PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP
Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica

MARIA LUÍSA ACIOLI FALCÃO DE ALENCAR

A Ilustração no Design Editorial: Visualidade das capas de livros no mercado independente brasileiro

Mestrado em Comunicação e Semiótica

São Paulo
2020

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP
Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica

MARIA LUÍSA ACIOLI FALCÃO DE ALENCAR

A Ilustração no Design Editorial: Visualidade das capas de livros no mercado independente brasileiro

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica: Signo e significações nos processos comunicacionais, sob a orientação da Professora Doutora Lucrécia D'Alessio Ferrara.

São Paulo
2020

Banca Examinadora

_____

_____

_____

São Paulo, ____ de _____ de 2020

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Agradecimentos

Aos meus pais, Ana Paula e Clécio, pelo constante apoio, em todos os sentidos. Aos meus irmãos Waldo e Ana Clara.

À profa. Lucrécia D'Alessio Ferrara, por todas as orientações, trocas e possibilidades ao longo desta pesquisa. Aos diálogos proporcionados no ESPACC.

Aos professores do programa de Comunicação e Semiótica.

Às amigas de PUC, Luma e Dânica. Por todos os relatos e companheirismo na vida acadêmica.

Às amigas Júlia, Maria Júlia, Gabriela, Marcela, Pollyana e Vanessa, pelo apoio emocional e conversas engajadoras. À Rafaela, Mariana e Izabella.

À CAPES, cujo apoio financeiro tornou possível esta pesquisa.

Resumo

Considerando a influência social do Design gráfico e editorial, esta pesquisa investiga os processos de visualidade e visibilidade relativos a capas ilustradas de livros de Poesia publicados por editoras independentes. Verifica-se a natureza destes processos, assim como as materialidades da capa em conjunto com o livro, promovendo apelos persuasivos, estimulando a curiosidade de possíveis leitores e levando-os ao manuseio da obra enquanto objeto cultural que se disponibiliza à aquisição.

Averiguamos o contexto das chamadas editoras independentes, sua mecânica de criação e produção, assim como as particularidades de suas publicações, relacionando-os à forma e marginalidade do gênero poético.

A base metodológica se apoia na discriminação das capas de livros, partindo da observação da configuração sígnica. Por meio de exercício comparativo e semiótico, investigam-se as capas ilustradas de livros, possíveis propostas de leitura, relação gráfico-sensorial com a narrativa e a construção de vínculos entre leitores, livros e editoras independentes. O referencial teórico considera o contexto dos produtores e editores independentes brasileiros, com base em Colleu (2007), Ribeiro (2018), Muniz Jr. (2016, 2019) e Lupton (2008); questões próprias da materialidade do livro e suas estruturas a partir de Melot (2012), Chartier (2014) e Ribeiro (2018); noções de Design Editorial, planejamento gráfico e dimensões do público por Haslam (2010), assim como percepção visual na *Gestalttheorie* segundo Gomes Filho (2000); o conceito de imagem desenvolvido por Flusser (2008, 2011) e Male (2007) e as complexas relações entre comunicação, cultura e visualidade na formação de juízos de valor e influência na percepção dos objetos, conforme propostas por McLuhan (1972, 1973). Além dessas bases teóricas, atentou-se às notáveis questões visuais de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari quanto à forma e materialidades gráficas, propostas em vista à poesia concreta.

Palavras-chave*:* Ilustração, Visualidade, Visibilidade, Capa de livro, Publicação Independente.

Abstract

Considering the social influences of Graphic and Editorial Design, this research investigates the processes of visuality and visibility related to illustrated poetry book covers, published by independent publishing houses. One can verify the nature of these processes, as well as the book cover's materialities. Along with the book, persuasive appeals are promoted, stimulating the curiosity of eligible readers, and inciting them to handle the work as a cultural object available to acquisition.

We observed the context of so-called independent publishing houses, their creation, and production mechanic, along with their publications' particularities; relating also to form and marginality of the poetic genre.

The methodological basis is founded on the discrimination of book covers, starting from the observation of sign configuration. Through a comparative, semiotic exercise, book covers are investigated, following possible perspective proposals, the graphic-sensorial relation to the narrative, and construction of ties between readers, books and publishing houses. The theoretical framework considers the context of Brazilian independent publishers and editors, based on Colleu (2007), Ribeiro (2018), Muniz Jr. (2016, 2019), and Lupton (2008); specific points on the book and its structures' materiality, in Melot (2012), Chartier (2014) and Ribeiro (2018); notions of Editorial Design, graphic planning and public dimensions in Haslam (2010), in addition to visual perception at the *Gestalttheorie*, in Gomes Filho (2000); the concept of image developed by Flusser (2008, 2011) and Male (2007); and the complex relations involving communication, culture and visuality, forming value judgments and influencing the perception of the object, proposed by McLuhan (1972, 1973). Along with these theoretical bases, we considered the notable visual matters of Augusto de Campos, Haroldo de Campos, and Décio Pignatari, on the form and graphic materialities, proposed under the lights of concrete poetry.

Key words*:* Illustration, Visuality, Visibility, Book cover, Independent publication.

