e mesmo à religiosidade – citada, inclusive na publicação da empresa –, por outro

⁷ A formação é definida como “a dispersão das fibras na folha de papel. O quanto mais uniforme e firmemente presas forem as fibras, melhor a folha será impressa e resultará” (GOYAL, s.d.).

lado, também o papel nos lembra sua existência profana, já que “o material pode apresentar pequenas imperfeições: dobras e ondulações decorrentes do processo de dobra, corte e cola” (BOGO, 2014, p.98). No exemplar que analisamos, havia um capítulo com sombras na impressão, exemplares da transparência do processo produtivo (Figura 63). Esses contrastes remetem às referências bíblicas de Queneau, que Gobert (1986) identifica como uma das fontes de sua verve cômica, decorrente “da luta entre as forças angelicais e demoníacas [que se] resolvem em neutralização, um tipo de síntese, que aponta para a vida como é vivida pelos personagens” (GOBERT, 1986, p.105, t.n.).

FIGURA 63 Página de Zazie com sombra da impressão em uma página
Fonte: Foto da página da edição produzida pela autora.



Esse aspecto onipresente do projeto, ao mesmo tempo que representa a Paris pela qual Zazie está passeando – através dos elementos gráficos e detalhes de cartazes, capas e anúncios utilizados na época –, também representa a própria personagem. As manchas que a parte interna da página criam fazem-nos assumir a curiosidade de



FIGURAS 64 E 65

Imagens mostrando o miolo que não foi refilado trilateralmente (dobra francesa) e as ilustrações impressas na parte interna da página

Zazie ao olharmos dentro das páginas (Figura 64), teimosamente repetidas como as perguntas dela ao longo de todo o livro (Figura 65).

Como se para reforçar os contrastes do texto de Queneau – e, de maneira mais pragmática, garantir a legibilidade –, a mancha textual

apresenta uma textura legível sobre as manchas da parte interna. A mancha textual é simetricamente confortável para segurar o livro e passar as páginas, que, junto à capa flexível conferem maleabilidade para o manuseio do livro e lhe dão um aspecto cotidiano – que, também contrastam com o uso do papel delicado.

Os contrastes que a materialidade do livro apresenta podem remeter à capacidade de Queneau de compreender e narrar articulando aspectos tão distintos da realidade (GOBERT, 1986), fundamentais para que essa obra fosse estabelecida como um dos grandes romances franceses do século XX e conferisse fama internacional ao autor (COSAC NAIFY, 2009). Nesse sentido, é importante observar que o romance foi publicado quando os escritos de Queneau estavam tratando da subversão da linguagem e da estrutura tradicional do romance (REYNOLDS; BOLER, 2016). Por conseguinte, é possível afirmar que

De acordo com isso, *Zazie* pode ser lido como a convergência dos jogos literários propostos em obras como *Exercices de style* (1947) e *Bâtons, chiffres et lettres* (1955). No primeiro, ele marcadamente recontou uma mesma história de 99 maneiras diferentes, e na segunda, desenvolveu a ideia do *Néo-français*. (REYNOLDS; BOLER, 2016, p. 573, t.n.).

Ademais, ao considerarmos que em 1960, Queneau ainda participou da fundação do Oulipo – *L'Ouvroir de Littérature Potentielle* (literalmente, Oficina de Literatura em Potencial) –, um grupo que propunha restrições e regras para a escrita e criavam diversas espécies de jogos literários. Todavia, Barthes afirma que “a finalidade da obra era precisamente arruinar qualquer diálogo a seu respeito, representando pelo absurdo a natureza inapreensível da linguagem” (2009, p.182). Ou seja, Queneau usa suas estratégias estilísticas e as ferramentas da linguagem e da história da literatura para iniciar

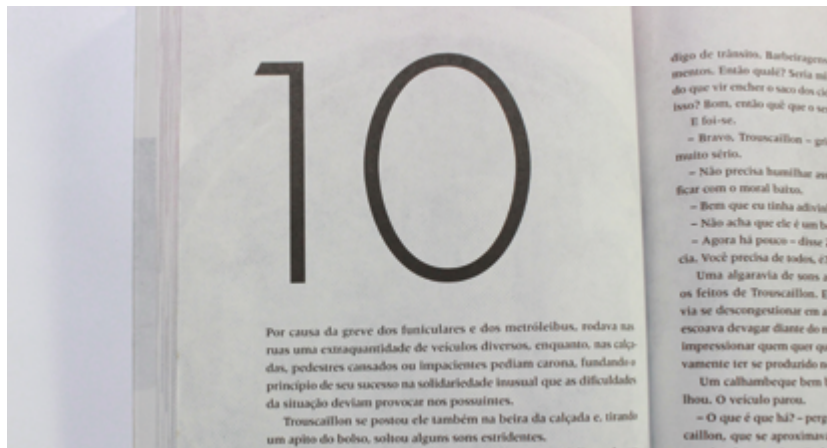


FIGURA 66

Detalhe da página que
inicia o capítulo

um jogo de múltiplos significados centrado no próprio uso da linguagem na vida: nada é definido, nada é excessivamente claro, mas esses significados se sobrepõem criando manchas de relações entre si, que se deixam ver, mas refletem apenas o absurdo que ele via na própria existência.

Por isso, há uma íntima relação da linguagem com o jogo, mas também com a existência política. Uma das características mais marcantes do romance é o “uso da linguagem [que] precisa envolver o vernacular vivo, em que as inovações linguísticas e significativas ocorrem” (WEBERG, 2011, p. 287, t.n.). Nesse sentido, para além da escrita oral, “*Zazie* está conectado às teorias linguísticas de Queneau de maneiras ainda menos visíveis e de modo mais orgânico” (ARMSTRONG, 1992, p. 4, t.n.). Em seu uso do francês falado – e cuja tradução de Paulo Werneck é particularmente bem-sucedida –, Queneau viola as regras do francês escrito, satirizando também a ideia de línguas nacionais, que, por sua vez, é aliada ao seu interesse mais amplo de reformar a língua francesa como uma forma de representar com precisão o francês falado pelas pessoas (WEBERG, 2011).

Queneau propunha o neofrancês como uma linguagem “radicalmente diferente do francês como o francês é do latim e argumentava que uma revolução tripla envolvendo vocabulário, ortografia e

sintaxe” (ARMSTRONG, 1992, p. 4, t.n.) era necessária para atingir o status que merecia. Todavia, Armstrong aponta que Queneau reconhece que o neofrancês, através dos significados simbólicos da narrativa, “é no fim uma língua com vida curta, e que ela precisa permanecer com um momento isolado de prazer gratuito” (1992, p.12, t.n.). Não por acaso, as análises atestam que é possível encontrar inúmeros trocadilhos, referências a outras línguas e significados, nos nomes das personagens e nos eventos da narrativa. O ponto em que todas elas convergem, portanto, é que a linguagem é fundamental para Queneau.

No que diz respeito a dar forma à linguagem, as tipografias escolhidas para o projeto gráfico são também significativas (Figura A4.13). Por se tratar de um romance tão essencialmente francês – no cenário, no autor, na linguagem, na temática, nos símbolos –, Bringham indica que “o texto de um autor francês ou um texto sobre a França talvez possam ser mais bem compostos em uma fonte francesa, independentemente do gênero do autor ou do *designer*” (2008, p. 112).

De fato, a tipografia de texto (Figura 55), a Méridien, “feita nos anos 1950 [1957], está mais de acordo com o espírito secular do desenho industrial suíço do século 20, mas ainda assim possui maiúsculas régias, quase imperiais, e um itálico muito nítido e gracioso” (BRINGHURST, 2008, p. 1), adicionando mais uma camada de contrastes e referências sobre a superfície da página, sobretudo devido ao seu desenho de bases maneiristas (ibid., p. 265). Essa característica atribuída por Bringham provavelmente se refere ao seu desenho peculiar, de serifa afiada, terminais pontiagudos e muito contraste entre as hastes. De maneira análoga, na literatura, o maneirismo:

tem sido aplicado a estilos particulares de escrita caracterizados pela grandiloquência da linguagem, sintaxes estranhas, imagens rebuscadas e frases elaboradas. [...] Falando de maneira mais geral, maneirismo pode denotar os elementos idiossincráticos do estilo de um autor; qualquer peculiaridade, afetação ou qualidade que o ponha à parte e o faça facilmente reconhecível. (CUDDON, 2013, p. 420, t.n.).

Portanto, a linguagem de Queneau formada pelo desenho maneirista da *Méridien*, criam relações de significado que dialogam, cruzam-se e se multiplicam. Diante dessa perspectiva, a linguagem desempenha seu papel contraditório, indeterminado e, muitas vezes, cômico. Barthes (2009) aponta que a ênfase que Queneau dá à linguagem repercute de maneira mais clara na própria protagonista, que “é realmente uma personagem utópica, na medida em que representa uma antilinguagem triunfante: *ninguém lhe responde*” (ibid., loc. cit.). Por outro lado, o envolvimento do autor com o *neo-francês* demonstra a importância que dava para a linguagem como um modo fundamental de compreender o mundo.

Para a tipografia de título, teria sido “razoável procurar de início uma fonte sem serifa correspondente entre as outras criações de Frutiger” (BRINGHURST, 2008, p. 118) e talvez escolher a Univers ou ainda a Frutiger “que é muito mais próxima da *Méridien* em estrutura e que funciona muito bem como sua companheira” (ibid., loc. cit.). Todavia, foi escolhida a Futura, “desenhada na Alemanha em 1924–26 por Paul Renner” (ibid., p. 7). Essa que, a princípio, pareceria uma decisão incongruente – sobretudo devido às consequências da invasão alemã à França na Segunda Guerra –, demonstra a coerência do projeto gráfico. Uma vez que Queneau



FIGURA 67
Última página do livro

opera constantemente através da justaposição de extremos, dificilmente um tipo tão geométrico e alemão contrastaria mais com a *francesidade* da Méridien.

Apesar de todos esses contrastes, o modo como Queneau articula os aspectos literários do clássico e das vanguardas de modo que “o nobre edifício da forma escrita permanece de pé, mas carcomido, [...] [e] algo de novo, de ambíguo, é elaborado” (BARTHES, 2009, p. 177), mas não há vingança nem sarcasmo nesse movimento. Assim, a unidade material dada pela encadernação sem costura (*perfect binding*) faz com que as primeira e quarta capas sejam, também, graficamente contínuas, com elementos que vão de uma à outra capa.

Todavia, embora essa possa ser considerada uma característica comum, é mais raro valorizar, também, a continuidade da segunda e terceira capas, que constituem uma mesma gradação do início ao fim do livro (Figuras 61 e 67), de uma textura de retículas mais escura para a mais clara. Isso parece remeter também à estrutura da narrativa, que inicia e termina com Zazie no mesmo local, a estação de Austerlitz. Todavia, embora pareça uma estrutura circular, é fun-



damental entendermos que Zazie percorreu uma jornada linguística do A ao Z da grafia da palavra *Austerlitz* (ARMSTRONG, 1992). Assim, ao passo que Zazie continue a mesma, sem realizar seu único desejo de conhecer o metrô, no mesmo lugar onde iniciou sua jornada, ela conta para sua mãe, simplesmente, “envelheci” – que é demonstrado pelo clareamento da retícula.

Armstrong, portanto, aponta que, do mesmo modo que outras obras de Queneau são quase traduções de teorias filosóficas, *Zazie* é a realização de seu próprio mundo intelectual, “que realiza o feito único de traduzir no fim de semana épico de uma jovem menina em Paris a teoria e exegese do próprio construto linguístico do autor: neofrancês” (1992, p. 13, t.n.). Nesse sentido, o projeto gráfico também assume essa responsabilidade, retomando a própria paisagem da Paris da época, seus aspectos cotidianos, e os justapõe às tradições literárias e aspectos transcendentais da existência humana.

FIGURA 68

Quarta capa do livro

FIGURA 69

Verso da sobrecapa e capa do livro

5.5 Museu do Romance da Eterna

Ficha técnica

MUSEU DO ROMANCE DA ETERNA

TÍTULO

Museu do Romance da Eterna

AUTOR

Macedonio Fernández

PROJETO GRÁFICO

Elaine Ramos

ILUSTRADOR

ANO

2010

TRADUTORA

Gênese Andrade

PRODUTOR GRÁFICO

Aline Valli

EDITORA

Cosac Naify

NÚMERO DE PÁGINAS

266

GÊNERO LITERÁRIO

Ficção

IMPRESSÃO/LOCAL

Geográfica/SP

NÚMERO DE VOLUMES

1

TIRAGEM

3.000

Aspectos Formais

**MUSEU DO ROMANCE
DA ETERNA**

FORMATO FECHADO

12,5 × 19,5 × 2 cm

ENCADERNAÇÃO

Costura em cadernos

TIPOGRAFIA (TEXTO)

Proforma

TIPOGRAFIA (OUTRAS)

Akkurat

CAPA

BROCH. FLEX. DURA



FORMATO ABERTO

25 × 19,5 cm

PAPEL

TIPO

GRAMATURA

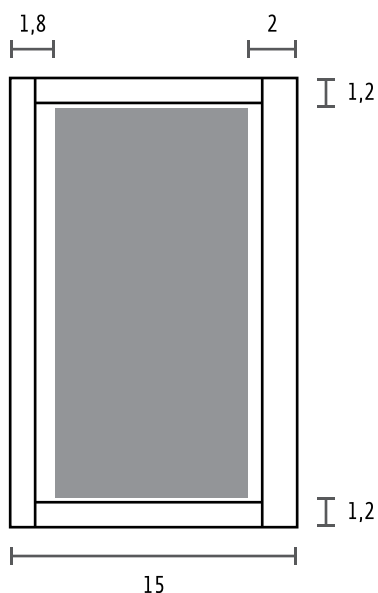
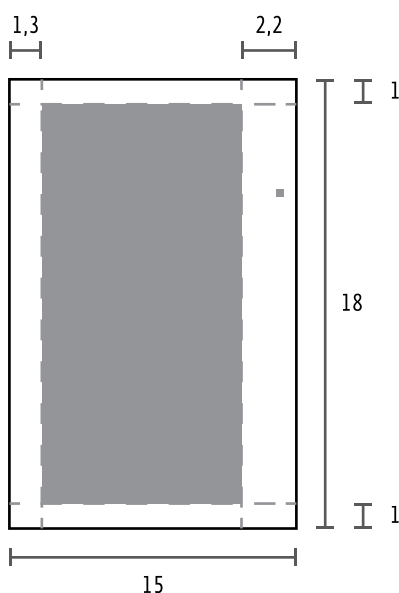
OPACIDADE

ALTA MÉDIA BAIXA



ACABAMENTO

INVÓLUCRO

PRÓLOGOS**ROMANCE**

Este esquema está na
escala de 1:3 em relação à
página do livro

Todas as medidas do
esquema estão em
centímetros

O esquema representa
as páginas *recto*

MIOLO**PAPEL****TIPO**

Pólen soft

GRAMATURA

80 g/m²

OPACIDADE

ALTA MÉDIA BAIXA

**ACABAMENTO**

MANCHA DE TEXTO

CORPO/ENTRELINHA

10/,5

ALINHAMENTO**PARÁGRAFO****BLOCO DE TEXTO**

7,7 × 15,6 cm (PRÓLOGOS)/

8 × 16 cm (ROMANCE)

MARGENS (INT / EXT / SUP / INF)

1,8 × 2 × 1,2 × 1,2 cm

(PRÓLOGOS)/

1,3 × 2,2 × 1 × 1 cm

(ROMANCE)

Resenha

MUSEU DO ROMANCE DA ETERNA

Todas as citações da
resenha são referentes ao
texto literário analisado,
citados da edição da *Cole-
ção Particular*

A obra de Macedonio Fernández, *Museu do Romance da Eterna*, foi publicada pela primeira vez em 1967, na Argentina, organizada pelo seu filho, apenas porque Macedonio, claro, não estava por perto para corrigi-la, acrescentar trechos, voltar a começar, não acabar nunca, como aponta o texto *Sobre o autor* na terceira capa da edição. Portanto, esse livro é uma compilação de textos que Macedonio escrevia em pedaços de papel, que espalhava em qualquer lugar que estivesse à mão. Esta edição da Cosac Naify foi publicada em 2010 e compõe o quinto livro da *Coleção Particular*.

O livro é dividido em duas partes principais: uma coletânea de 59 prólogos e um romance que só começa a partir da metade do livro. Na primeira parte, Macedonio nos mostra uma mistura de vários tipos de texto: uns destinados ao “leitor salteado” e outros tipos de leitores que ele denomina ao longo das páginas, destinados aos críticos, outros apresentam a obra ou as personagens, reflexões filosóficas do autor sobre o próprio trabalho e a Literatura, entre outros.

(Em que se observa que os leitores salteados, que pulam páginas, são, também, leitores completos. E que, quando se inaugura, como aqui ocorre, a literatura salteada, devem ler corrido se são cautos e desejam continuar como leitores salteados. Paralelamente, o autor descobre surpreso que, apesar de literato que pula páginas, gosta tanto quanto os outros que o leiam seguido, e para persuadir o leitor a isso encontrou este bom argumento de que, no fim, aqueles que leem tudo, e é ocioso pular páginas e desencadernar, pois o mortifica que se chegue a dizer: 'Li aos poucos e aos pedaços; muito bom o romancelzinho, mas um pouco desconexo, muita interrupção nele'.) (Prólogo, n.p.)

Essa preparação para iniciar o romance é construída e desconstruída; só no meio do livro chegamos a ele. Na segunda parte, Macedonio nos conta a história de um homem que, após a morte de sua esposa, estava descrente do romance tão aguardado. Quando a crença estava prestes a se desfazer por completo, ela se torna um lugar: uma estância de 100 hectares que se chama O Romance, onde moram as personagens que debatem sobre seus papéis.

Dessa maneira, a sensação de *work in progress* é bastante presente durante a leitura da obra. Além disso, Macedonio também desenvolve a narrativa fazendo uso de neologismos e construindo personagens conscientes de seus papéis ficcionais. Após a palavra *fim*, portanto, ainda há mais três prólogos e no primeiro deles ele escreve:

Nenhum autor teve a visão da tortura do leitor depois da palavra fim. Ninguém se cuidou nesse momento. Pela primeira vez o faço eu, que sei que em obras que apaixonam o leitor quis sempre mais duas páginas que desacatem a palavra fim. E, terminando o livro, fiquem junto ao leitor. (Prólogo 60, n.p.)

FIGURA 70

Tipografia principal
utilizada no projeto
gráfico do livro *Museu
do romance da eterna*

PROFORMA

16/24 PT

AaBbCcDdEeFfGgHhIiJjKkLlMm
NnOoPpQqRrSsTtUuVvWwXxYyZz
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

12/20 PT

Fitando as letras da capa e tocando o texto
impresso na parte interna, ela não fazia a menor
ideia do que o livro dizia. A questão é que
o assunto do livro não tinha mesmo importância.
O mais importante era o que ele significava.

86/86 PT

A questão
livro não

AKKURAT

16/24 PT

AaBbCcDdEeFfGgHhIiJjKkLlMm
 NnOoPpQqRrSsTtUuVvWwXxYyZz
 1234567890

12/20 PT

Fitando as letras da capa e tocando o texto
 impresso na parte interna, ela não fazia a menor
 ideia do que o livro dizia. A questão é que
 o assunto do livro não tinha mesmo importância.
 O mais importante era o que ele significava.