Lista de Figuras

Figura 1: *Organismo* (Décio Pignatari, 1966) 17
Figura 2: Vivência da Feira Plana 29
Figura 3: Vivência da Feira Plana 29
Figura 4: Feira Miolos em sua 6ª edição 30
Figura 5: Banca Tatuí 31
Figura 6: Composição de tipos móveis 39
Figura 7: Composição de tipos móveis 39
Figura 8: Componentes de um livro 44
Figura 9: *Algoritmo* (Tiago Novaes) 48
Figura 10: *Velocidade* (Reinaldo Azeredo, 1958) 49
Figura 11: Capas para a coleção *Argonautas* 51
Figura 12: Capas para a coleção *Argonautas* 51
Figura 13: *Costuras para Fora* (Ana Squilanti) 51
Figura 14: *A Pedra* (Yuri Pires) 51
Figura 15: *Corações cicatrizados* (Max Blecher) 56
Figura 16: *Transe* (Márcio Castro) 56
Figura 17: *42 Haicais e 7 Ilustrações* (João Varella e FP Rodrigues) 58
Figura 18: *As Tias* (Sandra Schamas) 58
Figura 19: *Canto da Terra* (Claudia Pucci Abrahão) 58
Figura 20: *Grafiteiro do Avesso* (Jorge Rein) 58
Figura 21: *Insólito Sólido* (Juliana Gelmini) 59
Figura 22: *Nojo* (Beso) 59
Figura 23: *O universo parou e eu continuei rodando* (Anna Brandão) 59
Figura 24: *quando vieres ver um banzo cor de fogo* (Nina Rizzi) 59
Figura 25: *Sibilitz* (Leonardo Froés) 59
Figura 26: *topografia das ondas* (arrudA) 59
Figura 27: *Avessamento* (Maria Giulia Pinheiro) 60
Figura 28: *Desaparecida* (Flávio de Castro) 60
Figura 29: *Em que pensava enquanto estivesse fugindo* (Maria Isabel Iorio) 60
Figura 30: *Lâmina* (Felipe Antunes) 60
Figura 31: *Poemas na galáxia pupila* (Matheus José Mineiro) 60
Figura 32: *Resiliência* (Thiago Magalhães) 60

Figura 33: *querido diário, arremesse-me fora daqui* (Pedro Jamal Campanha) 61
Figura 34: *Exercício cinza* (Leonardo Mathias, A. Rocha, A. Scandolara, R. Fernandes, A. Lucarezi, R. Escudeiro, G. G. Flores, A. R. Aguiar, V. H. Rossi, L. R. Perez) 61
Figura 35: *Queloide* (Ana Rocha) 61
Figura 36: *Seiva veneno ou fruto* (Júlia de Carvalho Hansen) 61
Figura 37: *Abra* (Cesar R. Pontual) 61
Figura 38: *auto-mar* (Rafa Carvalho) 61
Figura 39: *a orca no avião* (Sofia Mariutti) 61
Figura 40: *Canção da estrada aberta* (Walt Whitman) 62
Figura 41: *contrações* (Fernanda Seavon) 62
Figura 42: *Diário da Vertigem* (Marília Kubota) 62
Figura 43: *Dilúvio mudo* (Natalia Amoreira) 62
Figura 44: *Fuga sobre o branco* (César Kiraly) 62
Figura 45: *língua brasa carne flor* (Iara Rennó) 62
Figura 46: *não* (Bruna Mitrano) 63
Figura 47: *O jardim nunca foi tão bonito quanto agora* (Alessandro Romio) 63
Figura 48: *Olho nu* (Líria Porto) 63
Figura 49: *O Pau do Brasil* (Wilson Alves-Bezerra) 63
Figura 50: *pau mole* (Leandro Rafael Perez) 63
Figura 51: *Planejo como vou carregar seu corpo* (Carol Miag) 63
Figura 52: *Quartos esvaziados* (Beatriz Guimarães) 64
Figura 53: *Sementeira* (Cláudia Galindo) 64
Figura 54: Ampliação da capa de *42 Haicais e 7 Ilustrações* (João Varella e FP Rodrigues) ... 65
Figura 55: Ampliação da capa de *quando vieres ver um banzo cor de fogo* (Nina Rizzi) 66
Figura 56: Ampliação da capa de *Sibilitz* (Leonardo Froés) 67
Figura 57: Ampliação da capa de *Desaparecida* (Flávio de Castro) 68
Figura 58: Ampliação da capa de *Resiliência* (Thiago Magalhães) 69
Figura 59: Ampliação da capa de *Seiva veneno ou fruto* (Júlia de Carvalho Hansen) 70
Figura 60: Ampliação da capa de *não* (Bruna Mitrano) 71
Figura 61: Ampliação da capa de *pau mole* (Leandro Rafael Perez) 71
Figura 62: Ampliação da capa de *Sementeira* (Cláudia Galindo) 72
Figura 63: Capa de *42 Haicais e 7 Ilustrações* (João Varella e FP Rodrigues) 75
Figura 64: Contracapa de *42 Haicais e 7 Ilustrações* (J. Varella e FP Rodrigues) 75
Figura 65: Ampliação da capa de *42 Haicais e 7 Ilustrações* (João Varella e FP Rodrigues) ... 75