86/86 PT

A quest
 do livro

FIGURA 71

Tipografia secundária
 utilizada no projeto
 gráfico do livro *Museu
 do romance da eterna*



FIGURA 72
Capa do livro

ANÁLISE

A ruptura da estrutura do romance que o texto de Macedonio realiza é inegável e amplamente reconhecida – antes, como mestre de Borges, e agora como autor (SCHWARCZ, 2009). Por conseguinte, argumentaremos que o conceito principal do projeto gráfico é o tempo, uma vez que a estética de Macedonio, sobretudo nesse romance, baseia-se no adiamento, no espaço infinito do romance.

O projeto gráfico de Elaine Ramos e produção gráfica de Aline Valli baseou-se em uma forma clássica do livro, de modo que ele parecesse atemporal. Isso parece remeter à imagem mais conhecida de Macedonio, do mestre quase ermitão que seu conhecido discípulo Jorge Luis Borges lhe construiu: “uma mitologia singular de um homem dedicado à meditação, quietude e apenas fortuitamente à palavra escrita” (ibid., p. 121, t.n.). Por outro lado, a plena consciência da materialidade e da inevitabilidade do tempo fez com que a capa dura fosse encadernada com um papel rústico que é vulnerável à ação do tempo. A intenção é explorar a passagem do tempo, uma vez que “ao desbotar-se, o romance logo apresentará um aspecto condi-

zente com o conteúdo do livro, que é, ao mesmo tempo, um esboço e um clássico” (RAMOS, 2013, p.108).

As ironias em Macedonio, que possuem um tom cômico, não são maldosas, mas sempre metalinguísticas e convidativas. Sua singularidade como escritor faz com que ele ainda seja, simultaneamente, uma figura periférica e central na literatura argentina: periférico porque “continua inassimilável, impossível de imitar” (TABAROVSKY, 2010); central porque foi uma das principais figuras que possibilitaram as vanguardas argentinas – e seu sucesso internacional nos anos 60, conhecido como o *Boom* (POPE, 2008). Exemplos desse modo de encarar a literatura podem ser encontrados nos trechos da capa, que fazem referência a um dos prólogos que Macedonio intitula de “Ao leitor de vitrine”: “Calcula-se cem leitores de capa para um de livro; títulos-textos e capas-livros não erram leitor; são a única esperança de um grande raio de ação da brilhante Literatura, na maioria das vezes guardada e secreta Literatura, recatos que não a contentam.” (FERNÁNDEZ, Prólogo 30, n.p.).

Os principais aspectos da materialidade do livro fazem com que o artefato assuma um caráter de objeto duradouro, de pertença. Enquanto a capa dura e a costura em cadernos são duas das principais características de um livro que visa a lançar-se ao futuro, as páginas não-refiladas parecem remeter a um livro já antigo pois, uma vez que os livros só começaram a ser usualmente refileados com a adoção do padrão norte-americano, em oposição ao francês, nos anos 1960 (HALLEWELL, 2012). O papel do miolo, Pólen soft 80 g/m², de cor amarelada, remete também ao papel envelhecido.

Todavia, outros elementos de contraste dão vivacidade ao livro. As folhas de guarda de amarelo vivo (Figuras 73, 74, 75 e 76), aliadas à



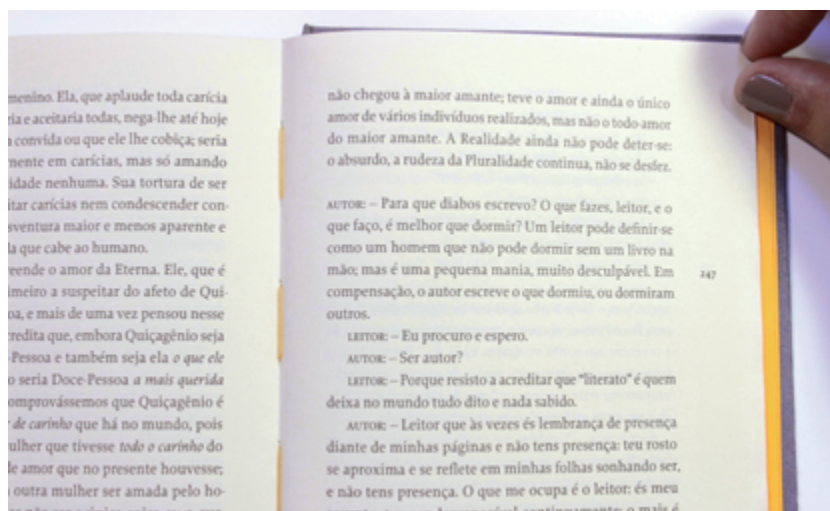
FIGURA 73
Folha de guarda

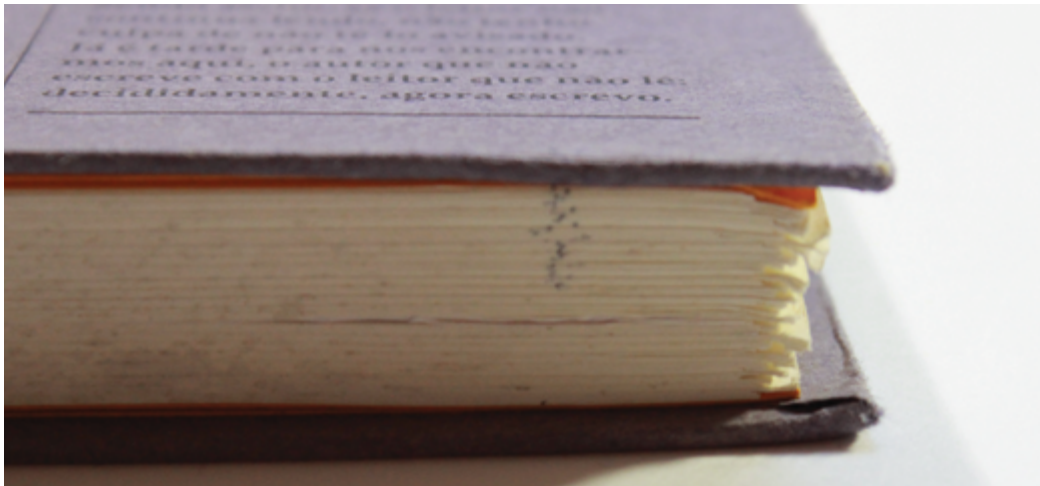
FIGURA 74 Primeira
página do livro

FIGURA 75
Antepenúltima e
penúltima páginas

FIGURA 76
Folha de guarda

FIGURA 77 Detalhe
da costura do miolo





costura de linha laranja (Figura 77) evidenciam a encadernação utilizada, uma vez que criam um alto contraste com os outros elementos, demonstrando que o objetivo do projeto gráfico não é esconder a estrutura do livro. Esses aspectos fazem com que o projeto também contraponha a atemporalidade com o vanguardismo de Macedonio, cuja ruptura com a história da literatura começou muito antes de lançar o romance, ao “anunciar (em cartas e artigos) a aparição de um romance em que está [estava] trabalhando. Surgem os prólogos – e um livro que nunca chega, que se deleita em ser anunciado, postergado, em existir sem realizar-se” (COSAC NAIFY, 2010, n.p.).

Um dos aspectos mais inquietantes é que o livro não é refileado (Figura 78). Ao longo dos 27 anos em que escreveu o romance – iniciado por volta de 1925 e terminado apenas com sua morte, em 1952 –, Macedonio “produziu cinco manuscritos completos ao todo, e muito mais páginas em notas” (SCHWARTZ, 2009, p. 121, t.n.). Essa característica fundamental da escrita e da vida, que o próprio escritor admite – “a desordem do meu livro é a de todas as vidas e obras aparentemente organizadas” (FERNÁNDEZ, Prólogo 43, n.p.) – caracteriza o romance moderno. Ele não parece um livro acabado, mas apenas um ajuntamento que se parece com folhas soltas no volume. Além disso, a ausência do refile dificulta o ato de

FIGURA 78

Detalhe do miolo não refileado e do desgaste da folha que reveste a capa

folhear o livro, graças ao entrave provocado pela desigualdade de largura das páginas.

Assim, Macedonio ensina através de sua prosa que:

O romance moderno se faz de retalhos, desvios, digressões. O inacabado aqui não é fruto da negligência, acaso ou descuido, e sim, como no Pessoa do *Livro do desassossego* ou no Kafka de *O castelo*, trata-se da chave que abre a literatura à modernidade. Em Macedonio, o inacabado tem qualidade de pensamento filosófico, de teoria estética. (TABAROVSKY, 2010, n.p.)

Ou seja, nesse sentido, Macedonio “faz ver que a arte do romance consiste em produzir o efeito ficcional (e não o efeito de realidade)” (COSAC NAIFY, 2010). Por isso, Ricardo Piglia afirma que “os prólogos que integram o *Museu do romance da Eterna* estabelecem o marco que define uma nova enunciação ficcional e delimitam a poética a partir da qual é possível escrever romances na Argentina” (apud COSAC NAIFY, 2010). Assim, ele também discute a forma e o processo de publicação do livro como integrante de seu processo:

Espero que o meu, o meu Editor, não me exponha ao ridículo inserindo as cinco folhas em branco – que dou aqui por substituídas – e, em seguida, a presente crítica a essa prática. Se há Crítica para o escrito, faço a do em branco, essas páginas que são publicadas pelos Editores e criticadas por mim, que assim recebe todas as homenagens do escrito. Essas folhas brancas, textos de desdém ao literário, são as páginas de autos com que se vestem, figuração de polígrafos em todo livro, os nunca autores, os sempre inéditos editores. (FERNÁNDEZ, Prólogo 59, n.p.)

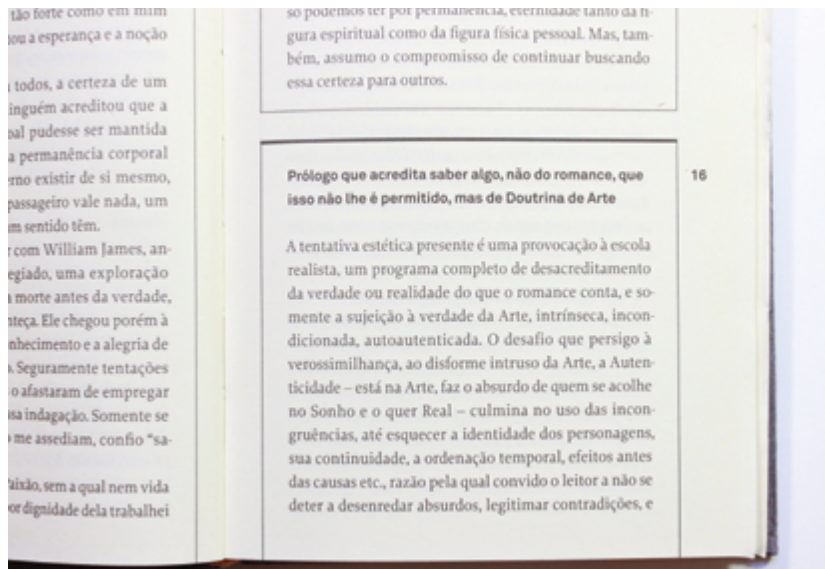


FIGURA 79

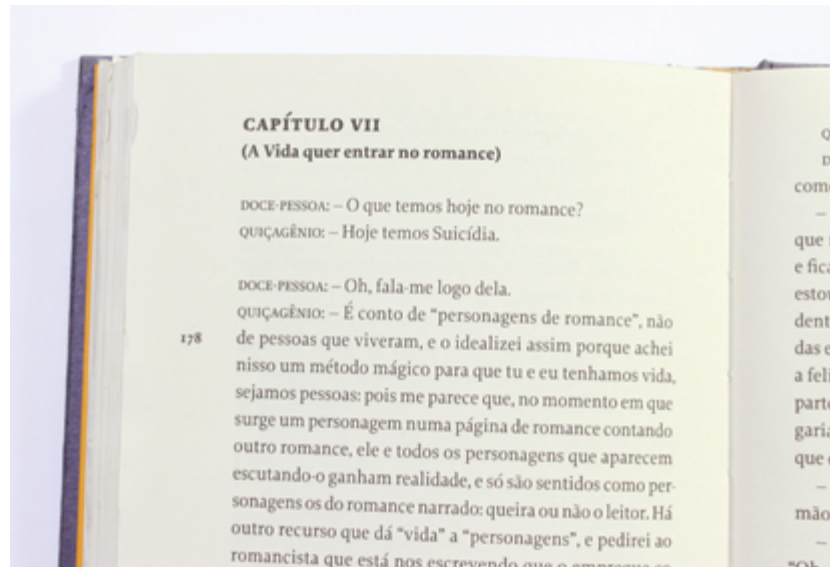
Detalhe da mancha textual da primeira parte do livro

É fundamental observar que *Museu do Romance da Eterna* “ocupa lugar de destaque, senão o mais importante” (TABAROVSKY, 2010, n.p.) na obra de Macedonio. O “romance fragmentado, antirrealista, eterno *work in progress*” (ibid.) foge a classificações, com “seus muitos prólogos e usos conscientes da *persona* autoral que caracterizam-no como um tipo de proto-modernismo” (SCHWARTZ, 2009, p. 121, t.n.). O romance é pioneiro por ser marcado pela metaficção – caracterizada por “toda ficção que tende a refletir ou comentar, tanto direta quanto indiretamente, sobre sua própria composição fictícia” (CURLEY; SMITH, 1997, p. 1004, t.n.) – que se desenvolve plenamente no *Boom*. Curley e Smith apontam que um dos fatores que levam Macedonio a ser pouco conhecido é que “a natureza experimental de sua escrita significa que o leitor precisa esforçar-se para atingir a compreensão” (ibid., p. 1005, t.n.).

De fato, Salvador aponta que

As muitas e às vezes desconcertantes nuances na escrita de Macedonio Fernández surpreendem pelas direções contrastantes de sua expressão e pela densa rede de teorização relacionada às atividades artísticas que progressivamente tornam-se entrelaçadas no texto

FIGURA 80
Detalhe da paginação
e da mancha textual
da segunda parte do
livro



literário em si. Fato e ficção são justapostos no mesmo nível linguístico, que na base dessa dualidade, inesperadamente rompe com as relações comuns de discurso e nos apresenta com uma nova proposição anti-retórica oposta à forma convencional. (1997, p. 564, t.n.)

Assim, sua obra se configura nos níveis de reflexão teórica e ficção simultaneamente, questionando seu papel de escritor ao apresentar seu próprio processo de criação através da matéria-prima desconexa, ao mesmo tempo que realiza a sua expressão concreta (SALVADOR, 1997). Em suma, “essas observações acerca da própria atividade forma parte de seus contos e poemas através de processos insistentes [...] que fornecem sua articulação do enredo” (ibid., p. 564, t.n.).

Assim, Moreno aponta que o exemplo mais claro de que o filósofo e o poeta coexistiam em Macedonio é a busca de “todas as formas possíveis de eludir a estrutura tradicional do romance” (1960, p. 26, t.n.). Em sua escrita, “a capacidade analítica, aberta ao estímulo provocador de meditações filosóficas é sempre parte de suas preocupações essenciais, é concentrada em sua busca por um senso de propósito, em contraste ao acaso contraditório da existência”. (SALVADOR, 1997, p. 565, t.n.). Dentro de sua teoria estética, “chegou a formular toda uma

arte de não fazer; o *Romance da Eterna* [na época, não publicado] é um surpreendente exemplo da literaturização desse intervalo entre o impulso criador e a própria criação” (MORENO, 1960, p.37, t.n.). Essa postura torna-se um modo de “demonstrar abertamente a estrutura do trabalho criativo, e, ao mesmo tempo, não se jogar inteiramente na mágica e liberar o mundo da fantasia, governado apenas por suas implicações fictícias” (SALVADOR, 1997, p. 564, t.n.).

Toda a carga filosófica e literária parece ter direcionado os elementos visuais do projeto para outras direções. As tipografias escolhidas, Proforma e Akkurat (Figuras 70 e 71), possuem forte tradição europeia e não parecem remeter a um aspecto específico do texto. De fato, enquanto Petr van Blokland – designer da Proforma – afirma que “a mesma regra de ouro que se aplica à tipografia, também se aplica aos tipos: quando ninguém percebe, o objetivo foi cumprido” (BLOKLAND, 2016). A Akkurat foi feita pelo tipógrafo suíço Laurenz Brunner – de um país de extensa tradição em tipos legíveis e neutros – que levou adiante a herança dos tipos modernos. Assim, essas escolhas parecem equilibrar as dificuldades de leitura que a própria estrutura do romance traz.

Assim, o *Museu do Romance da Eterna* torna-se, com seus inúmeros prólogos, uma demonstração do espaço entre o que é prometido e o que é esboçado, lançando-se a um conceito de criatividade subjetiva muito mais livre, capaz, portanto, de “capturar uma memória clara e radiante de uma realidade mais alta, livre de amarras espaciais e cronológicas” (SALVADOR, 1997, p. 564, t.n.). De maneira análoga, o projeto gráfico faz com que livro, que se propõe *sobreexistir* para o futuro, tenha seu envelhecimento enfatizado, por exemplo, pela utilização do papel da capa.



FIGURA 81

Fim da primeira
parte do livro

FIGURA 82

Início da segunda
parte do livro

FIGURA 83

Mancha textual
da segunda parte
do livro

**FIGURA 84**

Quarta capa do livro

Todavia, simultaneamente, a cor roxa faz com que a tinta preta se torne cada vez mais legível e apresenta vivo contraste com o amarelo do miolo. Por isso, o leitor “mínimo” é incorporado no romance também como uma personagem, permitindo que o autor “prolongue seu plano criativo em um futuro não-identificável, que terá de renovar essa tarefa interminável com cada novo leitor ou leitora que se identifique com a obra, assim, resguardando sua natureza perene” (ibid., p. 565, t.n.).

Assim, esse livro parece ser um objeto com o qual podemos estabelecer uma relação duradoura, pois quanto mais velho, melhor ele pode ser lido. Assim, enquanto o projeto tenta articular aspectos transcendentais do livro através do reconhecimento de que ele envelhecerá, Macedonio usa a estratégia do leitor “mínimo”. Assim ele evita a causalidade e a ordem sequencial das coisas em seu espaço ilusório do romance, “em que o tempo pode retornar e o passado, imerso no presente, constitui um presente incessante em que realidade e sonhos, fato e ficção são fundidos em uma experiência maior que vai para além dos sentidos” (ibid., p. 564-65, t.n.). Desse modo, seu romance configura-se como “um esboço de uma metafísica em que o amor conquista a morte” (SCHWARCZ, 2009, p. 121, t.n.).

5.6 Avenida Niévski E Notas de Petersburgo de 1836

Ficha técnica

**AVENIDA NIÉVSKI
E NOTAS DE PETERSBURGO
DE 1836**

TÍTULO

Avenida Niévski e Notas
de Petersburgo de 1836

AUTOR

Nikolai Gógol

PROJETO GRÁFICO

Elaine Ramos e Gabriela Castro

ILUSTRADOR

ANO

2012

TRADUTOR

Rubens Figueiredo

PRODUTOR GRÁFICO

Aline Valli

EDITORA

Cosac Naify

NÚMERO DE PÁGINAS

96/32

GÊNERO LITERÁRIO

Ficção

IMPRESSÃO/LOCAL

Geográfica/SP

NÚMERO DE VOLUMES

2

TIRAGEM

3.000 (2ª reimpressão, 2013)

Aspectos Formais

AVENIDA NIÉVSKI

FORMATO FECHADO

15,8 × 21,4 × 0,8 cm

ENCADERNAÇÃO

Costurado e colado na lombada

TIPOGRAFIA (TEXTO)

Nexus Sans

TIPOGRAFIA (OUTRAS)

CAPA

BROCH. FLEX. DURA



FORMATO ABERTO

31,6 × 21,4 cm

PAPEL

TIPO

Cartão

GRAMATURA

180 g/m²

OPACIDADE

ALTA

MÉDIA

BAIXA

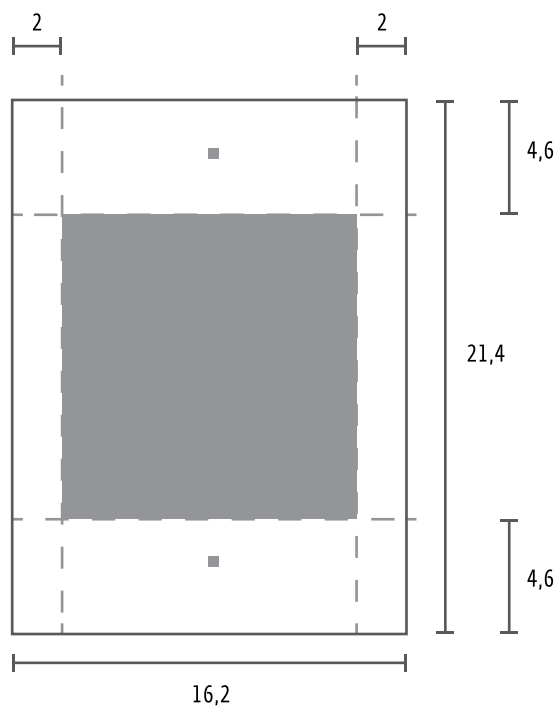


ACABAMENTO

Laminação fosca

INVÓLUCRO

Sobrecapa



Este esquema está na escala de 1:3 em relação à página do livro

Todas as medidas do esquema estão em centímetros

O esquema representa as páginas *recto*

MIOLO

PAPEL

TIPO

Munken Pure Rough

GRAMATURA

100 g/m²

OPACIDADE

ALTA MÉDIA BAIXA



ACABAMENTO

Refile trilateral

MANCHA DE TEXTO

CORPO/ENTRELINHA

11/18

ALINHAMENTO



PARÁGRAFO



BLOCO DE TEXTO

12,1 × 13,1 cm

MARGENS (INT / EXT / SUP / INF)

2 × 2,1 × 4,7 × 4,6 cm

Aspectos
Formais

NOTAS DE PETERSBURGO
DE 1836

FORMATO FECHADO
15,8 × 21,4 × 0,4 cm

ENCADERNAÇÃO
Costurado a cavalo

TIPOGRAFIA (TEXTO)
Nexus Serif

TIPOGRAFIA (OUTRAS)

CAPA

BROCH.	FLEX.	DURA
		

FORMATO ABERTO
31,6 × 21,4 cm

PAPEL

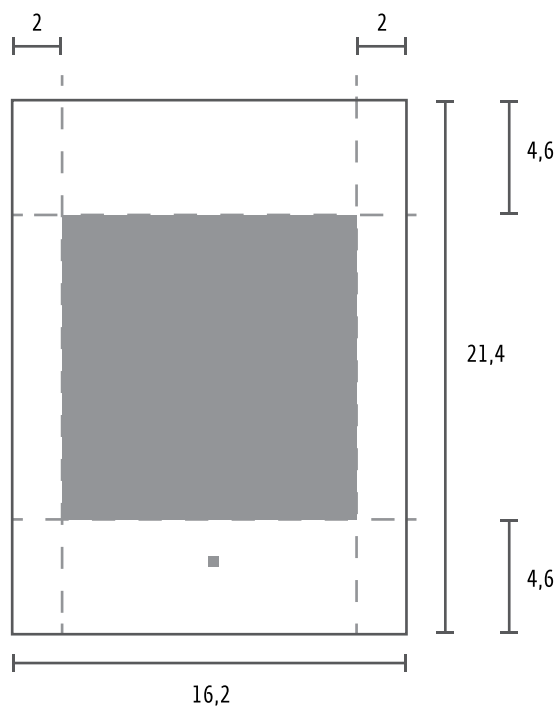
TIPO
Cartão

GRAMATURA
180 g/m²

ALTA	MÉDIA	BAIXA
		

ACABAMENTO
Laminação fosca

INVÓLUCRO
Sobrecapa



Este esquema está na escala de 1:3 em relação à página do livro

Todas as medidas do esquema estão em centímetros

O esquema representa as páginas *recto*

MIOLO

PAPEL

TIPO

Munken Pure Rough

GRAMATURA

100 g/m²

OPACIDADE

ALTA MÉDIA BAIXA



ACABAMENTO

Refile trilateral

MANCHA DE TEXTO

CORPO/ENTRELINHA

11/18

ALINHAMENTO



PARÁGRAFO



BLOCO DE TEXTO

12,1 × 13,1 cm

MARGENS (INT / EXT / SUP / INF)

2 × 2,1 × 4,7 × 4,6 cm

Resenha

AVENIDA NIÉVSKI E NOTAS DE PETERSBURGO DE 1836

Todas as citações da resenha são referentes ao texto literário analisado, citados da edição da *Coleção Particular*

Avenida Niévski e *Notas de Petersburgo de 1836* foram textos escritos pelo russo Nikolai Gógol (1800-1852), publicados pela primeira vez em 1835 e 1837, respectivamente. Em *Avenida Niévski*, o autor retrata o cotidiano da avenida considerada o coração de Petersburgo, então capital do Império Russo.

No início da narrativa, Gógol exalta a avenida, elogiando-a excessivamente e enaltecendo o modo como ela se transforma com o passar das horas e os tipos de pessoas que passam pela avenida em determinadas horas do dia. “Quantas mudanças ela sofre em apenas vinte e quatro horas!” (p.5).

Ao acompanhar o cotidiano da avenida, o narrador retrata o encontro de dois rapazes em um rápido diálogo – Piskarióv e Pirogóv –, que se interessam por duas mulheres que estão passando pela avenida no fim da tarde e decidiram segui-las. Primeiro, o narrador acompanha a investida do romântico pintor Piskarióv que decide ir atrás de uma mulher de cabelos escuros, misteriosa e vestida elegantemente com uma capa brilhante, com o intuito de ao menos

saber onde ela mora. Ao seguir os passos da moça, ele a vê entrando em um prédio e, para a surpresa do pintor, ela acena para ele entrar. No entanto, ao entrar no apartamento, Piskarióv percebe que o local onde a moça residia não correspondia às suas expectativas, pois ela morava em um “antro asqueroso onde a lamentável depravação instalava sua morada, fruto da falsa educação e da terrível multidão da capital” (p.45). Desiludido, após ouvi-la falar coisas tolas e vulgares, o jovem pintor sai correndo para a sua casa e fica em seu quarto inconformado com o fato de uma jovem tão bela viver naquele meio desprezível.

Após algumas horas pensando sobre aquilo que acabara de ver, Piskarióv cai no sono, mas é interrompido por um laçao que entra em seu quarto e o leva em uma carruagem para uma luxuosa casa. Lá, no meio da multidão de pessoas vestidas elegantemente, ele avista a moça que seguiu pela avenida Niévs-ki. A partir disso, o autor passa várias páginas narrando esse encontro, a conversa entre eles, os detalhes do local, o padrão das pessoas que ali estavam. No entanto, esse episódio fora um sonho “Ah, como a realidade é repugnante! O que é ela comparada ao sonho?” (p. 70).

Após esse devaneio, Piskarióv passa a viver à espera do sonho, ou seja, “os sonhos transformaram-se em sua vida (...): Piskarióv, pode-se dizer, dormia acordado e velava dormindo” (p. 73), pois só no sonho a mulher aparecia do modo como ele a idealizava. No entanto, com o passar dos dias, ele começa a sentir insônia e, para “salvar sua única riqueza” (p.74), ele passa a tomar ópio com a intenção de recuperar o sono e encontrá-la novamente em seus devaneios. As doses de ópio, além de trazê-la de volta em seus sonhos, perturba-

vam os seus pensamentos, nos quais ele se questionava se adiantava viver dessa forma, em “uma eterna desavença entre o sonho e a existência real” (p. 79).

Então, Piskarióv começa a criar hipóteses em relação a vida da moça, acreditando que ela vivia naquele lugar contra a sua vontade e que desejava se desprender daquela condição. Decide, por fim, ir até ela e pedi-la em casamento, o que lhe foi fortemente negado. O pintor, então, volta para a sua casa e tranca-se no quarto, onde é encontrado uma semana depois com a garganta cortada. “Assim morreu, vítima de uma paixão louca, o pobre Piskarióv, discreto, tímido, modesto, infantilmente ingênuo, portador de uma centelha de talento que talvez o tempo pudesse inflamar-se com mais amplitude e brilho.” (p. 90).

Depois da morte de Piskarióv, o narrador volta rapidamente ao tenente Pirogóv, no momento em que ele se separou do pintor e passou a seguir uma mulher loira. Porém, antes de descrever a perseguição do tenente, o autor decide falar um pouco sobre ele e sobre suas imensuráveis qualidades: “O homem é uma criatura tão admirável que jamais conseguimos calcular de uma só vez todos os seus méritos e, quanto mais o examinamos, mais surgem novas peculiaridades, e uma descrição de todas elas seria interminável.” (p. 101).

Enquanto Pirogóv perseguia a mulher desconhecida, perguntava-a coisas banais às quais ela respondia com rispidez. Quando a mulher finalmente chega ao seu destino, o tenente descobre que ela é casada com um artesão alemão – Schiller. Mesmo com as recusas da mulher loira, Pirogóv insiste em querer conquistá-la. Para isso, decide encomendar esporas, com a segunda intenção

de continuar a frequentar a oficina de Schiller e então encontrá-la. E, então, vai com frequência à oficina para se informar sobre as esporas e falar com a mulher, mesmo com as evidentes rejeições da alemã.

Alguns dias mais tarde, quando enfim o tenente vai buscar as esporas prontas, ele se despede da mulher com um beijo nos lábios em frente ao seu marido e vai embora. Em um outro dia, passa em frente à oficina e vê a mulher loira ao longe, e lhe pergunta quando o marido não estará em casa. Então, o tenente vai ao seu encontro no dia que Schiller não está em casa, mas nada que ele faz consegue despertar o interesse dela. Por fim, propõe dançar, a o que ela aceita. Quando ela começa a dançar, ele a beija à força e ela começa a gritar. Nesse momento, o marido entra em casa com mais dois amigos e “os três artesãos eram os mais fortes entre todos os alemães de Petersburgo e trataram-no de modo tão brutal e grosseiro que, reconheço, não consigo encontrar palavras para representar esse acontecimento triste.” (p. 127).

Ao sair da oficina, Pirogóv vai indignado para casa com a intenção de ir falar direto com o general e contar-lhe a violência dos artesãos alemães. No entanto, a caminho da casa do general, o tenente entra em uma confeitaria e depois passeia um pouco pela avenida Niévski, o que o deixa mais calmo e então decide não incomodar o general em um domingo, atenuando e, por fim, esquece o ocorrido.

Finalizando o texto, o narrador relata uma avenida completamente diferente da do início da história, apontando-a como traiçoeira, onde nada é confiável, tudo é ilusão. “Ah, não acredite nessa avenida Niévski! Eu sempre me envolvo mais ainda em mi-

nha capa quando passo por ela e tento, de todo modo, não olhar para os objetos que encontro. Tudo é ilusão, tudo é sonho, nada é o que parece!” (p. 132).

NOTAS DE PETERSBURGO DE 1836

No segundo volume presente nesta edição da Cosac Naify, encontramos a primeira tradução em português do artigo *Notas de Petersburgo de 1836* escrito por Gógol e publicado originalmente na revista *Sovremiennik*, n.6, em 1837. Nele, deparamo-nos com um texto mais jornalístico, criticando a cultura de Petersburgo no século XIX, principalmente o teatro. O texto é dividido em duas partes, sendo a primeira destinada a uma comparação entre Moscou e São Petersburgo, e a segunda destinada a uma crítica à cultura de São Petersburgo.

NEXUS SANS

16/24 PT

AaBbCcDdEeFfGgHhIiJjKkLlMm
 NnOoPpQqRrSsTtUuVvWwXxYyZz
 1234567890

12/20 PT

Fitando as letras da capa e tocando o texto
 impresso na parte interna, ela não fazia a menor
 ideia do que o livro dizia. A questão é que
 o assunto do livro não tinha mesmo importância.
 O mais importante era o que ele significava.

86/86 PT

A questão
 livro não

FIGURA 85

Tipografia principal
 utilizada no projeto
 gráfico do livro *Avenida
 Niévski*.

FIGURA 86

Tipografia principal
utilizada no projeto
gráfico do livro *Notas
de Petersburgo de 1836*.

NEXUS SERIF

16/24 PT

AaBbCcDdEeFfGgHhIiJjKkLlMm
NnOoPpQqRrSsTtUuVvWwXxYyZz
1234567890

12/20 PT

Fitando as letras da capa e tocando o texto
impresso na parte interna, ela não fazia a menor
ideia do que o livro dizia. A questão é que o
assunto do livro não tinha mesmo importância.
O mais importante era o que ele significava.

86/86 PT

A questão
livro não



FIGURA 87

Capa do invólucro

ANÁLISE

Os dois princípios mais marcantes que regem as escolhas projetuais do *Avenida Niévski* e *Notas de Petersburgo de 1836* são a contextualização de espaço e tempo e a simetria. A partir da leitura do conto de Gógol sobre a avenida, é possível perceber o espelhamento em diversos momentos da narrativa. Além disso, outro aspecto enfatizado no projeto gráfico é o contexto que o autor tentou registrar pela sua narrativa, através da utilização de elementos que remetem à época e ao espaço referentes à história narrada.

Os dois textos possuem um caráter “de momento”, com o objetivo de registrar a vida cotidiana e as pessoas e tipos sociais da Rússia naquela época, uma influência do Realismo. O *Avenida* é reconhecido por ser um retrato com marcas impressionistas de um momento modernizante da história russa: depois das primeiras reformas sociais iniciadas pelo czar Alexandre I. Também com relação à história da literatura, Gógol foi um romântico pré-moderno e ele, apesar de se encontrar no período romântico, preparou o terreno para o Modernismo. Essa dualidade também retoma as



FIGURAS 88, 89 E 90
Sequência de imagens
mostrando a abertura
do invólucro



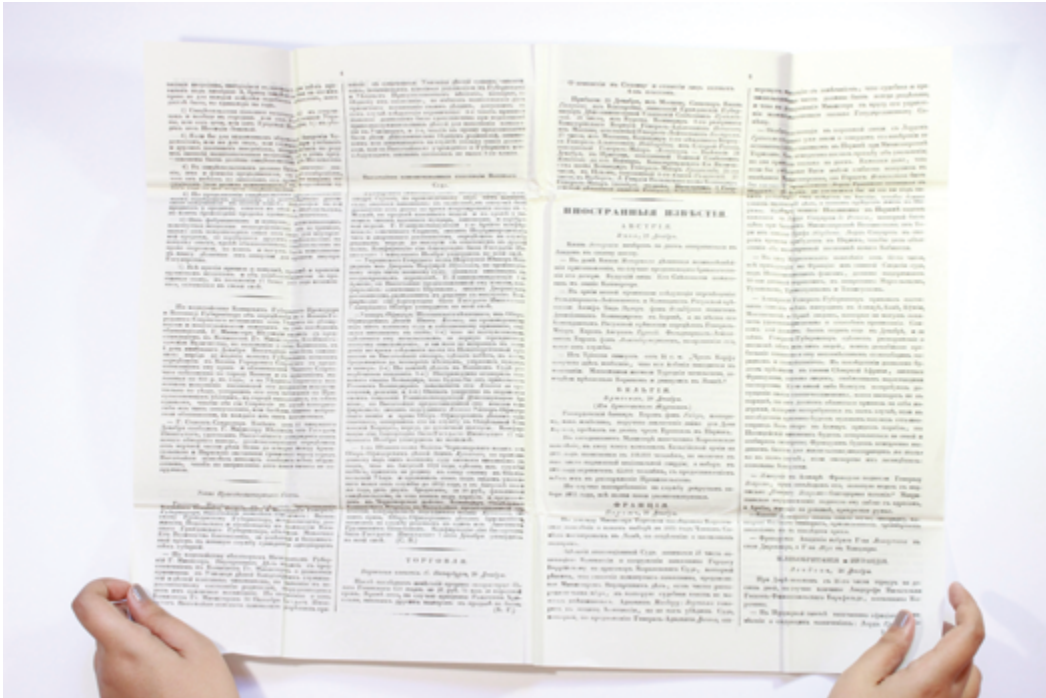


FIGURA 91 Invólucro totalmente aberto e sem os dois livros

FIGURA 92 Invólucro dobrado ao meio

personagens do conto, mas demonstra sua capacidade de escrever dois textos com aspectos muito diferentes: um conto literário e um texto jornalístico.

Em *Avenida Niévski*, a simetria fica clara, pois ele inicia e termina o conto com descrições da avenida e seus transeuntes. No entanto, essa simetria é deformada na oposição entre a avenida bela e encantadora que o autor faz nas primeiras páginas e a descrição que ele faz no último parágrafo da história. Outro elemento que evidencia a simetria presente na narrativa de *Avenida Niévski* é a construção das personagens. Gógol inicia a história do pintor Piskarión e do tenente Pirogón em conjunto, mas depois cada um deles vai atrás de uma mulher diferente e Gógol passa a contar suas histórias separadamente, como se um tivesse seguido o caminho oposto ao do outro.

Ao nos deparamos com esse projeto, temos contato com uma sobrecapa impressa em russo, com um adesivo verde em que constam o nome do autor, o título da obra, nome da tradutora, a editora e outras informações referentes à publicação (Figura 87). A sobrecapa simula uma lâmina do jornal da época em que se passa a história, como é possível perceber com o ano 1835 impresso e visível logo na frente. Ao começarmos a desdobrá-la (Figura 88), deparamo-nos com os títulos das duas obras e com o nome do autor, posicionados no meio de suas respectivas capas, alinhados horizontal e verticalmente em relação à página (Figura 89). Essa dobra não parece acidental, uma vez que mostra essas primeiras informações, anunciando o eixo de simetria horizontal que permeará o projeto de *Avenida*. Então, percebemos que são dois volumes com títulos, cores e acabamentos diferentes entre si: o *Avenida Niévski* e o *Notas de Petersburgo de 1836*, ambos escritos por Nikolai Gógol (Figura 90).

O *Avenida Niévski* tem a sua capa impressa em azul, com o título em laranja e o nome do autor vazado em branco, rotacionado 180 graus. Por outro lado, a capa do *Notas de Petersburgo de 1836* está impressa em verde – no mesmo tom do adesivo fixado na sobrecapa – e o título e o nome do autor estão vazados em branco e posicionados no mesmo sentido de leitura. O posicionamento dos dois títulos e da faixa descoberta pela sobrecapa enquanto a abrimos, já sugere uma horizontalidade que discutiremos mais a frente.

Os dois volumes já se apresentam diferentes entre si não só pelo título e pela cor, mas também pela encadernação escolhida para cada obra. A encadernação utilizada em *Avenida Niévski* é costurada em cadernos de 16 páginas, colados à lombada. Enquanto que a de *Notas de Petersburgo de 1836* é apenas um caderno de 32 páginas com costura aparente. Essa divisão clara entre os volumes é justificada principalmente pelo caráter de cada um dos textos. No *Avenida Niévski*, deparamo-nos com um texto literário, enquanto no *Notas de Petersburgo de 1836*, o texto tem um caráter mais jornalístico, evidenciando a dualidade existente na própria escrita do romântico pré-moderno Nikolai Gógol.