Figura 66: Páginas internas de *42 Haicais e 7 Ilustrações* (J. Varella e FP Rodrigues) 77
Figura 67: Capa de *Canto da Terra* (Claudia Pucci Abrahão) 79
Figura 68: Contracapa de *Canto da Terra* (Claudia Pucci Abrahão) 79
Figura 69: Ampliação de *Canto da Terra* (Claudia Pucci Abrahão). 80
Figura 70: Páginas internas de *Canto da Terra* (Claudia Pucci Abrahão) 82
Figura 71: Páginas internas de *Canto da Terra* (Claudia Pucci Abrahão) 82
Figura 72: Capa de *querido diário, arremesse-me fora daqui* (Pedro Jamal Campanha) 84
Figura 73: Ampliação da capa de *querido diário, arremesse-me fora daqui* (Pedro Jamal Campanha) 85
Figura 74: Ampliação da capa de *querido diário, arremesse-me fora daqui* (Pedro Jamal Campanha). 85
Figura 75: Contracapa de *querido diário, arremesse-me fora daqui* (Pedro Jamal Campanha) . 87
Figura 76: Páginas internas de *querido diário, arremesse-me fora daqui* (P. J. Campanha) 88
Figura 77: Páginas internas de *querido diário, arremesse-me fora daqui* (P. J. Campanha) 88
Figura 78: Capa de *Queloide* (Ana Rocha) 90
Figura 79: Contracapa de *Queloide* (Ana Rocha) 90
Figura 80: Ampliação da capa de *Queloide* 91
Figura 81: Páginas internas de *Queloide* (Ana Rocha) 93
Figura 82: Páginas internas de *Queloide* (Ana Rocha) 94
Figura 83: Capa de *língua brasa carne flor* (Iara Rennó) 96
Figura 84: Contracapa de *língua brasa carne flor* (Iara Rennó) 96
Figura 85: Ampliação da capa de *língua brasa carne flor* 97
Figura 86: Páginas internas de *língua brasa carne flor* (Iara Rennó) 98
Figura 87: Páginas internas de *língua brasa carne flor* (Iara Rennó) 99

Sumário

Introdução 13

Capítulo 1 22
1.1 A popularização do “independente” 22
1.2 Editoras, editores, espaços 24
1.3 A cena dos independentes em São Paulo 27
1.4 O mercado editorial atual e as editoras independentes 33
1.5 Primeiras colocações sobre o livro independente 36

Capítulo 2 38
2.1 O livro, evoluções e materialidade 38
2.2 O livro e a capa 43
2.3 A capa e o espaço gráfico 47
2.4 Imagem, livro e processos 52
2.5 Categorização das capas ilustradas 57

Capítulo 3 73
3.1 Recursos efetivamente manuais – *42 Haicais e 7 Ilustrações* 74
3.2 Simulação de texturas e trabalho manual – *Canto da Terra* 78
3.3 Estranhamento: alterações fotográficas, colagens e técnicas mistas – *Querido diário, arremesse-me fora daqui* 83
3.4 Minimalismo e sentidos ocultos – *Queloide* 89
3.5 Técnicas mistas em ilustração digital – *Língua brasa carne flor* 95

Conclusão 101

Referências Bibliográficas 104

Introdução

O livro de poesia independente pode ser considerado um objeto comunicativo dotado de diferentes valores sensoriais, como o linguístico e o visual. Pensando a estrutura de capa em um aspecto geral, podemos, a princípio, trata-la conforme concepções editoriais mais convencionais, isto é, como um elemento que tem sua importância pelos aspectos físicos, funcionando como proteção para o miolo do livro e suas demais estruturas internas. Mas seu teor comunicacional e estético indica a mensagem e transmite a essência do livro. Funciona, portanto, como um atrativo ao possível leitor, para que o objeto seja aberto, manuseado e comprado.

Assim, neste contexto geral do livro, é possível indicar a relação histórica que esta estrutura tem com a ilustração, que esteve presente desde os primeiros artefatos que foram confeccionados na Antiguidade, em geral objetos de temática religiosa. Este encadeamento permeou grandes e diversas mudanças do mundo editorial, destacando-se primeiramente a invenção da prensa de Gutemberg[1], em 1455, que facilitou o processo de produção e difusão, e o próprio processo de modernização do objeto livro. À medida que se apresentaram novas tecnologias gráficas de criação, reprodução e impressão, expandiram-se as possibilidades de interação entre os artefatos gráficos, o elemento físico do livro e o possível leitor, assim como questões contemporâneas quanto ao seu suporte, no caso de livros digitais[2].

A ilustração é uma manifestação artística que pode utilizar diversas técnicas de diferentes proveniências, como desenho, fotografia e pintura. Há uma fronteira de difícil conceituação, mas de fácil localização quando observada. É convencionalmente julgada como acompanhamento para textos, em um sentido de complementaridade. Esta noção indica uma suposta hierarquia, onde o texto teria maior importância comunicacional, sendo uma concepção que exclui as possibilidades verbais e sensoriais independentes da ilustração que, por si só, tem poder comunicacional, referenciando ou não um texto ou narrativa.

Segundo Ribeiro (2018: 93-94), os livros seriam “integrantes desta grande interação de que todos fazemos parte”, já que consistem em ideias, boas ou ruins, transmitidas como “sinapses”. Sabendo que a comunicação influencia o processo social, podemos sugerir que o objeto livro é capaz de não só informar, como também sugestionar ideias, relações, modos de vida e comportamentos que interferem na sua narrativa, através de elementos verbais e não-verbais.

---

[1] Além de aspectos práticos da produção, a prensa móvel de Gutemberg implicou em mudanças de nível cultural e linguagem na sociedade (McLUHAN, *A Galáxia de Gutenberg*, 1972).

[2] A questão da materialidade do livro digital, em comparação às peculiaridades do livro físico, é uma via interessante de pensar a existência do livro no contexto das tecnologias do Século XXI.

Esta natureza de produto cultural é também relacionada diretamente ao seu suporte, como meio comunicacional, já que "a forma do livro desempenha o papel de um efeito de retórica material" (MELOT, 2012: 48).

As características materiais deste suporte atuam como um fator importante nas questões mencionadas, como a transmissão da mensagem intencionada no conteúdo do livro, perpassando outros aspectos sensoriais, como visualidade e visibilidade. Podemos entender a visualidade como um mecanismo daquilo que aparenta, ou seja, o que se parece para aqueles que estão envolvidos na experiência. Já na visibilidade, trata-se do que é entendido e se emana, algo além do olhar. Com isto, queremos sugerir que a forma e organização gráfica têm papel na estética visual, no que se vê primeiramente, e no que se entende a partir de estímulos multissensoriais presentes na estrutura material do objeto, principalmente após o manuseio, percebendo possíveis minúcias na sua construção. Tendo selecionado a capa dentre as estruturas físicas do livro, já que comumente pode ser considerada a vitrine da narrativa e embalagem da publicação, pode-se questionar, através dela e da apresentação gráfica contida na ilustração, o processo de transição entre visualidade e visibilidade.

Naturalmente, é necessário que existam recortes e, no caso da presente pesquisa, foram selecionadas capas ilustradas de livros independentes voltados para a publicação de Poesia. O próprio termo "independente" já é algo a ser considerado. Existem diversas concepções do que seria ou caracterizaria este tipo de produção, mas não existe uma designação oficial adotada por todos os editores e mídia ao abordar o assunto. No significado da palavra, podemos encontrar definições como "que não é dependente; que goza de autonomia ou liberdade completa com relação a alguém ou algo" ou "que mantém autonomia em relação a uma estrutura de que faz parte"[3], e podemos associar, de forma geral, ao princípio de que as editoras e editores independentes são autônomos em relação aos grandes grupos tradicionais que detêm grande parcela do mercado editorial brasileiro[4]. Não se submeter inteiramente à lógica do capital e a pressão de grandes margens de lucro faz com que estas editoras independentes detenham certas liberdades, como a possibilidade de diversidade de temas e gêneros, e até promover novos autores – já que não há o impeditivo de produzir somente aquilo que certamente dará grande lucro, ou um *bestseller*. Outro fator que demonstra grande importância no circuito independente

[3] Ver: INDEPENDENTE. Michaelis: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa.
Fonte: < michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/independente>. Acesso em dezembro de 2019.

[4] Isto pode ser visto detalhadamente em MUNIZ JR. (2019), em que o autor perpassa a história editorial brasileira das últimas décadas verificando como o mercado sempre contou com editoras que, basicamente, compravam umas às outras. Na situação contemporânea, significa dizer que o editorial brasileiro tradicional é formado por grandes empresas, com forte presença de capital estrangeiro.

é o poder de escolha sobre como publicar, além de aspectos como o ritmo de produção e a quantidade a ser produzida:

> O universo dos *independentes* é que parece cumprir o papel de publicar novidades, assumindo riscos que outros não querem assumir. Menos a ganhar, mas menos a perder, afinal. É uma questão de diversidade e independência, mas também de escala (RIBEIRO, 2018: 52-53).

Entretanto, é preciso indicar que editoras independentes não são necessariamente alheias ao sistema. Ainda que consideremos parte delas formada por editores que publicam a si mesmos ou a amigos, e cuja principal fonte de renda não é fruto da venda das publicações, é incorreto afirmar que existe um desinteresse total pelo lucro. Apenas há maior interesse e dedicação ao processo de produção do livro. Esta dedicação implica em autonomia quanto à quantidade de volumes ou edições e decisões quanto à técnica, escolhas materiais e estéticas, propiciando a artesanalidade das publicações. É facilmente notável o resgate de técnicas "antigas", como impressão tipográfica, gravura, risografia[5] e mesmo livros encadernados à mão, e o livro acaba desempenhando a função de "manifesto"[6] da materialidade do papel, sendo um campo de expressividade do produtor. É interessante demarcar que este teor de exploração gráfica e material acaba por influenciar a visualidade do objeto. Neste ponto, podemos sugerir que interfere na relação com o leitor e, em alguns casos, representa o resgate do que é "antigo", agregando valor àquilo que é (ou aparenta ser) manual e individualizado, ou simplesmente ousado e diferente. Além destes fatores, as editoras e produtores independentes também visam estabelecer outra dinâmica de contato com o leitor/cliente, derrubando barreiras e aproximando ambas as partes, principalmente em espaços como feiras de publicações independentes, que vêm acontecendo cada vez mais frequentemente em cidades como São Paulo. São espaços de contato e trocas intensas com o público, e onde os editores têm a chance de apresentar seus produtos sem intermédio de outras organizações.