Desdobrando a sobrecapa por completo, defrontamo-nos com a dimensão do jornal, sua diagramação e as características da tipografia utilizada, apesar do alfabeto cirílico da língua russa ser bastante distinto do latino que utilizamos. Dessa forma, a presença desse elemento da época na qual a história se passa e, também, contemporânea ao autor, facilita a ambientação do leitor no tempo e espaço nos quais a narrativa está inserida, uma vez que o jornal continua a exercer uma função simbólica, mesmo depois que a sua função prática deixa de existir. Por isso, não importa que o texto ali seja com-

preensível para o leitor: sabemos que se trata de um jornal. Ou seja, o que está impresso passa a exercer quase nenhum valor, mas a sua materialidade continua a ser explorada e a ter significado como elemento desse projeto gráfico.

Além disso, o jornal carrega consigo significados de celeridade e um caráter efêmero, dada sua circulação diária (BOGO, 2014). Essa velocidade está presente também na escrita de Gógol, que utiliza um narrador que relata os fatos como em uma conversa, que permite que acreditemos que ele é um tipo de narrador não-confiável (ALLEN, 2013 p.233). Assim, Gógol narra a morte de Piskarióv de modo sucinto, impedindo que o leitor não tenha reflita sobre a tragédia. Logo, somos levados pela sua ironia no parágrafo seguinte: “Assim morreu, vítima de uma paixão louca, o pobre Piskarióv, discreto, tímido, modesto, infantilmente ingênuo, portador de uma centelha de talento que talvez com o tempo pudesse inflamar-se com mais amplitude e brilho” (GÓGOL, 2012, p. 90).

VOLUME I – AVENIDA NIÉVSKI

Na capa é utilizado o papel cartão com acabamento laminado fosco, e encontramos na parte interna a cor laranja impressa uniformemente. Essa página abre o caminho para a *Avenida Niévski*: não encontramos a parte pré-textual comum nos livros literários. A falsa folha de rosto, folha de rosto, dedicatória, entre outros dão lugar a uma sucessão de litogravuras retratando a avenida Niévski – feitas por I. Ivánov e P. Ivánov a partir da aquarela de Vassíli Sadonovnikov, publicada entre 1830 e 1835 por André Prévost. As litogravuras estão diagramadas acima e abaixo do eixo horizontal observado na capa. Na parte de cima, temos um panorama do lado esquerdo da avenida Niévski impresso em



FIGURA 93
Capa de *Avenida*
Niévski

laranja – o mesmo utilizado no título e na parte interna da capa –, enquanto na parte de baixo temos o panorama do lado direito da avenida impresso em roxo – cor predominante na capa – e rotacionado em 180 graus, assim como o nome do autor está na (Figuras 94 e 95). Para facilitar a análise, consideraremos a parte acima do eixo central da página como **primeiro bloco**; e a que está abaixo como **segundo bloco**, seguindo, dessa forma, o fluxo de leitura da obra (Figura 96).

No primeiro bloco, a sequência de páginas com as litogravuras laranja retrata um panorama do lado esquerdo da avenida, também conhecido como o lado brilhante, pois fica ao norte e é onde o sol bate ao longo do dia no verão. Já o lado sul é considerado a “sombra”, representada no projeto gráfico pela cor roxa (FIFA, s.d.). No entanto, durante a leitura da obra é comum associar a significação das cores como uma passagem do tempo, uma dicotomia entre o amanhecer e o pôr-do-sol, – como também apontado pelo pesquisador Marc Bogo (2014) – pois Gógol (2012) descreve uma avenida nobre e agradável durante o dia, mas que quando começa a anoitecer se transforma em um antro de ilusões e decepções, como podemos



FIGURA 94 E 95
Primeira página do
livro e página culpa
com as imagens do
lado esquerdo da
Avenida

perceber na citação a seguir: “Ela mente o tempo todo, essa avenida Niévski, porém mente sobretudo quando a noite recai sobre ela (...) e quando o demônio em pessoa acende os lampiões, apenas para mostrar tudo sob um aspecto falso” (ibid., p. 134).

Podemos considerar que a avenida é a personagem principal da trama pois é a partir dela que a história acontece. A avenida, segundo o autor, representa tudo para Petersburgo: é um local de encontro, de passagem, de passeio e condensa “linhas diretas e digressivas, escuro e claro, ordem e desordem, sanidade e insanidade [...] condensa contrastes” (ALLEN, 2013, p.231, t.n.). Por isso, já somos apresentados a ela nas primeiras páginas do livro. Ao passar as páginas, temos



FIGURA 96
Mancha textual
da página dupla

a sensação de ir caminhando pela avenida, observando a arquitetura da época, as carruagens, os transeuntes. Os principais monumentos ali retratados são acompanhados de uma legenda para situar o leitor, quase como em um passeio turístico. Dessa forma, é possível perceber que o projeto gráfico procura sempre evidenciar o clima da época, pois o texto também registra a vida da cidade de São Petersburgo e da Rússia em um momento de intensa modernização. As imagens são diagramadas ocupando a *spread*, sem margens, fortalecendo a horizontalidade e a sequencialidade do projeto.

Após a sucessão de imagens, começa imediatamente a parte textual, indicada por uma seta e pela primeira linha em *small caps*. Além de a seta evidenciar o início do texto para o leitor, podemos compreendê-la como indicação da direção da avenida que estamos percorrendo, já que a seta é um elemento bastante utilizado em sinalizações e fornece direcionamento espacial, seja na página ou em um ambiente. A seta aparece novamente no fim do primeiro bloco – apontando para a mesma direção que a seta anterior – e no início do segundo bloco – apontando, desta vez, para o sentido oposto às outras duas – fortalecendo, portanto, o significado de caminho e direção que a seta carrega.

Em todo o volume I, a tipografia utilizada foi a Nexus Sans (Figura 85), desenhada entre 2002 e 2004 pelo holandês Martin Majoor

**FIGURA 97**

Fim da parte superior
do texto

FIGURA 98

Início da parte inferior
do texto

FIGURA 99

Página dupla com
as imagens do lado
direito da Avenida

e publicada pela fundição tipográfica alemã FontFont em 2004. Ao desenhar a Nexus, o tipógrafo criou uma nova filosofia para o seu design de tipos: enquanto o princípio que guiou a construção da Scala e da Seria – tipografias desenhadas por Martin Majoor – foi “duas tipografias, um princípio formal”, com a Nexus ele modificou essa teoria para “três tipografias, um princípio formal” (MAJOOR, 2007). O princípio utilizado no desenvolvimento dessa tipografia foi o de conexão, que é o significado de *nexus* em latim (MAJOOR, 2010). Ele desenhou três tipografia conectadas entre si: serifada, sem serifa e slab, denominadas Nexus Serif, Nexus Sans e Nexus Mix, respectivamente. A Nexus Mix foi nomeada dessa forma por ser resultado de uma mistura do desenho da serifada com a sem serifa.

O princípio de conexão utilizado para desenvolver a tipografia também está presente na estrutura do projeto gráfico. *Avenida Niévski* e *Notas de Petersburgo de 1836* são textos originalmente publicados separadamente, e possuem naturezas diferentes. No entanto, existe uma conectividade evidente entre eles, que é o local que protagoniza os dois textos: São Petersburgo. E, apesar de serem textos independentes, um ajuda a compreender melhor o outro devido à dualidade das características da escrita de cada um deles, bem como da própria intenção deles.

Para esse projeto, seria possível escolher várias tipografias desenvolvidas no século no qual a história se passa, como a Clarendon, Century, Akzidenz Grotesk, entre outras. No entanto, escolheu-se uma tipografia contemporânea, mas com caráter humanista – desenvolvido na época do Renascimento. Essa escolha pode ser compreendida como um recurso para trazer a história para a atualidade, porque mesmo sendo escrita no século XIX, os temas tratados por

Gógol ainda são pertinentes para a nossa sociedade. Dessa forma, não há razão para fortalecer a antiguidade da história, já que a própria história já faz isso.

Além disso, a escolha de uma tipografia de uma fundição tipográfica alemã não foi por acaso. Tanto em *Avenida Niévski* quanto em *Notas de Petersburgo de 1836*, Gógol (2012) evidencia bastante a presença dos alemães em Petersburgo, principalmente quando compara a Alemanha com Moscou: “Moscou até agora é uma barba russa, e Petersburgo já é um alemão perfeito” (GÓGOL, 2012, p.4) e “Petersburgo é um sujeito caprichoso, absolutamente alemão, tudo observa e calcula (...); Moscou é um nobre russo e, se já está alegre, então se alegra de uma vez até cair, (...); Moscou não ama o meio-termo” (ibid., p. 5).

Enquanto algumas decisões projetuais demonstram a tentativa do texto de registrar um espaço e tempo específicos, outros demonstram um segundo conceito fundamental: a simetria. Há uma dualidade que perpassa a construção do conto: nos personagens, em sua estrutura e no motivo de sonho e realidade. Assim, encontramos no projeto aspectos que reforçam sua dualidade: nas cores, nos dois volumes, na mancha gráfica, nas imagens e na tipografia, como analisaremos a seguir.

A mancha textual é simétrica e quadrada, remetendo diretamente à escrita de Gógol, que tanto começa quanto termina a história falando sobre a avenida, mas de maneiras diametralmente opostas. Enquanto no início da narrativa Gógol exalta a Avenida Niévski “Não há nada melhor do que a avenida Niévski, pelo menos em Petersburgo; para a cidade, ela representa tudo.” (GÓGOL, 2012, p.1), no final ele descreve uma avenida completamente diferente “Ah, não acredite nessa avenida Niévski!” (ibid., p. 131) e “Tudo é ilusão, tudo é sonho, nada é o que parece!” (ibid., p. 132)



A mancha textual ocupa um espaço semelhante ao que as construções arquitetônicas ocupam nas litogravuras, deixando, desse modo, uma grande margem superior na página. Além disso, o tamanho da caixa de texto também determina a velocidade que o leitor passará as páginas. Como os blocos de texto são pequenos, o leitor avança as páginas com rapidez, facilitada também pelo texto ter uma caráter de relato e uma linguagem cotidiana. Dessa forma, o leitor tem a sensação do ir (primeiro bloco) e vir (segundo bloco) refletidos no passar das páginas (BOGO, 2014).

FIGURA 100
Mancha textual
constante ao longo
das páginas

O alinhamento do texto justificado e hifenizado – e com ajustes ópticos para alinhar a pontuação no fim da linha – fortalece a simetria do bloco de texto como um todo, pois o alinhamento justificado permite que o texto fique composto em um bloco fechado e a hifenização evita que se formem rios entre as palavras, tornando o espaço entre as palavras algo visualmente constante. Além disso, não há recuo nem distância entre os parágrafos. Nesse projeto, foram utilizadas marcas de parágrafo (ou pé-de-mosca), fortalecendo a simetria da mancha textual (Figura 96).

O formato de 15,8 x 21 cm (aproximadamente o formato 18 da tabela de corte econômico) é propício para uma leitura confortável, pois



FIGURA 101
Quarta capa do livro

não é necessário ler o livro em cima de uma mesa ou de um suporte. Por ser uma capa brochura, a abertura do livro é mais flexível, além de deixa-lo mais leve se comparado a um livro de capa dura. Além disso, essas características fazem com que o ato de virar o livro, para ler as informações que estão de cabeça para baixo, não seja incômodo.

VOLUME II – NOTAS DE PETERSBURGO DE 1836

O **segundo volume** contém o artigo *Notas de Petersburgo de 1836* (Figura 102), publicado originalmente em 1837, na revista *Sovremiennik* (“O Contemporâneo”), n. 6. Nele, percebemos um Gógol menos irônico, com um tom mais jornalístico, avaliando a vida cultural da então capital da Rússia no século XIX. Na primeira parte há uma comparação entre Moscou e Petersburgo, confrontando as características das duas cidades. Enquanto na segunda parte ele faz uma crítica à cultura de São Petersburgo, discursando sobre a produção dos balés em Paris, Petersburgo e Berlim, o interesse dos habitantes de Petersburgo em teatro, a Quaresma na cidade e o que resta de Petersburgo depois da páscoa, situando o leitor na cultura da época.

**FIGURA 102**

Capa do livro *Notas de Petersburgo de 1836*

A cor verde é utilizada em todo o segundo volume (capa e miolo) com a tipografia vazada em branco (Figuras 102 a 105). Na busca da significação da cor verde em relação a Petersburgo, encontramos esse projeto gráfico contou com uma pesquisa iconográfica, indicada na ficha técnica do livro. A jornalista Marina Darmaros, responsável pela pesquisa, é uma brasileira residente em Moscou desde 2007 e possui artigos e matérias em diversos portais de notícias – Folha de S. Paulo, G1, Observatório da Imprensa, Gazeta Russa – em que trata da vida na Rússia. Por conseguinte, há evidências para acreditar que o projeto gráfico traz características muito cotidianas da cultura russa. Assim, através de uma pesquisa arquitetônica sobre São Petersburgo, encontramos vários monumentos pré-soviéticos que têm o verde como cor predominante, tais como o Mariinsky Theatre, a Green Bridge, o Palácio de Inverno e alguns detalhes da arquitetura, como a abóbada da Kazan Cathedral. Isso parece indicar que o verde tem relação com uma memória cultural de São Petersburgo, sendo utilizada no projeto gráfico como mais um elemento para remeter à cidade e ao tempo que Gógol tenta registrar.



**FIGURAS 103, 104
E 105**
Páginas internas



Por outro lado, outras decisões retomam a dualidade e simetria presentes no projeto gráfico e no texto de Gógol. Enquanto no *Avenida Niévski* o texto é colorido sobre a folha branca, em *Notas de Petersburgo de 1836*, o texto é vazado sobre o verde impresso no papel. Dessa forma, podemos compreender o uso das cores nos dois volumes a fim de enfatizar o tempo e o espaço de São Petersburgo da época. No entanto, essa simetria também é deformada: enquanto, em um volume, a cor representa o tempo e o espaço de maneira cotidiana – pela luminosidade do dia e pelo lado avenida –, no outro o faz de uma perspectiva mais distante – o entorno mais amplo e um período histórico – embora sempre tendo a avenida como eixo.

FIGURA 106

Invólucro, capa de *Avenida Niévski* e capa de *Notas de Petersburgo de 1836*

5.7 O Passageiro

Secreto

Ficha técnica

O PASSAGEIRO SECRETO

TÍTULO

O passageiro secreto

AUTOR

Joseph Conrad

PROJETO GRÁFICO

Elaine Ramos e Flávia Castanheira

ILUSTRADORA

Adriane Gallinari

ANO

2015

TRADUTOR

Sergio Flaksman

PRODUTOR GRÁFICO

Aline Valli

EDITORA

Cosac Naify

NÚMERO DE PÁGINAS

56

GÊNERO LITERÁRIO

Ficção

IMPRESSÃO/LOCAL

OGI/China

NÚMERO DE VOLUMES

1

TIRAGEM

Aspectos Formais

O PASSAGEIRO SECRETO

FORMATO FECHADO

16,2 × 22 × 0,6 cm

ENCADERNAÇÃO

Encadernação sem costura

TIPOGRAFIA (TEXTO)

Ingeborg

TIPOGRAFIA (OUTRAS)

CAPA

BROCH. FLEX. DURA



FORMATO ABERTO

32,4 × 22 cm

PAPEL

TIPO

Duodesign (ou similar)

GRAMATURA

150 g/m²

OPACIDADE

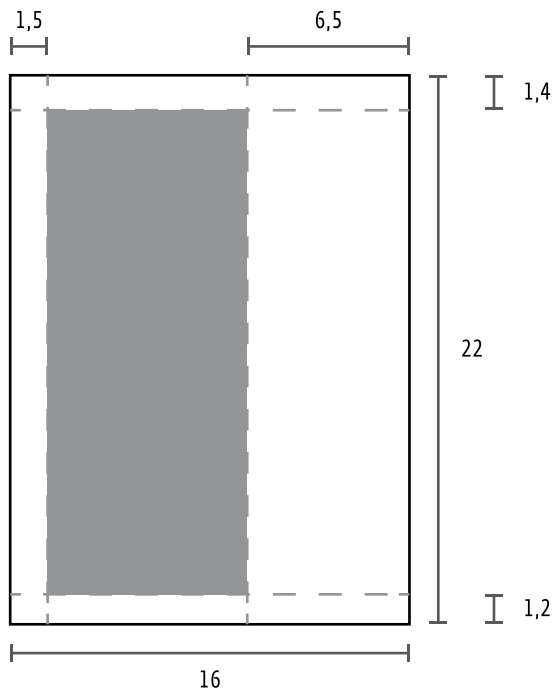
ALTA MÉDIA BAIXA



ACABAMENTO

INVÓLUCRO

Caixa



Este esquema está na escala de 1:3 em relação à página do livro

Todas as medidas do esquema estão em centímetros

O esquema representa a página recto

MIOLO

PAPEL

TIPO
Yu Long pure woodfree

GRAMATURA
70 g/m²

OPACIDADE
ALTA MÉDIA BAIXA
  

ACABAMENTO
Refile (superior e inferior) e vinco

MANCHA DE TEXTO

CORPO/ENTRELINHA
10/

ALINHAMENTO



PARÁGRAFO



BLOCO DE TEXTO
8 × 19,4 cm

MARGENS (INT / EXT / SUP / INF)
1,5 × 6,5 × 1,4 × 1,2 cm

Resenha

O PASSAGEIRO SECRETO

Todas as citações da resenha são referentes ao texto literário analisado, citados da edição da *Coleção Particular*

Essa edição não é paginada, logo, decidimos omitir a indicação – n.p. – nas citações

O *Passageiro Secreto* foi escrito em 1909 por Joseph Conrad e, originalmente publicado em duas partes em 1910, na *Harper's Magazine*. Somente em 1912 ela foi publicada em livro, junto com outras histórias curtas, cujo título era *Twixt Land and Sea*.

A história se passa em um navio e é narrada em primeira pessoa pelo próprio capitão, que está fazendo a sua primeira viagem, não conhecendo o navio, nem sua tripulação. Dessa maneira, ele se define em vários momentos da narrativa como um intrometido na embarcação:

Mas meu sentimento dominante era o de ser um intruso naquele navio; e, verdade seja dita, um tanto desconhecido inclusive de mim mesmo. Membro mais jovem da tripulação (com a única exceção do segundo-oficial), e ainda não testado numa posição da mais alta responsabilidade, eu estava propenso a aceitar que os demais fossem todos devidamente adequados.

Além disso, os homens da tripulação já viajavam juntos há aproximadamente dezoito meses, reforçando ainda mais a sensação do capitão de ser um intruso

à bordo. Portanto, em uma noite, o capitão tomou uma decisão incomum ao mandar toda a tripulação ir dormir “sem escalar os quartos de vigia” e, então, ele ficaria no convés.

Minha condição de intruso, que me tirava o sono, é que tinha ditado esse arranjo contrário à convenção, como se nas horas solitárias da noite eu esperasse chegar a um acordo com aquele navio de que não sabia nada, tripulado por homens sobre quem sabia muito pouco.