Finalmente, a definição de Poesia como gênero escolhido para fins desta pesquisa se deu por alguns fatores como, primeiramente, o teor de marginalidade da poesia. Sugerimos isto com base no senso-comum de que é mais difícil produzir e vender poesia: no mercado tradicional, as editoras costumam apostar somente em artistas mais consagrados, tendo em vista promessas de maiores lucros. Ao contrário, nas editoras independentes, o gênero Poesia foi bem acolhido: a característica

---

[5] Técnica proveniente da impressora Risograph, surgida no Japão dos anos 1980. É um método de impressão de características muito próprias e originais pela sobreposição de cores, ocorrendo eventuais "falhas" de registro que fornecem apelo estético ao impresso.

[6] Cecília Arbolave em: IMPRESSÃO minha. Diretor/produtor. Local: Produtora, ano. Disponível em: <vimeo.com/244644984>. Acesso em 12/2019.

do tipo de produção e posicionamento dos editores proporciona maior espaço e apoio a gêneros que não são tradicionalmente bem aceitos, mesmo que isto implique em baixas vendas.

Em meados de 1970, o movimento da Poesia Marginal era composto por jovens autores que desejavam simplesmente disponibilizar seus escritos ao público, tendo espontaneidade e autonomia sobre o que publicar: "Para Cacaso e Chacal, era cristalino que a definição de uma marginalidade na poesia de seu tempo – e nas suas próprias produções – passava pela questão editorial e pela busca de independência por parte do poeta" (COELHO, 2013: 13).

Para isto, os poetas marginais utilizavam métodos de impressão que estavam facilmente disponíveis e a baixo custo. Logo, pensamos em uma produção mais artesanal. A impressão e reprodução em mimeógrafo é, de certa forma, um símbolo deste movimento.

Alguns destes autores da Poesia Marginal se tornaram muito reconhecidos na época, sendo até absorvidos posteriormente pelo mercado tradicional de grandes editoras (OLIVEIRA, 2016: 84). Ainda assim, aceitamos esse teor *outsider* da Poesia como o de um gênero que reflete muito as forças motrizes do que move a edição independente. Não por acaso, são várias as produções contemporâneas desta cena se concentrando em torno da Poesia – como, por exemplo, na editora paulista Patuá, cujo catálogo conta com por volta de 700 livros, sendo boa parte deles deste gênero literário.

Além do fator marginalidade, devemos considerar que a poesia costuma ser muito rica em características materiais, multissensoriais e sinestésicas. Entre outras coisas, este caráter se traduz na sonoridade das palavras, na sua grafia e no modo de organização visual destes componentes dentro do espaço da página. Quanto à ordenação dos elementos, podemos criar paralelos claros entre o trabalho do poeta visual e o do designer. Estes consideram seus projetos como páginas abertas, um *layout* a ser preenchido com os elementos escolhidos – sejam palavras, letras ou demais manifestações gráficas, desenho e ilustrações. Geometricamente, estruturam os componentes, empregando relações de hierarquia. Particularmente no caso do designer, trabalha-se a materialidade do objeto, que pode ser semelhante à forma como se trabalha a poesia visual.

Pensando na estrutura do poema, é imprescindível abordar questões como a do Concretismo, ou Movimento da Poesia Concreta, importante movimento da vanguarda brasileira do Século XX. Seus participantes, de maneira geral, reivindicavam explorar a obra poética na materialidade da sua forma e da iconicidade da língua – o signo, no caso, letra ou palavra, entendidas como sendo o objeto[7] de função poética. Dentro do movimento, é destacável o grupo Noigandres, formado

[7] Gessner verifica o pensamento de poetas concretistas ao traduzirem a materialidade linguística de poemas estrangeiros. Em ocasião, cita-se Haroldo de Campos e sua visão à tradução de textos artísticos: "Numa tradução

inicialmente por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari[8]. Colocavam que a poesia concreta era independente e em constante evolução, era quase uma fórmula matemática. Segundo estes artistas, a atividade criativa estava justamente em definir e projetar a estrutura construtiva do poema. A palavra é objeto e, independente de outras relações verbais, uma forma de vivificar e funcionalizar a linguagem ao "destronar seus dogmas petrificados" (A. CAMPOS, 2006: 161). Como coloca Augusto de Campos[9], existe a tendência de desprezar "elementos secundários" como o tempo verbal, número, pessoa e, por vezes, o próprio verbo, já que as relações se constroem por meio dos substantivos. O autor também explica que as dinâmicas, na poesia concreta, se dão por meio da fonética, repetição e trocas vocálicas, criando relações de aproximação entre as palavras que englobam sentidos auditivos e visuais.

Figura 1: *Organismo*, Décio Pignatari (1966).
Fonte: ORGANISMO. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.
Disponível em: <enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33541/organismo>. Acesso em janeiro de 2020.

desta natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade, [...] tudo aquilo que forma a iconicidade do signo estético". (H. CAMPOS, 2004: 35 *apud* GESSNER, 2016: 150).

[8] Seus textos e manifestos podem ser encontrados em *Teoria da Poesia Concreta* (2006).

[9] Ver em A. CAMPOS, 2006: 170-171.