Enquanto o capitão estava no convés, ele avistou “uma forma clara e alongada boiando muito perto da escada”. Apoiado ao primeiro degrau da escada, então, estava Leggatt, o imediato⁸ do Sephora, navio que estava ancorado há mais de uma milha de distância em relação ao do capitão. Enquanto Leggatt decidia se continuava a nadar até afundar de exaustão ou se subia à bordo, o narrador explicita: “uma comunicação misteriosa já se estabelecia entre nós dois – diante daquele mar tropical escuro”. E, então, Leggat sobe as escadas e, quando o narrador empresta seu pijama para ele vestir, ele descreve: “Dali a um instante ele havia vestido o corpo molhado com um pijama do mesmo tecido riscado que eu usava, e veio atrás de mim até a popa como uma cópia minha”.

A partir de então, Leggatt explica que ao assassinar um companheiro à bordo, ele ficou preso no Sephora, só tendo uma hora por noite para vagar pelo convés. Após seis semanas, enquanto caminhava pelo tombadilho, Leggatt tirou os chinelos e caiu na água “antes de ter chegado a uma decisão final”. E à medida que Leggatt contava a sua história ao capitão, mais o capitão o via como seu outro eu, como um reflexo de si mesmo: “ele tinha se virado de frente para mim; e nós, os dois intrusos no navio, nos vimos face a face com a mesma postura”.

⁸ Oficial que ocupa o segundo lugar, atrás do capitão, na linha de comando de um navio

Ao esconder Leggatt em seu camarote, o capitão não tinha nenhum plano em relação ao que faria com o outro intruso, mas a relação entre eles já estava estabelecida e o capitão sentia a obrigação de protegê-lo. E, confrontando a própria sanidade, o narrador afirma: “e, o tempo todo, a duplicidade do meu espírito me perturbava quase ao ponto da insanidade” e, também, “não seria verdade dizer que tive um choque, mas uma dúvida inevitável quanto à sua existência corpórea me passou pela cabeça. Podia ser, perguntei-me, que ele fosse invisível a olhos que não os meus?”.

Dessa maneira, passaram por diversas situações de risco nas quais Leggatt poderia ter sido descoberto pela tripulação e, além disso, o comandante do *Sephora* também chegou a ir ao navio à procura do imediato, mas o narrador consegue escondê-lo.

Com o mais vento, o navio entra em curso e Leggatt planeja, junto ao capitão, um jeito de escapar da embarcação. Quando o navio se aproxima da ilha Koh Ring, Leggatt se organiza para ir embora do navio: “tinha chegado a hora de trocarmos nossos últimos sussurros, pois nenhum de nós dois jamais chegaria a ouvir a voz natural do outro”.

No entanto, à medida que o navio se aproximava da ilha, aumentava a tensão na tripulação, visto que o navio estava muito próximo da terra e poderia encalhar a qualquer momento. “Depois de um tempo fui até a borda a sota-vento e o coração me subiu à garganta quando vi como a proa estava próxima de terra”. Nesse momento, o capitão foi questionado por vários homens da tripulação se ainda continuaria naquela rota, se ele passaria com o navio por lá, “então esqueci a partida do intruso secreto, e só me lembrei que também era um intruso total a bordo. Não conhecia aquele navio. Será que passava? Como devia ser manobrado?”

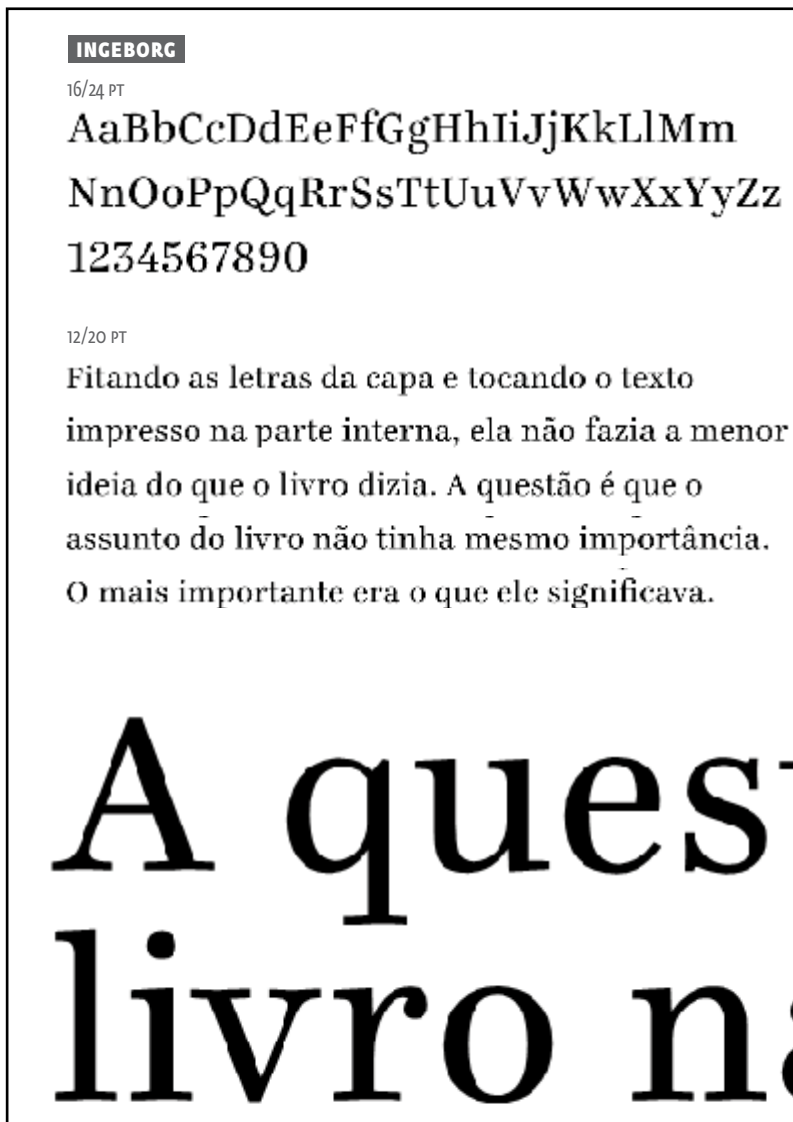
Sem saber se Leggatt tinha conseguido escapar ou não, o capitão ficava olhando para o mar à procura de algum sinal de que o intruso secreto já não estava mais no navio. Ademais, para ele saber se o navio estava ou não em movimento, ele precisava de um ponto de referência: “alguma coisa fácil de enxergar, um pedaço de papel, que pudesse jogar na água e ficar observando”. E, então, eis que o capitão avista no mar o chapéu – que ele tinha dado a Leggatt – boiando na água.

Agora eu tinha o que queria – a referência providencial para os meus olhos.[...] E fiquei olhando para o chapéu – expressão de minha piedade súbita por sua carne indefesa. A intenção tinha sido proteger sua cabeça sem abrigo dos rigores do sol. E eis que agora ele salvava o navio – ao ser vir de marco para compensar minha ignorância de intruso.

E, então, o navio começou a avançar e a se afastar novamente da ilha na qual Leggatt estava, deixando o capitão em perfeita comunhão com aquele navio: “Nada ou ninguém em todo o mundo se interporia agora entre nós dois, lançando uma sombra que fosse em nosso caminho de conhecimento silencioso e afeto sem palavras, a comunhão perfeita entre um homem do mar e seu primeiro comando”.

FIGURA 107

Tipografia principal
utilizada no projeto
gráfico do livro
O passageiro secreto



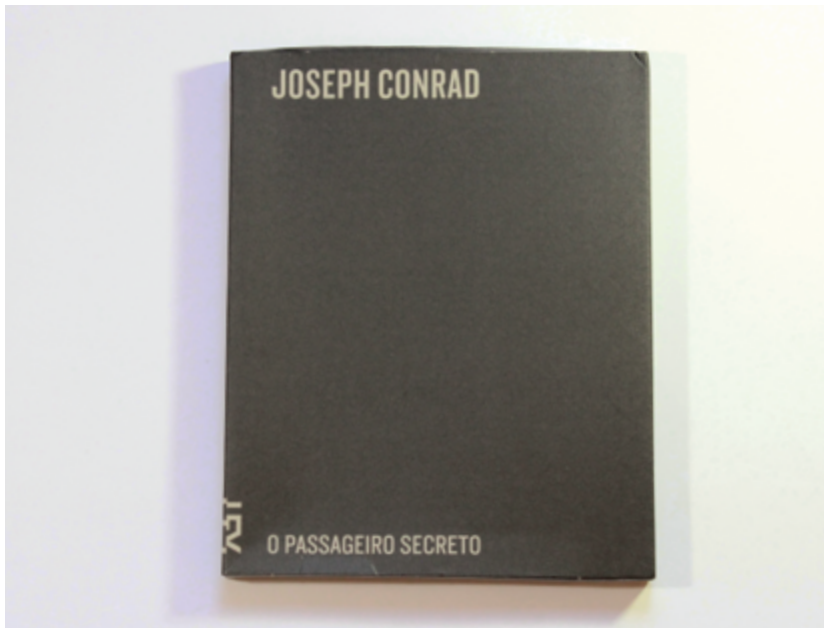


FIGURA 108
Invólucro

ANÁLISE

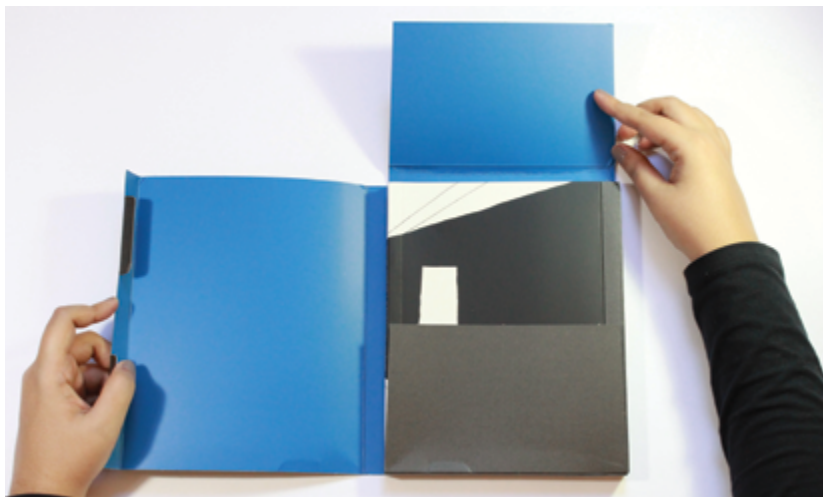
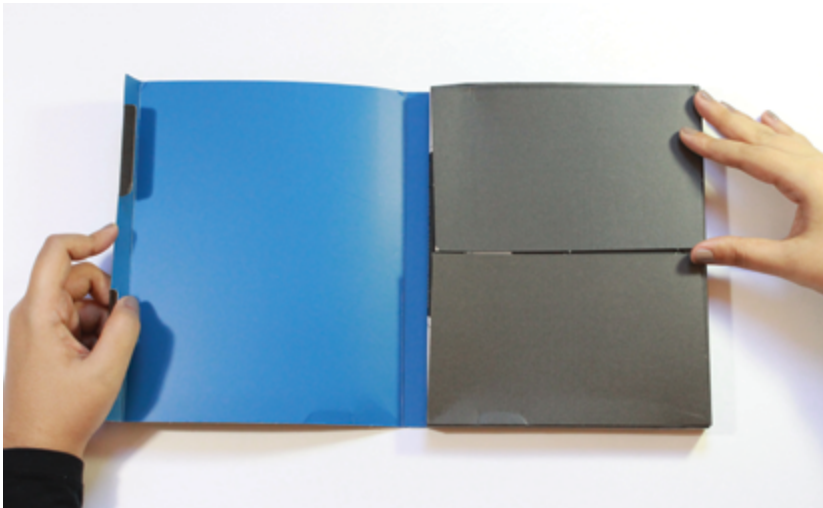
O princípio mais evidente no projeto gráfico de *O Passageiro Secreto* pode ser definido como a **duplicidade** contida no protagonista, implicando nos desdobramentos entre o que pode ser mostrado e o que deve ser escondido. De fato, essa novela em particular reflete o sentimento que ele tinha de se reconhecer como um indivíduo duplo e em que foi capaz de demonstrar suas habilidades e seu estilo com uma “ênfase mais consistente do que encontramos em seus romances” (FRASER, 1996, p.28, t.n.). Ou seja, *O Passageiro Secreto* trata da rejeição da comunidade enquanto busca afirmar tentativas de encontrar um meio-termo com a individualidade (ibibid.), desenvolvendo “as implicações de um único evento, modelando-o em uma afirmativa intensamente metafórica” (ibid., p.37, t.n.) e enfatizando “paradigmas universais ou míticos de experiência” (ibid., p.39, t.n.).

A edição desenvolvida por Elaine Ramos e Flávia Castanheira apresenta-nos uma caixa preta. O preto uniforme foi impresso em um papel triplex, e, assim como em *Primeiro Amor*, foi utilizado o lado poroso do papel para a parte externa da caixa, deixando a cor opaca.

Entretanto, nesse caso, a laminação fosca faz com que a textura ao toque seja lisa, contrastando com certa aspereza visual que é mantida pelo material. A tipografia utilizada é uma grotesca sem serifa e condensada, que não foi possível determinar (Figura 108). Todavia, essa categoria de tipos – similares a fontes como a Helvetica, Akzidenz ou Univers – são convencionadas como tipografias mais neutras e universais. Dessa forma, muito pouco dos aspectos visuais do projeto gráfico do miolo é dado pela caixa, indicando que esse invólucro parece resguardar e, de fato, esconder algo.

Na frente da caixa, o nome do autor está na parte superior e o título da obra está posicionado na parte inferior da caixa, ambos muito próximos à margem. Há muita distância entre o nome do autor e o título, deixando uma grande área preta entre os dois. Esses elementos posicionados na caixa visualmente parecem ocupar a margem da mancha textual no miolo do livro. Desse modo, onde o texto está ausente, a identificação da obra está presente, criando uma relação de complementariedade e, simultaneamente, simbolizando uma repulsa. Essa composição já anuncia o modo como a condição do forasteiro e do estranho é tratada no romance: de forma bastante ambígua, dramatizando um “paradoxo conradiano familiar, uma vez que a simpatia imediata do capitão pelo fora-da-lei colide com sua necessidade de conquistar a solidariedade com seus oficiais e tripulação” (FRASER, 1996, p.40, t.n.).

No verso da caixa, encontramos poucas informações técnicas do livro – os nomes do tradutor e da ilustradora – além de um texto equivalente ao que é comum encontrarmos nas quartas capas. Um pequeno parágrafo conta a sinopse da obra, e o outro explica que essa edição pertence à *Coleção Particular*: “Este volume faz parte da Coleção Par-



**FIGURAS 109,
110 E 111**

Sequência de imagens
mostrando a abertura
do invólucro

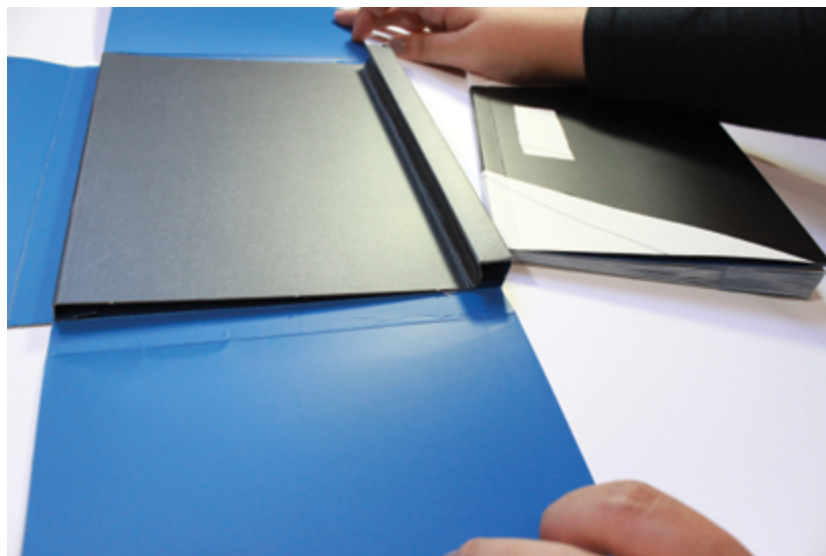
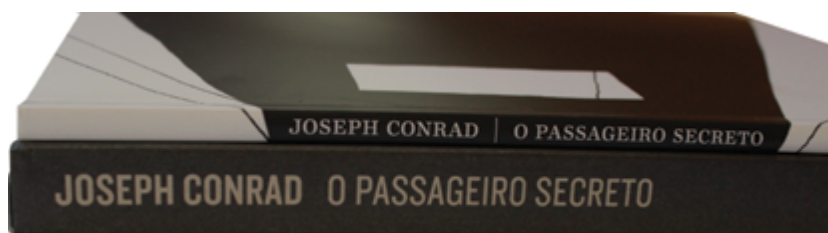


FIGURA 112
Estrutura do invólucro

ticular: livros-objeto em que forma e conteúdo são indissociáveis.” (COSAC NAIFY, 2015). O modo de separar os parágrafos é através da indentação, o mesmo que é utilizado no miolo do livro, também anunciando aspectos com que o leitor ainda não teve contato.

Ao abrirmos a caixa, encontramos apenas o azul e o livro ainda está oculto (Figura 109). Esse azul remete ao cenário da novela, em que há “só o céu e o mar por testemunhas e juízes” (CONRAD, 2015, n.p.), embora seja um azul tão profundo que beira a irrealidade. Depois de abrirmos as duas abas verticais, podemos ver a capa do livro, que está, então, toda envolta pelo azul (Figuras 110 e 111). Portanto, a caixa teve sua parte interna toda impressa em azul e foi estruturada de tal maneira que envolve todo o volume. Quando fechada, não conseguimos vê-lo, criando um senso de surpresa quando finalmente desvendamos o livro. O livro não parece apenas guardado pela caixa, mas também escondido e, ao mesmo tempo, assenta-se perfeitamente. A Figura 112 mostra a estrutura da caixa, que possui um reforço para que a altura dela compense a abertura que o livro perfaz graças ao volume das páginas escondidas – discutidas adiante. Essa estrutura prova a preocupação de nivelar a lombada com a borda direita do livro, de modo que o livro fique harmoniosamente

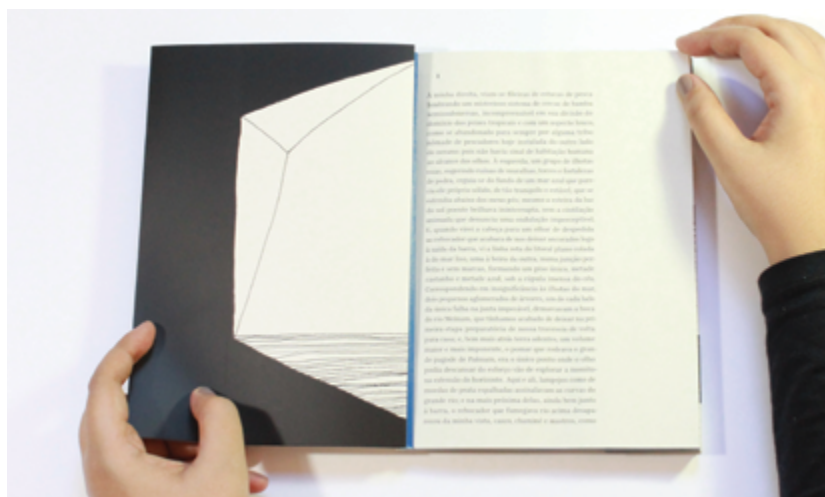
**FIGURA 113**

Lombada do livro e do invólucro (de cima para baixo)

deitado, e a caixa o comporte – simultaneamente guardando-o e escondendo-o sem sobressaltos.