A perspectiva do signo-objeto, também presente no movimento futurista, se aproxima da abordagem semiótica peirceana. Além disto, podemos colocar que a ideia de um poema-produto, utilizando o espaço gráfico como agente estrutural, se intersecciona com o tratamento organizacional matemático encontrado na ideia de materialidade e função poética de Roman Jakobson. A função poética seria constituída pela ênfase na mensagem (JAKOBSON, 2001: 13), dentro de um modelo comunicacional formado por funções da linguagem. Trata de aspectos da comunicação verbal ou, como menciona Jakobson em *Linguística e Comunicação*, da definição e categorização de obras de arte que provêm de mensagens verbais (2001: 84-85). Esta definição está diretamente ligada à predominância do valor material linguístico.

Para ele, no processo comunicacional é possível determinar elementos e organizá-los hierarquicamente, observando a dominante das várias dimensões da língua, e sugerindo suas dimensões concretas. É uma perspectiva semelhante à dos poetas concretistas, que visavam construir "poemas à altura dos novos tempos, à altura dos objetos industriais racionalmente planejados e produzidos" (PIGNATARI, 2006: 176), buscando formar uma Gestalt, uma unidade de palavras a ser construída e relacionada pelo leitor[10].

Consideramos que este é um aspecto passível de verticalização, à medida em que verificamos os itens que compõem o corpus de pesquisa. Isto é, buscamos analisar possíveis aproximações entre as capas ilustradas e a poesia concreta, especialmente tratando da materialidade dos elementos e organização visual do espaço.

No processo de produção gráfica de um livro, além da atenção à estética do projeto, existe uma preocupação com o público que se deseja alcançar, a fim de que haja êxito na relação comunicacional. Se é o caso de existir uma mensagem, este processo influencia a maneira como é transmitida ao leitor. Esta prática não é muito diferente do que costuma ocorrer em projetos de design, principalmente quando falamos de projetos gráficos voltados para grande alcance e distribuição. A definição do público que se deseja atingir, e simultaneamente a generalização de gostos e costumes, pode chegar a uma espécie de previsão comportamental de determinados grupos de pessoas.

Quando pensamos em grandes grupos editoriais, consideramos que o capital, a dimensão produtiva e o alcance de mercado atingem níveis muito superiores àqueles alcançados por editoras independentes. Devido à mecânica em que ocorre o processo editorial tradicional, desde a compra de originais e direitos de reprodução, edição, análise de mercado, projeto gráfico e divulgação, é mais evidente a existência de estratégias de marketing que visem

[10] "Não será um despropósito, portanto, esperar que o leitor de poesia relacione duas ou mais palavras, compondo com elas uma unidade mais complexa" (A. CAMPOS, 2006: 170-171).

contribuir para o sucesso financeiro (geralmente representado pelas vendas) e, entre elas, a categorização do público. A estes leitores, agrupados de forma personalizada, a depender do impresso, gênero ou tema, e levando em conta os objetivos comerciais e informacionais, podemos nos referir como públicos projetados. Observamos que, na concepção do editorial convencional, trabalha-se com públicos particulares, moldados por estratégias de marketing que categorizam e determinam usuários.

As proporções atingidas no mercado tradicional implicam na multiplicidade de leitores e na existência de diversos estilos estéticos dos impressos:

> "Os múltiplos estilos de capa refletem o amplo espectro do público leitor. Em uma livraria, a seção de administração e negócios irá exibir capas muito diferentes daquelas apresentadas nas seções de literatura e poesia. Ao se observar o público, a tendência é que se note diferenças significativas de idade, padrão de vestimentas e sexo. [...] Os diferentes gêneros de livros, mesmo em uma época de globalização, não recorrem aos mesmos estilos de capa no mundo inteiro. [...] Se constata que o design e as capas dos livros podem refletir a cultura local ou nacional" (HASLAM, 2010: 162).

O julgamento sobre o que é popular ou impactante certamente influencia a construção da visualidade na capa, construindo relações entre a projeção de leitor e aspectos materiais desta estrutura. É possível afirmar que, sobretudo no editorial tradicional, as escolhas estéticas e gráficas em um projeto de livro ou, especificamente, em uma ilustração de capa, não são feitas completamente ao acaso. O processo criativo envolve tanto o fator espontaneidade, com referências e carga cultural próprias do artista, quanto reflexões sobre a natureza da narrativa e pesquisas sobre o público e possíveis reações induzidas pela visualidade da capa: os sentidos, imagens, a própria ilustração, *layout* e tipografia.

Especificamente na cena independente, assim como existem as diferenças logísticas e matemáticas na produção de impressos, mudam algumas dinâmicas na relação com o público. Seus consumidores estão presentes em escala bem menor, sendo classificados como micropúblicos, e o simples fato de existirem em bolhas culturais – já que estamos tratando de um universo dividido em nichos – representa por si um recorte e pré-categorização deste público. Isto sugere algumas modificações na forma como estes leitores são determinados, comparado às relações existentes no editorial tradicional.

Colocamos a hipótese principal de que a visualidade, dimensão que envolve o aparecer, e visibilidade, envolvendo a percepção, são mecanismos que contribuem para a curiosidade e o interesse do leitor, utilizados como fatores de transmissão da mensagem e incentivo à compra do objeto. Dado o recorte da presente pesquisa, questionamos como ocorrem e são utilizados estes mecanismos no contexto independente. Devemos verificar a existência de ferramentas

que sugiram possíveis apelos à estética, técnica e materialidade da capa. Observando as devidas proporções, formulamos uma segunda hipótese, atenta aos apelos que influenciam o vínculo entre a capa ilustrada, o livro e seus leitores projetados, atrelada à questão anterior dos mecanismos de visualidade e visibilidade. Inicialmente, podemos criar sub-hipóteses sobre estes apelos se referirem a aspectos gráficos, materiais e ao valor imaterial do objeto.