Por outro lado, enquanto na frente da caixa temos o nome do autor e o título, na capa do volume não há nada textual, apenas uma ilustração que parece impulsionar a abertura do livro e atá-lo ao preto da caixa. Apenas ao olharmos a lombada encontramos novamente o nome do autor e da obra. No entanto, está escrita em uma tipografia totalmente diferente da escolhida para a caixa: agora nos deparamos com uma tipografia serifada, de largura regular e sem diferença de pesos entre as informações (Figura 113). Dessa maneira, podemos considerar que a caixa preta que contém o livro nos dá poucas pistas do que vamos encontrar ao abrí-lo: ao guardar e esconder o volume em que a novela está impressa, a edição induz a expectativas semânticas para o texto com o qual sequer nos deparamos ainda. Ao abrir a caixa, vamos descobrindo os aspectos do livro aos poucos, pois o azul utilizado na parte interna da caixa também se encontra no miolo, como veremos adiante.

Por conseguinte, argumentamos que a caixa esconde o conteúdo, tanto com relação ao seu aspecto físico quanto aos visuais, não revelando sequer a tipografia que foi utilizada no próprio livro. Isso ecoa o protagonista da novela, que admite que sua “posição era a de único intruso a bordo [...] e, verdade seja dita, um tanto desconhecido inclusive de mim mesmo” (CONRAD, 2015, p.3). Todavia, essa relação não é uma simples bipartição ou uma repressão de uma dessas partes – o livro e a caixa. Elas se integram, apesar de suas diferenças,

**FIGURA 114**

Capa do livro

FIGURA 115Orelha e primeira
página do livro**FIGURA 116**

Orelha aberta

em um todo harmônico, ecoando, também, o tema principal do livro: para que o protagonista possa integrar-se à comunidade do navio como comandante, precisa demonstrar solidariedade a Leggatt, o forasteiro e seu outro eu (FRASER, 1996).

Os críticos literários exploram diversas abordagens para analisar a novela, reconhecendo uma narrativa complexa e com diversos níveis de significado na novela. Por exemplo, Guerard foca sua análise “na história de uma jornada essencialmente solitária envolvendo uma profunda mudança espiritual no viajante” (1962, p.59, t.n.), associando aos arquétipos da psicologia de Jung. Curley (1962) nega a interpretação de que Leggatt seria a identidade mais violenta e reprimida do capitão, rebatendo uma análise anterior de Guerard. Ainda, Stallman enfatiza a discussão do realismo através dos “conflitos entre critérios interiores e exteriores, entre critérios da consciência e os códigos externos, convenções e leis” (1962, p.108, t.n.). Leiter (1960), por sua vez, delineia os caracteres arquetípico e parabólico das imagens bíblicas criadas por Conrad, que já haviam sido apontadas como modos para retratar as personagens, mas que foram utilizadas também por outras razões através das estruturas de eco. Assim, as “estruturas não apenas de personagens mas também de ação narrativa, parábola, metáfora, entre outras, tornam-se meios fundamentais para atingir efeitos estéticos e temáticos” (ibid., p.159, t.n.) e argumenta que “a tensão temática fundamental em *O Passageiro Secreto* são incorporados em e transmitidos por esses padrões arquetípicos sobrepostos” (ibid., p.174, t.n.).

Em todos os casos, entretanto, o capitão e Leggatt configuram entre si a figura do duplo, de modo que as “ações e gestos de seu capitão recém apontado estão refletidos nos movimentos e no comportamento

do recém fugido Leggatt, e que cada homem ecoa os pensamentos e sentimentos mais privados do outro” (ibid., p.159, t.n.). Todavia, a tradição do duplo (conhecido na literatura pelo termo alemão de *Doppelgänger*) em geral trata o “outro” como o lado escondido e reprimido da psique da personagem, ao que Conrad adicionou uma importante dimensão através da responsabilidade dupla (FRASER, 1996).

Assim, a novela caracteriza-se pela discussão moral do capitão por outro indivíduo e companheiro oficial, através da exploração do “papel de Leggatt como contraparte da identidade externa, pública do capitão: negar sua existência [...] significaria auto-mutilação” (ibid., p.41, t.n.). Ou seja, a novela envolve uma profunda “descoberta de uma identidade autêntica – no sentido usado pelos psicólogos que dão importância primária à interdependência entre as atuações públicas e privadas – ao reconhecer sua responsabilidade por outro ser humano” (ibid., loc. cit.) além de “contrariar o veredito fácil de culpado com o suficiente de evidências por outro lado para criar sombras de dúvida” (WILLIAMS, 1964, p.630, t.n.). Argumentamos, portanto, que este é o princípio que permeia o projeto gráfico: a relação de duplicidade do indivíduo que é negociada a fim de estabelecer-se na comunidade.

Assim, ao abrirmos o livro, é possível ver que as capas têm orelhas incomuns: elas quase cobrem toda a parte interna da capa, deixando aparente apenas uma discreta faixa azul – é possível vê-las nas Figuras 115, 116, 121 e 122. Por sua vez, ao abrirmos a orelha, encontramos o *Glossário de termos de marinha e navegação*, que tem continuidade na outra orelha. Esse glossário parece ter sido necessário devido à quantidade de termos técnicos e a especificidade com que Conrad trata as questões de navegação – seu trabalho e uma constante inspiração para sua obra em geral. Entretanto, quando há tex-



FIGURA 117

Mancha textual
da página dupla

to na orelha dos livros, ele fica na sua parte externa, para que chame atenção e seja um dos primeiros conteúdos a ser lido, por ser encontrado com facilidade. Logo, percebemos também aqui a intenção de esconder, visto que o texto está na parte interna e só é lido se a orelha for aberta.

Assim como em alguns outros livros da *Coleção Particular*, em *O Passageiro Secreto* também não há parte pré-textual, fazendo com que a imersão na narrativa seja mais natural desde o primeiro contato com o projeto gráfico. A primeira página do miolo já inicia a primeira parte da história, sinalizada com o numeral 1 posicionado discretamente acima do texto e com um leve recuo interno – similar ao recuo interno utilizado para sinalizar o parágrafo no texto. A novela mantém sua estrutura dividida em duas partes, conforme foi publicada originalmente, ecoando novamente a duplicidade que se torna unidade no volume do livro.

A mancha textual é bastante densa e simétrica, posicionada muito próxima à espinha do livro, de modo que, em certos momentos, o leitor precisa forçar a abertura para conseguir lê-lo (Figura 117). Isso reforça a sensação de confinamento e ocultamento trazida pelo tex-

to. Entretanto, essas características da mancha configuram-se de maneiras peculiares. Primeiramente, a cor densa da textura textual não se deve a uma entrelinha reduzida, mas ao desenho da tipografia, que discutiremos adiante. Depois, o fato de a margem interna ser muito menor que a margem externa é ambíguo, pois o ruído visual formado pela dobra da página escondida cria um eixo que faz com que ambas margens pareçam-nos muito pequenas.

Para sinalizar o parágrafo, como vimos, foi utilizado o recuo interno da primeira linha – o mesmo modo do verso da caixa. Devido ao tom de enclausuramento – psicológico e físico – presente no texto, não seria indicado utilizar a distância da entrelinha para separar os parágrafos, pois isso criaria espaços em branco na página que lhe dariam bastante leveza para respirar, contradizendo todo o projeto que sugere o confinamento de Legatt. Assim, optou-se também pelo texto justificado e hifenizado, o que resulta em um bloco de texto rígido, marcando ainda mais os eixos da espinha e da dobra da página interna. Além disso, a ausência de paginação também evita criar outros pontos de atenção na página além da própria mancha textual.

A página interna a que temos nos referido é mostrada nas Figuras 118, 119 e 120. Ela resulta de três vincos em cada folha, de modo que se configura como uma dupla de páginas no limite entre as páginas *recto* e *verso* de texto. Em todas elas, encontram-se as ilustrações feitas por Adrienne Gallinari, que permitem criar uma narrativa paralela informada pelo texto. Embora os desenhos pareçam simétricos à primeira vista – pois ocupam espaços análogos nas páginas – não o são de fato (Figura 119), remetendo novamente à contribuição de Conrad à figura do *Doppelgänger* citada pela crítica literária.

**FIGURA 118**

Ilustração entre as
páginas textuais

FIGURA 119

Detalhe da ilustração

FIGURA 120

Detalhe para
impressão em azul
na parte interna
da página e no
miolo não-refilado
trilateralmente

As ilustrações têm um traço impreciso, e não parecem representar exatamente a realidade como a percebemos – há deslocamento de espaços e perspectivas. Isso reflete a relação do protagonista com Legatt, o seu outro eu. A própria ilustração sugere uma surrealidade, como se toda a narrativa pudesse ser constituída e interpretada como um devaneio. Por outro lado, os elementos presentes nas ilustrações são referências ao que nos remete a objetos reais. Portanto, analogamente à narrativa da personagem, cuja veracidade é posta em dúvida em diversos momentos, as ilustrações configuram-se através de uma mistura de bidimensionalidade e tridimensionalidade e torna-se difícil interpretá-las com clareza e objetividade.

Tanto as ilustrações quanto o texto são impressos exclusivamente em preto – sem gradações de cinza. Isso remete à escuridão que permeia as descrições da narrativa – “no limite da escuridão projetada por um imenso vulto negro que lembrava os portões de Érebo” (CONRAD, 2015, n.p.). Por outro lado, é possível que o leitor leia o livro sem a “interrupção” da ilustração, pois a forma que ela é posicionada não interfere no fluxo da leitura. Assim, as ilustrações são mais um elemento oculto que precisa ser descoberto, pois é possível folhear o livro sem que se perceba que há ilustrações entre as páginas.

O papel utilizado possui características fundamentais para o projeto gráfico: opacidade e gramatura. O Yu Long pure woodfree 70 g/m² é apontado pela empresa que o produz como uma papel altamente opaco, de superfície delicada e cores uniformes e suaves e, através da superfície fosca, faz com que a leitura seja facilitada (LONGKOU YULONG PAPERMAKING, s.d.). Sua alta opacidade permitiu que as partes internas das folhas fossem uniformemente impressas

com o mesmo azul que encontramos na caixa e na capa, permeando toda a narrativa, que ocorre no barco, apenas com céu e mar à vista. Ao mesmo tempo, esse azul é escondido e não interfere na leitura, ao contrário de outros projetos como o de *Zazie no metrô*.

A sua baixa gramatura também foi fundamental para que a página interna fosse possível, pois um papel muito grosso dificultaria a passagem das páginas do livro, tornando a leitura mais física e menos fluida e o próprio livro poderia ficar muito pesado e excessivamente volumoso. Além disso, uma alta gramatura também prejudicaria a impressão das ilustrações, que são contínuas em relação à dobra. Por conseguinte, a materialidade dessa página interna influencia todos os demais aspectos do projeto gráfico, desde os mais diretos – como o que apontamos acerca da mancha de texto – quanto a outros mais discretos. A exemplo, é importante notar que as orelhas, com o tempo, também ficam marcadas pelo volume da página interna, e a ilustração também obedece esse eixo. Essas relações tornam-se fortes evidências de que o projeto integrou os aspectos materiais e gráficos de maneira inteiramente articulada.

A tipografia utilizada no livro – a única indicada no colofão – foi a Ingeborg (Figura 107), desenhada pelo austríaco Michael Hochleitner em 2009. A característica mais peculiar do desenho desse tipo é sua inspiração em tipos didônicos, particularmente conhecidos pelas grandes diferenças de espessura. Isso faz com que, apesar de ter sido composto com uma entrelinha generosa, o tipo constitua uma textura densa. Nesse sentido, Bringhurst aponta que:

As letras românticas podem ser extraordinariamente belas, mas carecem do ritmo fluente e estável das formas renascentistas. É precisamente esse ritmo que convida o leitor a adentrar o texto e

FIGURA 121
Última página do livro
e orelha

FIGURA 122
Orelha aberta



9 Em geral, as fundidoras de tipos digitais lançam-nos junto com um *specimen*, que consiste em alguns usos da tipografia. Em geral, são demonstrações de como ela funciona com o texto para o qual são projetadas, suas variações de peso e estilo, e demais características, como as ligaturas, estilos de numerais, etc. É provável que, além das funções práticas, essa prática tenha raízes históricas nos catálogos de tipos que as fundidoras enviavam às tipografias e editoras que compunham os textos.

prosseguir na leitura. Já as formas estatuárias das letras românticas convidam o leitor, ao contrário, a contemplá-las de fora. (2008, p.6)

Todavia, o desenho da Ingeborg, em específico, foi concebido com o intuito de produzir um tipo moderno e legível, conforme consta em seu *specimen*⁹:

Quem quer que tenha pensado que tipos modernos são legíveis deveria reconsiderar. Os pesos de texto da Ingeborg combinam tudo que um “tipo moderno” ou “didônico” deve ser, sem que seja inferior aos tipos de estilo antigo [*oldstyle faces*] comuns usados para textos contínuos. Os pesos de texto da Ingeborg funcionam mesmo



em tamanhos de notas de rodapé, uma vez que suas contraformas são abertas e não prováveis de acúmulo de tinta. A forma da linguagem da Ingeborg aparece muito mais natural do que suas parentes mais rígidas, como Bodoni ou Didot. (TYPEJOCKEYS, s.d., t.n.)

FIGURA 123

Capa completamente aberta

Em outras palavras, a tipografia utilizada é fortemente influenciada por tipos que não são recomendáveis para utilização em texto, mas que – em sua reapropriação contemporânea – consegue adaptar-se a essa função. Essa característica é muito similar à situação do protagonista da novela: inicialmente, ele é um intruso, estranho naquele lugar, exercendo a função de capitão. Todavia, a narrativa demonstra que, apesar disso, ele é capaz de negociar sua natureza com os interesses da comunidade, ao ponto de vincular-se ao navio de modo que “nada ou ninguém em todo o mundo se interporia agora entre nós dois, lançando uma sombra que fosse em nosso caminho de conhecimento silencioso e afeto sem palavras, a comunhão perfeita entre um homem do mar e seu primeiro em comando” (CONRAD, 2015, n.p.).

Portanto, argumentamos ao longo dessa análise que o principal conceito que o projeto gráfico comunica é a duplicidade que permeia a novela, enfatizando a dialética entre o que pode ser mostrado e o que deve ser escondido. A síntese dessa dialética busca negociar a unidade em relação aos aspectos psicológicos da personagem, que se reflete em todos os aspectos da unidade do projeto gráfico. Atra-

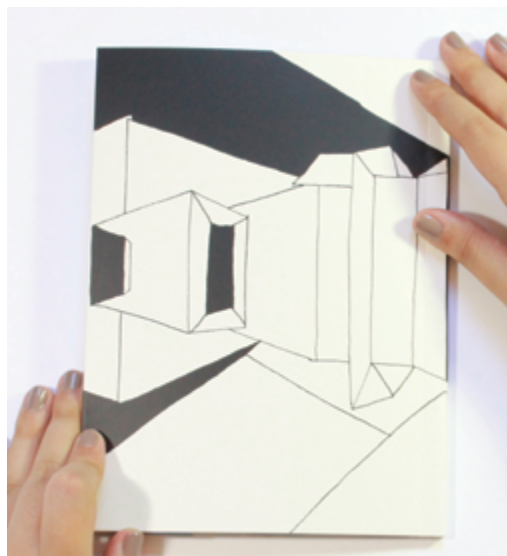


FIGURA 124
Quarta capa do livro



FIGURA 125
Verso do invólucro

vés dos aspectos materiais e gráficos e seus elementos, acreditamos que o livro é capaz de articular significados que retomam o tema central da novela de Joseph Conrad, que buscava explicitar nuances da psique humana de maneira mítica e metafórica através de sua obra literária.

CAPÍTULO 6

Considerações Finais

Ao longo do processo de pesquisa e de escrita da dissertação, buscamos evidenciar a presença do livro ao longo da história da humanidade não apenas como um símbolo do conhecimento, mas também como um artefato material que reflete as realidades que o originaram. Por conseguinte, desde o título ao conteúdo, a dissertação enfatiza a presença do livro na sociedade, encarando o design como um dos campos dentro de um enorme e complexo sistema cultural.

Conforme discutido no primeiro capítulo, o livro deve ser visto como um artefato complexo, passível de ser estudado a partir de diversas perspectivas. Assim, apesar de ser um artefato muito presente por tanto séculos na história da humanidade, seus significados não são unívocos, nem seus processos são definitivos. Como exemplo, foram apresentados alguns modelos desenvolvidos por autores do campo da Bibliografia, conforme reunidos por Howsam (2006) e Moraes (2015), para contextualizar a produção desses artefatos. No entanto, constatamos que o design de livros não está incluso como uma etapa de construção em nenhum dos modelos apresentados, o que demonstra que o tema principal desta dissertação deve ser explorado e divulgado, sobretudo em diálogo com outras áreas do conhecimento.

Na primeira seção do capítulo um, apresentamos um panorama histórico do livro e percebemos que a sua forma atual é resultado de inúmeras mudanças sociais e econômicas. Desse modo, defendemos que as características formais são aspectos inescapáveis para a compreensão do artefato, uma vez que os significados incorporados ao longo de suas transformações não desaparecem ou ficam estanques. Portanto, pudemos compreender as características oriundas de outros períodos históricos ainda presentes nos livros contemporâneos.

Na segunda seção do capítulo um – o livro no Brasil –, compreendemos o contexto editorial brasileiro, sobretudo de uma perspectiva econômica e cultural. De maneira mais específica à atividade projetual, reafirmamos a perspectiva de Lima (2014) de que o Gráfico Amador representa um marco fundamental para o design brasileiro. Apesar das tiragens limitadas de seus impressos e do seu caráter experimental e autoral, o grupo produziu uma herança da prática de projeto e do ideal de valorização do livro enquanto objeto gráfico. Por conseguinte, relacionamos os ideais que impulsionaram a criação do Gráfico Amador com os da Cosac Naify, sobretudo pelas motivações: o cuidado na arte do livro – em seus aspectos gráficos e literários – e o desenvolvimento de objetos singulares a partir de experimentação no processo produtivo.

Apesar de a Cosac Naify ter fechado há pouco tempo, é possível perceber que a editora, por sua vez, deixou um legado para o design de livros e para o mercado editorial. Ao observarmos os livros no mercado, é possível perceber que não são apenas as capas que estão recebendo a atenção dos designers, como acontecia anteriormente. Hoje, é perceptível que há diversos formatos de livros – ainda que de um mesmo segmento –, diferentes tipos de papel no miolo, acabamentos diferenciados, tipografias menos tradicionais, entre outros aspectos que são reflexo da consistência e cuidado com que o projeto gráfico tem sido encarado pelo mercado editorial.

De um lado, o surgimento de outras tecnologias de transmissão de informação no início do século XXI acenderam muitas discussões sobre o fim do livro. Ao contrário do que muitos imaginam, agora que as informações podem ser transmitidas por meios digitais, retoma a plena existência material do livro. Cabe a ele explorar outros

modos de expressão e experiências de leitura. Tangenciamos algumas questões desse tema, mas não foi nossa intenção aprofundar nas diferenças e ênfases de cada meio, embora tenhamos encontrado pesquisas assim de alguns estudiosos (Cf. BOLTER; GRUSIN, 2000; DARNTON, 2009; PHILLIPS, 2014).