Através de análise das capas que compõem o corpus de pesquisa, serão identificadas estruturas possivelmente utilizadas como apelos persuasivos ao público, e poderemos produzir generalizações sobre os processos ilustrativos sugeridos.

Estruturação da pesquisa

Neste trabalho, serão examinadas as configurações semióticas das capas de livros ilustradas formadoras do *corpus* de pesquisa. Catalogando estes itens, busca-se entender o papel comunicativo da ilustração, dentro do contexto das capas de livros independentes, e compreender como se pratica a adequação entre o livro e o público.

Podemos colocar que o trabalho se apoia em dois focos, sendo o principal deles a capa e suas relações com o livro. A organização se deu de forma a compreender todas as etapas de investigação sobre o contexto das capas ilustradas, sua categorização e discriminação de acordo com suas configurações. Em outro foco, buscamos entender a prática das Editoras Independentes, sua relação com o mercado, e fazer algumas comparações com as casas editoriais tradicionais. De acordo com estes pontos, a pesquisa se divide em três partes.

O primeiro capítulo investiga as Editoras Independentes. Com isto, pretendemos esclarecer o contexto em que se encontram estas produtoras e produtos. Através de Colleu (2007), Ribeiro (2018), Muniz Jr. (2016, 2019) e Lupton (2008), a intenção foi verificar como se deu a recente popularização deste modo de comércio de impressos, as categorias de editoras dentro do nicho, o ambiente em que se dá a troca de experiências e comercialização de publicações independentes, o posicionamento destas editoras frente ao mercado editorial contemporâneo e, finalmente, o que possivelmente as caracteriza dentro do âmbito estético. Estes são passos importantes para a investigação do que seria o livro independente e suas estruturas, influenciando a experiência das capas estudadas.

No segundo capítulo, tratamos das relações gerais entre a capa e o livro em sua totalidade. Colocando a capa de livro ilustrada como objeto de pesquisa, podemos averiguar o livro como um contexto para a estrutura de capa, verificando seus aspectos materiais com apoio em Melot (2012), Chartier (2014) e Ribeiro (2018). Algumas noções de planejamento gráfico e de público

encontrarão apoio em Haslam (2010), e o estudo do conceito de imagem e ilustração terão como base Flusser (2008, 2011) e Male (2007).

Este aspecto da materialidade supõe a análise do suporte que contém o livro, ou seja, sua mídia, principalmente quando pensamos no cenário tecnológico da atualidade. Pretendemos abordar este item a fim de estudar as possíveis influências da presença de *e-books*, frente à fisicalidade do livro impresso, principalmente quando, em publicações artesanais, nota-se um retorno de técnicas antigas e manuais de produção.

Por fim, no terceiro capítulo, através do resultado prévio na catalogação de capas, podemos explorar as discriminações expostas por estas categorias. Estudam-se os elementos e componentes formadores de ilustrações de acordo com suas realidades, tendo em vista o método de *scanning* de Flusser (2008), que busca o decifrar de imagens ao "vaguear" pela superfície, seguindo sua estrutura e os impulsos do observador.

Dentro do ambiente estético da imagem, a visualidade na *Gestalttheorie* (GOMES FILHO, 2000) – ou Teoria Geral da Forma – flerta com o planejamento gráfico que encontramos na poesia visual, e em Roman Jakobson (2001), isto é, a defesa de combinações calculadas, definição de elementos e hierarquia entre eles. É interessante levar em conta estas influências por ser uma linha de estudos que considera os fundamentos de projetos de design, lidando com a percepção das formas e noções de organização.

Capítulo 1

Neste capítulo, visamos evidenciar o contexto em que se dá a produção e comercialização de livros independentes, especialmente pensando no recorte geográfico das grandes metrópoles urbanas sul-americanas, como é o caso de São Paulo. Buscamos explorar, em um patamar geral, a popularização do modelo de produção independente, próximo ao que conhecemos hoje, que se iniciou por volta do começo do Século XXI. Estuda-se este modelo de produção, sua difusão e os locais em que é praticado, considerando os personagens que atuam no mercado independente, em comparação com o editorial tradicional.

1.1 Popularização do "independente"

Quando se pensa em publicação independente, a ideia geral do público se relaciona aos *fanzines* atrelados às manifestações *punk* das décadas de 1970 e 1980, e ao *grunge* da década de 1990. A produção artesanal de *zines* se dava em teor informativo e de homenagem às bandas que estavam em voga na época, além da disseminação, por esta via impressa, de manifestações artísticas, ideias quanto à política e cultura envolvidas no cerne destes movimentos musicais. Geralmente, os fãs eram influenciados pelo próprio posicionamento político e cultural adotado por bandas e grupos musicais.

> A grande imprensa define os *fanzines* como jornais amadores, impressos em fotocópias a partir de uma matriz datilografada e composta artesanalmente, e que, a princípio tratavam apenas dos ídolos do mundo do som punk e rock. Eles hoje, à medida que se proliferam, ampliam seu leque de temas (MAGALHÃES, 1993: 10).