De outro lado, também apontamos para as produções artísticas que usam o livro como objeto. As necessidades de expressão e discussão estética que se configuram através dos livros de artista não foram o foco da nossa discussão, embora partilhem da forma do livro e de sua materialidade para existir. Entretanto, há vasta bibliografia que poderia ter sido explorada e discutida em uma dissertação sobre as possibilidades semânticas do livro, desde Plaza (1982a; 1982b) a Silveira (2013), Monteiro (2013) ou Stewart (2011), apenas para citar alguns. Esse pode ser mais diálogo possível em um vasto campo que explora procedimentos artísticos em processos de design.

A ênfase desta dissertação está nas brechas entre a produção industrial – de comunicação ampla e facilitada – e a experiência estética possibilitada pelo ato de leitura – íntima, particular. Em **A materialidade do livro**, apresentamos como ela pode ser abordada por campos especializados no objeto livro e evidenciamos como o design é uma prática determinante na sua construção, visto que é o campo responsável por elaborar a forma do livro. Adotamos a divisão proposta por Bredehoft (2014) entre a ideologia da produção e a reprodução para determinar a atuação de designers em um sentido muito mais amplo, conforme apresentado por Mak (2011). Ao reconhecermos a tradição e dimensionarmos a complexidade do livro, pudemos discutir a principal ferramenta do designer contemporâneo para negociar as inúmeras questões: o projeto gráfico.

Nesse sentido, buscamos relacionar o designer de livros contemporâneo a uma tradição histórica de atores que davam forma ao livro e o tornaram o artefato primordial para a manutenção de sociedades que conhecemos hoje. Para isso, a revisão do estado da arte do campo da Bibliografia com autores como Roger Chartier, D.F. McKenzie e Elizabeth Eisenstein forneceu-nos uma visão abrangente centrada no artefato, que permitiu-nos perceber como o design pode se inserir no contexto de construção do livro. Diante disto, defendemos que o designer precisa estar ciente de todo o processo de construção do livro para que suas decisões projetuais sejam conscientes dos sentidos que elas podem carregar e transmitir para o leitor, podendo colaborar para o conteúdo textual da obra.

Por isso, em **3.2** e **3.3**, detivemo-nos nos aspectos visuais e materiais do projeto de livros, reunindo os principais teóricos e autores de design. Tangenciamos outros temas profícuos, que cresceram em explorações para fora da dissertação (Cf. SOUZA; OLIVEIRA; WAECHTER, 2015; SOUZA et al., 2016). Portanto, defendemos que conhecer os elementos que compõem o projeto gráfico do livro faz com que o designer tenha subsídios para criar com consistência e significado, planejando desde a tipografia até os processos de acabamento do objeto. Assim, ele pode dialogar com o leitor e com toda a tradição histórica do livro e de seus aspectos gráficos.

No entanto, é preciso que o designer esteja em diálogo também com os outros atores presentes no processo produtivo do livro. De um lado, dada a sua complexidade, para que seu projeto seja executado com minúcia, todas as etapas e processos precisam comunicar-se entre si. De outro, é preciso encarar cada livro como um artefato

único, adequando as ferramentas disponíveis a cada projeto considerando o texto e o conteúdo que irá constituir-lo.

Das interseções com a Bibliografia e a Literatura, uma perspectiva humanista ressoou entre os principais autores que discutíamos, de Chartier a Bringhurst, pela abordagem projetual de Tschichold ou pelas palavras de bibliófilos como Eco e Carrière. Isso ampliou a discussão, fazendo-nos refletir acerca da configuração da linguagem através do design e do artefato como uma atuação no mundo social e político.

Toda a tradição que buscava “honrar o conteúdo” pela forma serviu-nos de inspiração. A teoria da recepção de Wolfgang Iser forneceu uma abordagem hermenêutica que possibilitou discutirmos pontos sutis e evidenciar nuances estéticas da perspectiva do design de livros. Nesse sentido, embora considere os significados sociais e históricos elaborados pela crítica literária, a análise enfatiza o horizonte de expectativa dos leitores empíricos. Em outras palavras, uma vez que a interpretação é valorizada em sua singularidade.

Para esta dissertação desenvolveu-se uma ficha de análise que pode ser adaptada e utilizada em outras pesquisas que buscam sistematizar os aspectos que compõem o livro. Acreditamos que a ferramenta de análise que buscamos estabelecer pode ser um ponto de partida para as próximas pesquisas que visam a fazer do projeto gráfico uma linguagem para a construção do livro. A sua divisão em três partes tem como objetivo fazer com que o leitor veja o que ele apenas reconhece: a forma do livro como um aspecto fundamental da experiência de leitura. A ficha técnica entende o livro em seu processo produtivo e social, catalogando-o em meio a todos os outros. Enquanto isso, os aspectos formais evidenciam os

parâmetros e ferramentas de que o designer dispõe para articular significados através da realização do livro. Por fim, a resenha contempla os aspectos literários – o tradicional “conteúdo” –, que são o material para a realização do projeto.

Essa ferramenta de análise nos permitiu mergulhar no processo de leitura a fim de articular os significados do texto com os do projeto gráfico, de modo que não os consideramos entidades distintas. Consideramos que o texto não existe quando não é feito transmissível – em particular, feito visível através da linguagem visual. Assim, uma das principais ferramentas do designer, a tipografia, torna-se a própria forma da linguagem – e todas as relações decorrentes disso podem ser articuladas para criar significado a partir do texto, que também transfigura-se em um contexto. De maneira contínua, os aspectos materiais mostraram-se ainda mais profícuos para exploração, mesmo pela utilização de processos já comuns.

O principal fio que perpassa as sete obras que analisamos é o projeto enquanto uma série de decisões conscientes que, ao serem justificadas em uma unidade material, constituem uma rede de significados plurais. Essa é a principal razão pela qual mesmo processos tão comuns como refile ou dobras resultam em e – ao mesmo tempo nascem de – interpretações tão complexas e distintas dos textos literários. Se tomarmos a dobra francesa: ela está presente em quatro dos sete projetos da *Coleção Particular*, mas em cada um deles, esse aspecto material assume um significado completamente distinto, uma vez que está entremeado de todos os outros elementos do projeto gráfico e contextualizado literariamente.

Claro que, conforme defendemos, cada experiência de leitura é muito particular. As análises discutidas nesta dissertação não bus-

cam isolar um significado único para cada obra, mas sim discutir como o projeto gráfico pode destacar aspectos presentes no texto a fim de pluralizar a experiência de leitura e dar abertura para outras análises futuras. Assim, estudos posteriores podem explorar os significados de outros leitores, abordando a recepção e a criação de significados de outras perspectivas, com outros horizontes de expectativa. Por outro lado, uma vez que a teoria da recepção aponta que a experiência estética também é incomunicável, estudos centrados na recepção dos leitores podem considerar metodologias etnográficas ou pesquisas por imersão.

De todo modo, a atuação do designer de livros consiste em criar sistemas complexos, realidades literárias cheias de possibilidades de significado. Entretanto, tais sistemas não estão baseados em necessidades pragmáticas ou funcionais. Elas são possibilitadas pelo humanismo, pela valorização do esforço e da existência do outro que está presente naquele objeto. Em última instância, o que está por trás da articulação entre o projeto gráfico e o conteúdo textual é a relação entre pessoas que se estabelece através do livro, transcendendo tempo e espaço. Acreditamos, por fim, que esse também pode ser elemento que o designer pode articular para proporcionar experiências estéticas.

Referências

- ABUJAMRA, Adriana. Um personagem à procura dos seus autores. **Valor Econômico**, 2012. Não paginado. Disponível em: <<http://www.valor.com.br/cultura/2491934/um-personagem-procura-de-seus-autores>>. Acesso em 11 jul. 2016.
- _____. A Via-crúcis de Charles. **Revista Piauí**. São Paulo, n. 115, p.38-46, abril de 2016.
- ACZEL, Richard. Horizon of expectations. In: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure (eds.). **Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**. Londres: Routledge, 2010.
- ADG. **ABC da ADG – Glossário de temas e verbetes utilizados em Design**. São Paulo: Melhoramentos, 2000. 60p.
- ALLEN, Sharon Lubkemann. **Eccentricities**: Writing in the margins of Modernism: St. Petersburg to Rio de Janeiro. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. **Formato**. Porto Alegre: Bookman, 2009.
- _____. **Impressão e acabamento**. Porto Alegre: Bookman, 2009.
- _____. **The Visual Dictionary of Pre-press and Production**. Suíça: AVA Publishing, 2010.
- ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. 676p.
- ARMSTRONG, Helen. Introdução: Revisitando a vanguarda. In: _____. (org.) **Teoria do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- ARMSTRONG, Marie-Sophie. “Zazie dans le métro” and Neo-French. **Modern Language Studies**. Nova York: Modern Language Association, v. 22, n. 3, p. 4-16, 1992.
- AUBYN, F. C. St. Review. **Books Abroad**. Norman, OK: Board of Regents of the University of Oklahoma, v. 33, n. 4, p. 416, 1959.
- BAINES, Phil. HASLAM, Andrew. **Type & Typography**. New York: Watson-Guptill Publications, 2005.
- BANN, David. **Novo manual de produção gráfica**. Porto Alegre: Bookman, 2010. 224p.
- BARBIER, Frédéric. **História do livro**. São Paulo: Paulistana, 2008. 474p.
- BASBANES, Nicholas A. **On paper**. Nova York: Vintage Books. 2013. 430p.
- BAYM, Nina. Henry James. In: BAYM, Nina (ed.). **The Norton Anthology of American Literature**. Nova York, Londres: W.W. Norton Company, 2003.
- BECKETT, Samuel. **Primeiro amor**. Tradução Célia Euvaldo. 3ª reimpressão. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BLIN-ROLLAND, Armelle. **Back and Forth between Written and**

- Spoken:** Studies of Transposed Voices in Céline's *Voyage au bout de la nuit*, Queneau's *Zazie dans le métro* and their Adaptations. Tese de doutorado. Bangor: Bangor University. 2011.
- BOGO, Marc Barreto. **A coleção particular da Cosac Naify: explorações sensíveis do gosto do livro.** 30 jun, 2014. 226p. Dissertação – Universidade de São Paulo. 2014.
- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation:** Understanding new media. Cambridge: MIT Press, 2000.
- BOOM, Irma. Reputations: Irma Boom. The Hague: Eye Magazine, 20a. Disponível na internet por http em: <www.eyemagazine.com/feature/article/reputations-irma-boom>. Acesso em 15 mai. 2016
- BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia:** De Gutenberg à Internet. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico.** São Paulo: Cosac Naify. 2ª reimpressão, 432 p., 2008.
- BREDEFHOT, Thomas A. **The Visible Text:** Textual Production and Reproduction from Beowulf to Maus. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- BRUCKNER, D. J. R & GOUDY, F. W. **Frederic Goudy.** New York: Harry N Abrams Incorporated, 1990. 160p.
- CAMARGO, Iara Pierro de. **O departamento de Design Gráfico da Cranbrook Academy of Art** (1971-1995): novos caminhos para o design. Dissertação de mestrado. FAU, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2011.
- _____. **O livro de literatura:** entre o design visível e o invisível. 2 de maio de 2016. 348p. Tese (Doutorado em Design e Arquitetura) FAU, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2016.
- CAMPBELL-SPOSITO, Mary. Onomastics as a Defamiliarizing Device in Raymond Queneau's Novels. **The French Review.** Marion: American Association of Teachers of French, v. 61, n. 5, p. 724-33, 1988.
- CARDOSO, Rafael. Introdução. In: _____. (org.). **O design brasileiro antes do design.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. O início do design de livros no Brasil. In: _____. (Org.). **O design brasileiro antes do design.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CARONE, Modesto. Posfácio. In: MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrivão.** 3ª reimpressão. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. Uma renovação inesperada da história de amor. In: JAMES, Henry. **A fera na selva.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

- CARTER, Rob; MEGGS, Philip B.; DAY, Ben; MAXA, Sandra; SANDERS, Mark. **Typographic design: Form and communication**. John Wiley & Sons, 2015.
- CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger. Introducción. In: _____ (Org.). **Historia de la lectura en el mundo occidental**. 2. ed. Buenos Aires: Alfaguara, 2001. 667p.
- CHARLES, depois da Cosac. **Revista Piauí**, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8ghoDVpKGkM>>. Acesso em: 24 jun. 2016.
- CHARTIER, Roger. **The Order of Books: Readers, Authors and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries**. Stanford: Stanford University Press, 1992.
- _____. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Trad. Mary Del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994. 111p.
- _____. **Forms and meanings: Texts, Performances and Audiences from Codex to Computer**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.
- _____. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. Trad. Reginaldo de Moraes. São Paulo: UNESP, 1998.
- _____. **Os desafios da escrita**. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora Unesp, 2002. 150p.
- CLAIR, Kate. BUSIC-SNYDER, Cynthia. **Manual de Tipografia: a história, a técnica e a arte**. Tradução de Joaquim da Fonseca. Porto Alegre: Bookman, 2009.
- CONRAD, Joseph. **O passageiro secreto**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- COSAC NAIFY. Quarta capa. In: CONRAD, Joseph. **O passageiro secreto**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- _____. Sobre o autor. In: FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museu do Romance da Eterna**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- COSAC, Charles. A Via-crúcis de Charles: entrevista. [abril de 2016]. São Paulo: Revista Piauí, n. 115. Entrevista concedida a Adriana Abujamra.
- COSTA, Nataly. Autor da biografia de Clarice Lispector comenta o fim da Cosac Naify. **Veja São Paulo**, 2015. Disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br/materia/autor-da-biografia-de-clarice-lispector-comenta-o-fim-da-cosac-naify>>. Acesso em 12 jul. 2016.
- CRAIG, James. **Produção gráfica**. São Paulo: Editora Mosaico, 1980. 208p.
- _____. **Designing with type: the essential guide to typography**. 5th ed. New York: Watson-Guptill Publications, 2006. Versão EPUB.

- CRASNOW, Ellman. Reader. In: CHILDS, Peter; FOWLER, Roger. **The Routledge Dictionary of Literary Terms**. Oxon: Routledge, 2006.
- CUDDON, J. A. Horizon of expectations. In: _____. **A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**. Nova Jersey: Wiley-Blackwell, 2013a.
- _____. Mannerism. In: _____. **A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2013.
- _____. Reader-response theory. In: _____. **A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**. Nova Jersey: Wiley-Blackwell, 2013a.
- CULLEN, Kristin. **Design elements, typography fundamentals: A graphic style manual for understanding how typography affects design**. Rockport Pub, 2012.
- CUNHA LIMA, Guilherme. **O Gráfico Amador**: As origens da moderna tipografia brasileira. 2 ed. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2014. 176p.
- CURLEY, Daniel. Legate of the Ideal. In: HARKNESS, Bruce (ed.). **Conrad's The Secret Sharer and the Critics**. Belmont: Wadsworth Publishing Company, 1962.
- CURLEY, Dermot; SMITH, Verity. Metafiction. In: SMITH, Verity (ed.). **Encyclopedia of Latin American Literature**. London, Chicago: Fitzroy Dearborn, 1997.
- DARNTON, Robert. What is History of Books. **Daedalus**, cidade, v. 111, n. 3, p. 65-83, 1982.
- _____. **O Beijo de Lamourette**: Mídia, cultura e revolução. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia da Letras. 1990.
- _____. **A Questão dos Livros**: Passado, Presente e Futuro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DE BRUYN, Ben. **Wolfgang Iser**: A Companion. Berlim: De Gruyter, 2012.
- DERDYK, Edith. (Org.). **Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.
- DOCTORS, Marcio. **A cultura do papel**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999. 192p.
- DOMICIANO, Cassia Leticia Carrara. **Livros Infantis Sem Texto**: Dos pré-livros aos livros ilustrados. Tese de Doutorado em Estudos da Criança. Instituto de Estudos da Criança, Universidade do Minho, Braga, Portugal. 2008.
- DRUCKER, Johanna. Entity to Event: From Literal, Mechanistic Materiality to Probabilistic Materiality.

- Parallax.** Londres: Routledge, v.15, n.4, p.7-17, 2009.
- ECO, Umberto; CARRIÈRE, Jean-claude. **Não contem com o fim do livro.** Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- _____. **A memória vegetal:** e outros escritos de bibliofilia. 3ª ed. Tradução de Joana Angélica d'Ávila. Rio de Janeiro: Record, 2014. 272p.
- ELLER, Emerson Nunes. Para uma introdução à história do livro impresso no Brasil: o caso do Padre José Joaquim Viegas de Menezes. **Educação Gráfica.** Bauru, v. 19, n. 3, p. 136-7, 2015.
- EISENSTEIN, Elizabeth. **The printing press as an agent of change.** Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. Bookselling. **Encyclopaedia Britannica**, v. 4. Disponível em: <https://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclop%C3%A6dia_Britannica/Bookselling> Acesso em: 8 ago. 2016.
- _____. **Graphic design.** Encyclopædia Britannica Online. 2010. Disponível em: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/1032864/graphic-design>>.
- _____. William Ged. Disponível em: <<https://global.britannica.com/biography/William-Ged>>. Acesso em: ago. 2016.
- ESCRITORES lamentam nas redes sociais o fechamento da editora Cosac Naify. ZH Entretenimento, 2015. Não paginado. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2015/12/escritores-lamentam-nas-redes-sociais-o-fechamento-da-editora-cosac-naify-4919967.html#>>. Acesso em 11 jul. 2016.
- FALCÃO, L.; ARAGÃO, I. Um estudo entre forma e conteúdo em livros de literatura: uma proposta de análise. **Anais do 10º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**, São Luís (MA). 2012
- FARBIARZ, Alexandre; FARBIARZ, Jackeline Lima. Do código ao eBook: o texto e o suporte. Em **Design: Olhares sobre o livro**. Teresópolis: Editora Novas Ideias. 2010a.
- FARBIARZ, Jackeline Lima; FARBIARZ, Alexandre. O entrelugar do design na interação entre o livro e o leitor. Em **Design: Olhares sobre o livro**. Teresópolis: Editora Novas Ideias. 2010b.
- FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria da Graça. **Dicionário do livro: da escrita ao livro eletrônico.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2008. 768p.
- FAUSTO, Boris. **História Concisa do Brasil.** São Paulo: Edusp, 2001.

- FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. **The Coming of the Book: The Impact of Printing, 50-1800**. London: NLB, 1976.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museu do Romance da Eterna**. Tradução Gênese Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- FIFA, 2018 World Cup Organising Committee. **Nevsky Prospekt**. Rússia, s.d. Disponível em: <<http://welcome2018.com/en/routes/saint-petersburg/nevsky-prospekt/>>. Acesso em 13 mai. 2016.
- FILHO, Plínio Martins. A relação produtor/ editor. In: FILHO, Plínio Martins (Org.) et al. **Livros, editoras & projetos**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial / São Bernardo dos Campos, SP: Bartira, 1998, p. 47-78.
- _____. O futuro do livro impresso e as editoras. Em **Livro – Revista do Núcleo de Estudos do Livro e da Edição**. São Paulo: Ateliê Editorial. 2011.
- FRASER, Gail. Short Stories. In: STAPE, J. H. (ed.). **The Cambridge Companion to Joseph Conrad**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- GABRIEL, Ruan de Souza; FINCO, Nina. O triste fim da Cosac Naify. **Época**, 2015. Não paginado. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/vida/noticia/2015/12/o-triste-fim-da-cosac-naify.html>>. Acesso em 11 jul. 2016.
- GETTY RESEARCH INSTITUTE. Artist's Books. In: _____. **Art & Architecture Thesaurus**. [S.l.], s.d.b. Disponível em: <<http://goo.gl/jjrv5a>>. Acesso em: 5 de agosto de 2016.
- _____. Books. In: _____. **Art & Architecture Thesaurus**. [S.l.], s.d.a. Disponível em: <<http://goo.gl/jOMYGD>>. Acesso em: 5 de agosto de 2016.
- GILL, Eric. **An Essay on Typography**. Jaffrey, New Hampshire: David R. Godine Publisher Inc., 1988.
- GOBERT, David L. The Essential Character in Queneau's *Zazie dans le métro*. **Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures**. Abingdon: Taylor & Francis, v. 40, n. 2, p. 91-106, 1986.
- GÓGOL, Nikolai. **Avenida Niévski**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- GONÇALVES, Márcio S. Os meios, seus usos, sua materialidade: a comunicação e sua epistemologia. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre: PUC, v.17, n.3, 2010.
- GONTARSKI, Stanley E. Introduction from Unabandoned Works: Samuel Beckett's Short Prose. In: BECKETT, Samuel; GONTARSKI, Stanley E. (ed.). **The Complete Short Prose of Samuel Beckett, 1929-1989**. Nova York: Grove Press. Versão EPUB.

- GOYAL, Hari. **Pulp & Paper Resources & Information Site**. Burlington, Canada. s.d.. Disponível em <<http://www.paperonweb.com/>>. Acesso em ago. 2016.
- GRAY, Stanley E. Beckett and Queneau as Formalists. **James Joyce Quarterly**. Tulsa: University of Tulsa, v. 8, n. 4, Beckett Issue, p. 392-404, 1971.
- GRUSZYNSKY, Ana Cláudia. **Design gráfico: do invisível ao ilegível**. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 2000
- _____. **Design Gráfico: Do Invisível ao Ilegível**. Segunda Edição. São Paulo: Rosari, 2008.
- GUERARD, Albert J. The Journey Within. In: HARKNESS, Bruce (ed.). **Conrad's The Secret Sharer and the Critics**. Belmont: Wadsworth Publishing Company, 1962.
- GUICHARNAUD, Jacques. Raymond Queneau's Universe. **Yale French Studies: What's Novel in the Novel**. Yale: Yale University Press, n. 8, p. 38-47, 1951.
- HALLEWELL, Laurence. **O Livro no Brasil: sua história**. São Paulo: Edusp, 2012.
- HALUCH, Aline. **Guia prático de design editorial: criando livros completos**. Teresópolis, RJ: Editora 2AB. 2013. Versão E-PUB.
- HANSON, Ralph E. **Mass communication: living in a media world**. 4ª edição. California: CQ Press, 2015. Disponível em <<http://college.cqpress.com/sites/masscomm/>>
- HASLAM, Andrew. **O livro e o designer II: como criar e produzir livros**. São Paulo: Edições Rosari, 2010.
- HENDEL, Richard. **O design do livro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: O breve século XX. 19–1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- HOCHULI, Jost; KINROSS, Robin. **Designing Books: practice and Theory**. London: Hyphen Press, 2007.
- HOCHULI, Jost. **O Detalhe na Tipografia**. Tradução Karina Jannini. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- HORN, Robert. **Visual Language and Converging Technologies in the Next 10-15 Years (and Beyond)**. Artigo preparado para a National Science Foundation Conference on Converging Technologies (Nano-Bio-Info-Cogno) for Improving Human Performance. Dec. 3-4, 2001.
- HOWSAM, Leslie. **Old Books and New Histories: An Orientation to Studies in Book and Print Culture**. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- HUDSON, Sandra. 2006. Prefácio. Em HENDEL, Richard. **O design do livro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

- _____. Sem título. In: HENDEL, Richard. **O design do livro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- HURLEY, Natasha. Henry James and the Sexuality of Literature: Before and Beyond Queer Theory. In: ZACHARIAS, Greg W. (ed.). **A Companion to Henry James**. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2008.
- HYATTE, Reginald. Lexique zazique: A Lexical Guide to the Reading of Queneau's *Zazie dans le métro*. **The French Review**. Marion: American Association of Teachers of French, v. 56, n. 2, p. 295-300, 1982.
- ISER, Wolfgang. **The Reading Process: a Phenomenological Approach**. New Literary History. Baltimore: John Hopkins University Press. v.3, n.2, On Interpretation: I, p.27-299, 1972.
- _____. **The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response**. London and Henley: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- JAMES, Henry. **A fera na selva**. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- KINROSS, Robin. The Rhetoric of Neutrality. In Victor Margolin (Ed.), **Design discourse: History/theory/criticism**. Chicago: University of Chicago Press, 1989. 131-3.
- KVENTSEL, Anne. **Decadence in the Late Novels of Henry James**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2007.
- LEE, Suzy. **A trilogia da margem**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- LEEUWEN, Theo Van. **Tipographic Meaning**. London: SAGE Publications, 2005.
- LEITER, Louis H. Echo Structures: Conrad's The Secret Sharer. **Twentieth Century Literature**. Hempstead: Hofstra University, v.5, n.4, p.159-175, 1960.
- LIMA, Luiz Costa. Prefácio à segunda edição. In: JAUSS, H. R. et al. (Org.). **A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção**. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 83-132.
- LONGKOU YULONG PAPERMAKING. **Yulong pure quality paper and light paper**. [S.l.], s.d.. Disponível em: <<http://en.yulongpaper.com/>>. Acesso em 12 ago. 2016.
- LUIZ, Caio. **Cosac Naify, entrevista com Elaine Ramos**, 2014. Não paginado. Disponível em: <<http://www.idealix.com/cosac-naify/>>. Acesso em 25 jun. 2016.
- LUPTON, Ellen (ed.). **A produção de um livro independente Indie Publishing: um guia para autores, artistas e designers**. São Paulo: Edições Rosari, 2011.

- _____. **Pensar com tipos.** Tradução André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- LYONS, Martyn. **Livro:** uma história viva. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 224p., 2011.
- MAJOOR, Martin. FF Nexus: A three-way conversation in type. **FontFont Focus.** São Francisco: FSI FontShop International, 2007. Disponível em: <http://www.martinmajoor.com/4.1_nexus_article_majoor.html>. Acesso em 10 mai. 2016.
- _____. **My type design philosophy.** [S.l.], 2010. Disponível em: <http://www.martinmajoor.com/6_my_philosophy.html>. Acesso em 10 mai. 2016.
- MAK, Bonnie. **How the page matters.** Toronto: University of Toronto Press, 2011.
- MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura.** Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MASSI, Augusto. A versão de Massi. **Valor Econômico**, 2012. Não paginado. Disponível em: <<http://www.valor.com.br/cultura/2491938/versao-de-massi>>. Acesso em 11 jul. 2016.
- McCAFFREY, Enda. An Existentialist Epistemology of the Closet: Sexuality and Art in Raymond Queneau's *Zazie dans le métro*. **Nottingham French Studies.** Edinburgh: Edinburgh University Press, v. 51, n. 2, p. 175-91, 2012.
- MCKENZIE, Donald F. **Bibliography and the Sociology of Texts.** Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- MEGGS, Philip B. **História do design gráfico.** São Paulo: Cosac Naify, 720p., 2009.
- MELLO, José Barboza. **Síntese histórica do livro.** São Paulo: Ibrasa, 1979.
- MELO, Chico Homem de. **Os desafios do designer & outros textos sobre design gráfico.** São Paulo: Edições Rosari, 2003.
- MELOT, Michel. **Livro.** São Paulo: Ateliê Editorial, São Paulo, 224p., 2012.
- MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrivão:** uma história de Wall Street. Tradução Irene Hirsch. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- MENDELL, Mary. Sem título. In: HENDEL, Richard. **O design do livro.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- MINDLIN, José. Loucura Mansa. In: SILVEIRA, Julio; RIBAS, Martha. **A paixão pelos livros.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.
- MIRANDA, Mariana Lage. **Objeto ambíguo: arte e estética na experiência cotidiana, segundo H. R. Jauss.** (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais – Faculdade de Filosofia e

- Ciências Humanas. Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <www.bibliotecadigital.ufmg.br>. Acesso em: 25 de julho de 2016.
- MONTAIGNE, Michel de. Da companhia dos homens, das mulheres e dos livros. In: SILVEIRA, Julio; RIBAS, Martha. **A paixão pelos livros**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.
- MONTEIRO, André Camargo Thomé Maya. **Livro de artista**: a poética editorial dos livros de Tunga. 2013. 125 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes)—Universidade de Brasília, Brasília, 2013.
- MORAES, André Carlos. Mapeando reconfigurações do conceito teórico de livro. **Revista Brasileira de História da Mídia**, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 43-51, 2015.
- MORENO, César Fernández. **Introducción a Macedonio Fernández**. Buenos Aires: Editorial Talía, 1960.
- MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 380p.
- NAVAS, Adolfo Montejo. Arte em livros – Brasil. In: DERDYK, Edith. (Org.). **Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.
- NETO, Miguel L. A. Sobre a materialidade dos livros e seus sentidos. **Revista de Letras**. São Paulo: Unesp, n.28, v.1/2, 2006.
- NETTELBECK, Colin. The Bird and the Word: France's literary parrots. **Journal of European Studies**. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, v. 30, n. 118, p. 205-28, 2000.
- NOGUEIRA, Wesley A. **O livro no fim do livro**: perspectivas para o leitor, autor e editor brasileiro sob a ótica da popularização dos novos dispositivos de leitura digital. Dissertação (Mestrado)—Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- NOORDZIJ, Gerrit. **Letterletter**: An inconsistent collection of tentative theories that do not claim any other authority than that of common sense. Vancouver: Hartley & Marks Publishers, 2000.
- OLIVEIRA, Gabriela A. F. & WAECHTER, Hans N.; "Um estudo sobre o uso do papel nos livros da Editora Cosac Naify", p. 89-96. In: In: C. G. Spinillo; L. M. Fadel; V. T. Souto; T. B. P. Silva & R. J. Camara (Eds). **Anais do 7º Congresso Internacional de Design da Informação/Proceedings of the 7th Information Design International Conference | CIDI 2015 [Blucher Design Proceedings, num.2, vol.2]**. São Paulo: Blucher, 2015.

- PAESANI, Kate. A Process-Oriented Approach to "Zazie dans le métro". **The French Review**. Marion: American Association of Teachers of French, v. 79, n. 4, p. 762-778, 2006.
- PAIXÃO, Fernando. **Momentos do livro no Brasil**. São Paulo: Ática, 1995.
- PHELAN, James. **Reading People, Reading Plots**: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 1989.
- PHILLIPS, Angus. **Turning the page**: The Evolution of the Book. Nova York: Routledge, 2014.
- PLAZA, Júlio. O livro como forma de arte (Parte I: O livro artístico). **Revista de Artes Plásticas**. São Paulo: Luiz Paulo Baravelli. Número 6, abril, 1982a.
- _____. O livro como forma de arte (Parte II: O livro anartístico). **Revista de Artes Plásticas**. São Paulo: Luiz Paulo Baravelli. Número 7, maio, 1982b.
- POPE, Randolph D. The Spanish American novel from 1950 to 1975. In: ECHEVARRÍA, Roberto González; PUPO-WALKER, Enrique. (eds.). **The Cambridge History of Latin American Literature**: Volume 3. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- PORTA, Frederico. **Dicionário de artes gráficas**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 428p., 1958.
- QUENEAU, Raymond. **Zazie no metrô**. Tradução Paulo Werneck. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- QUINN, Edward. **A dictionary of literary and thematic terms**. New York: Facts On File, 2006. 480 p.
- RAMOS, Elaine. Livro em processo. In: DERDYK, Edith. (Org.). **Entre ser um e ser mil**: o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: Senac São Paulo, 2013.
- _____. A Via-crúcis de Charles: entrevista. [abril de 2016]. São Paulo: **Revista Piauí**, n. 115. Entrevista concedida a Adriana Abujamra.
- REYNOLDS, Felisa V.; BOLER, Michael. Aristotle and Zazie. **Modern Philology**. Chicago: Chicago University Press, v. 113, n. 4, p. 573-81, 2016.
- RUDER, Emil. **Typographie: A manual for design**. Suíça: Verlag Niggli AG, 7a edição. 275 p., 2001.
- RUSERT, Britt M. "The Beast in the Jungle" (1903). In: HARALSON, Eric; JOHNSON, Kendall. **Critical Companion to Henry James**: A Literary Reference to His Life and Work. Nova York: Facts on File, 2009.
- SALVADOR, Nélida. Macedonio Fernández. In: SMITH, Verity (ed.). **Encyclopedia of Latin American Literature**. London, Chicago: Fitzroy Dearborn, 1997.

- SAMARA, Timothy. **Typography workbook**: a real-world guide to using type in graphic design. Rockport Publishers, 2004.
- _____. **Design elements**: A graphic style manual. Massachusetts: Rockport Publishers, 2007.
- _____. **Grid**: construção e desconstrução. São Paulo: Cosac Naify. 2007, 208p.
- SCHNEIDER, Daniel J. The Divided Self in the Ficton of Henry James. **PMLA**. Nova York: Modern Language Association of America, v. 90, n. 3, 1975, p.447-460.
- SCHNEIDER, Ralf. Reader-response theory. In: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure (eds.). **Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**. Londres: Routledge, 2010.
- SCHWÁB, Zoltán. **Mind the gap**: The impact of Wolfgang Iser's reader-response criticism on biblical studies – a critical assessment. Literature and Theology. Oxford: Oxford University Press, v.17, n.2, p.170-181, 2003.
- SCHWARCZ, Luiz. A Via-crúcis de Charles: entrevista. [abril de 2016]. São Paulo: Revista Piauí, n. 115. Entrevista concedida a Adriana Abujamra.
- SCHWARCZ, Margaret. Translator's note. In: FERNÁNDEZ, Macedonio; SCHWARCZ, Margaret. from Museum of Eterna's Novel. **The Iowa Review**. Iowa City: University of Iowa, v. 39, n. 1, p. 121-26, 2009.
- SCOTT, Anita Walker. Sem título. In: HENDEL, Richard. **O design do livro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- SECCO, Lincoln. **Bibliomania** – Volume 2. Cotia: Ateliê Editorial. 2015.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. The beast in the closet. In: _____. **Epistemology of the Closet**. Berkeley: University of California Press, p.182–212, 1990.
- SHI, Yanling. **Review of Wolfgang Iser and his reception theory**. London: Academy Publication, Theory and Practice in Language Studies, v.3, n.6, p. 982-86, 2013.
- SILVA, Fabio Luiz Carneiro Mourilhe; FARIAS, Priscila Lena. **Um panorama das classificações tipográficas**. Estudos em Design, 2005 v. 11, n. 2, p. 67-81.
- SILVEIRA, Julio; RIBAS, Martha. **A paixão pelos livros**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.
- SILVEIRA, Paulo. **A página violada**: Da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: UFRGS Editora. 2008.
- _____. A definição do livro-objeto. In: DERDYK, Edith. (Org.). **Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

- SOROP, Aloisia. Victorianism. In: HARALSON, Eric; JOHNSON, Kendall. **Critical Companion to Henry James: A Literary Reference to His Life and Work**. Nova York: Facts on File, 2009.
- Souza, EDUARDO A.; Oliveira, gabriela A. F.; Miranda Eva R.; Coutinho, Solange G.; Filho Gentil P.; Waechter, Hans N. Alternativas epistemológicas para o design da informação: a forma enquanto conteúdo. **Revista Brasileira de Design da Informação / Brazilian Journal of Information Design**. São Paulo | v. 13 | n. 2 [2016], p. 107 – 118
- Souza, EDUARDO A.; Oliveira, gabriela A. F.; Campello, Silvio B.; “A mediação semântica do papel em projetos editoriais: uma abordagem da Teoria da Atividade”, p. 91-101. In: In: C. G. Spinillo; L. M. Fadel; V. T. Souto; T. B. P. Silva & R. J. Camara (Eds). **Anais do 7º Congresso Internacional de Design da Informação/Proceedings of the 7th Information Design International Conference | CIDI 2015 [Blucher Design Proceedings, num.2, vol.2]**. São Paulo: Blucher, 2015
- STALLMAN, R. W. Conrad and “The Secret Sharer”. In: HARKNESS, Bruce (ed.). **Conrad’s The Secret Sharer and the Critics**. Belmont: Wadsworth Publishing Company, 1962.
- STEWART, Garrett. **Bookwork: Medium to Object to Concept to Art**. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- TABAROVSKY, Damián. Sem título (2a capa e folha de guarda). In: FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museu do Romance da Eterna**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- THIERENBERG THINPRINT PAPER. **Top paper**. Traun, Austria: Trierenberg Holding Ag, 2005. Disponível em: <http://www.delfortgroup.com/uploads/pdf/toppaper_o105_e.pdf>. Acesso em ago. 2016.
- TOLOUDIS, Constantin. The Impulse for the Ludic in the Poetics of Raymond Queneau. **Twentieth-Century Literature**. Hempstead: Hofstra University, v. 35, n. 2, p. 7-60, 1989.
- TSCHICHOLD, Jan. **A forma do livro: Ensaios sobre tipografia e a estética do livro**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial. 1a edição, 224 p., 2007.
- TWYMAN, Michael L. A Schema for the Study of Graphic Language (tutorial paper). In: KOLERS, Paul A.; WROLSTAD, Merald E.; BOURNA, Herman. **Processing of Visible Language**. Nova York: Springer US, p.117-150, 1979.
- _____. Further thoughts on a schema for describing graphic language. **Proceedings of the 1st International Conference on Typography and Visual**

- Communication.** Thessaloniki, Greece: University of Macedonia Press, p.329-59, 2002.
- TYPEJOCKEYS. **Ingeborg**. [S.l.], s.d. Disponível em: <<http://www.typejockeys.com/fonts/Ingeborg>>. Acesso em: 25 jul. 2016.
- VALLI, Aline. Fugir da padronização é preciso. **Tecnologia gráfica**, 2010. Não paginado. Disponível em: <http://www.revistatecnologiagrafica.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=719:fugir-da-padronizacao-e-preciso&catid=38:producao-grafica&Itemid=184>. Acesso em 11 jul. 2016.
- VILLAS-BOAS, André. **Produção gráfica para designers**. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 192p., 2010.
- WARDE, Beatrice (2015). A Taça de Cristal, ou por que a tipografia deve ser invisível. In: ARMSTRONG, Helen (org.). **Teoria do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac Naify: 2015.
- WEBER, Kris Amar. **Cosmopolitan and Vernacular Modernism**: State, Self, and Style in Four Authors. Tese de doutorado. Durham: Duke University – Department of English. 2011.
- WEINSTEIN, Arnold. Week 4 – “Bartleby” and “Benito Cereno”. Aula de ensino à distância do curso *The Fiction of Relationship*, ministrado por Arthur Weinstein, da Brown University, 2013. Disponível em: <<https://www.coursera.org/course/relationship>>. Acesso em 10 jun. 2016.
- WEYMAR, Lúcia Bergamaschi Costa. **Design entre aspas**: indícios de autoria nas marcas da comunicação gráfica. 2010. Tese (Doutorado em Comunicação) Faculdade dos Meios de Comunicação Social, PUCRS, Porto Alegre, 2010.
- WILLIAMS, Porter, Jr. The Matter of Conscience in Conrad's *The Secret Sharer*. **PMLA**. Nova York: Modern Language Association of America, v.79, n.5, 1964, p.626-630.
- ZABOROV, Victoria. **The next chapter in the history of the book** – Case study: Irma Boom. 2013. Dissertação de mestrado. Leiden: Holanda.

PROJETO GRÁFICO

Gabriela Araujo e Eduardo Souza

REVISÃO

Ítalo Lins, Denny Farias e Tales Gubes

FONTE Regia Sans, Sentinel e Fedra Sans