De certa forma, as motivações da produção de *fanzines* são semelhantes àquelas que encontramos na Poesia Marginal. Na mesma época, a questão da independência era entendida pela possibilidade de dar voz a um assunto que não seria facilmente publicável pela mídia tradicional. Geralmente, tais produções eram desconsideradas, pois as grandes editoras não as julgavam interessantes, não havia o prestígio de autores consagrados ou não as consideravam vendáveis, em geral.

Existe o aspecto do poder de escolha do que vai ser publicado, sintetizado na ideia do "faça você mesmo" para as práticas artesanais de reprodução e encadernação dos objetos. O aspecto marginal e quase "sujo" – devido às técnicas empregadas, artesanais, por vezes precárias, se comparadas à publicação tradicional – era uma estética bastante presente nestes grupos e seus

impressos, e se apresentou de forma a ficar marcada no imaginário da população durante décadas após o auge dos movimentos *punk* e *grunge*.

Além disto, a existência do editor-produtor foi algo que se tornou popular não só nas *fanzines*, mas também na produção independente em geral, principalmente quando tratamos de empreendimentos menores. Trata-se de um agente, geralmente o próprio editor, que cuida de boa parte do processo produtivo – passando do conteúdo informacional à estética do impresso e, no caso da *fanzine*, aprendendo a "lidar com o produto jornalístico de forma global" (MAGALHÃES, 1993: 10).

As *fanzines* do século XX são uma forma de pensar as origens da publicação independente. Não se descarta a possível existência de outros tipos de impressos independentes em circulação à época, mas encontramos neste tipo de publicação semelhanças fundamentais com a produção contemporânea que estudamos na presente pesquisa: a estética própria e despreocupada com o aspecto comercial, a concretização do impresso e o desejo de expor ideias de forma impressa.

Durante o período que se estende dos anos 1970 até o começo de 2000, não houveram grandes revoluções na forma como se manifestava a publicação independente. O circuito da poesia, principalmente, se dava de maneira autônoma, distribuída nos espaços culturais e entre amigos que faziam parte da cena. Em 2001, o cenário se desenrolava de modo tal que os produtores independentes já sentiam a necessidade de apoio mútuo entre participantes e a organização deste nicho de mercado. A Bienal do Livro do Rio de Janeiro daquele ano foi um estopim de revolta, devido à importância quase nula que a produção independente ocupava neste tipo de evento tradicional. A insatisfação foi impulsionada principalmente quando pequenos editores participantes do evento se depararam com estandes caros e mal posicionados, ocupando espaço "entre o churros e o banheiro" (MUNIZ JR., 2019: 217). Da indignação coletiva destes editores independentes surgiu a Liga Brasileira de Editores, junto a uma espécie de evento alternativo à Bienal do Livro, no mesmo ano de 2001, chamado Primavera dos Livros. Apesar de contar com a participação de editoras fora do padrão atual das independentes, especialmente falando em escala comercial, foi um pontapé para o aparecimento e estabelecimento de feiras de publicações independentes. A prática destas feiras, que já costumava acontecer em outras cidades do mundo, como Frankfurt e Nova York, foi iniciada nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

A Libre se tornou, então, um agrupamento de editores independentes, defendendo politicamente "uma agenda em favor do acesso aos mercados públicos para todos os editores, da formação de leitores, da democratização do acesso ao livro e da defesa dos editores e livreiros independentes. (COLLEU, 2007: 109). É importante notar que, além dos aspectos estéticos e técnicos do ofício, um dos principais motivadores destes produtores é a divulgação do livro de maneira universal,

isto é, intencionando trazer ao público aquilo que não está sendo disponibilizado pela mídia tradicional. Atualmente, não são todos os editores e editoras independentes que se afiliam à Libre: ainda que estejam no mesmo cenário, existem divergências de modelos de produção e negócios, e há aqueles que se identificam com outros tipos de instituição. No entanto, foi uma associação essencial para o início da divulgação e representação destes produtores. Com seus atuais 156 associados, possui prestígio e consolidação de uma entidade oficial, quando pensamos em suas relações com associações internacionais semelhantes, presença em diversas feiras de publicações e conexões com projetos governamentais. Continuam defendendo a chamada bibliodiversidade[11], um termo que remete à prática da diversidade cultural nas publicações editoriais, buscando os interesses da produção editorial brasileira e a união dos editores independentes[12].

O surgimento de associações como a Libre e eventos como a Primavera dos Livros pavimentou o caminho para a expansão do circuito independente a outras cidades e regiões brasileiras, sendo atualmente São Paulo um polo proeminente destes encontros. O Rio de Janeiro, como cidade-sede inicial, continua com influência cultural na cena independente, e esta se espalhou, durante os últimos anos, também a outras cidades do país, como Belo Horizonte e Salvador.

1.2 Editoras, editores, espaços

Como citado, existem diferenças, mesmo dentro do cenário do independente, entre modos de produção e negócio adotados por editores, ligando-se à maneira como desejam ser representados e o relacionamento desenvolvido entre eles. É preciso colocar que estas diferenças ocorrem, principalmente, quando consideramos o aspecto capital e o lugar em que ocupam no mercado.

Aqui citaremos dois grupos principais e mais facilmente perceptíveis, começando pela figura do produtor independente mais "profissional", que geralmente adota métodos comerciais, em sua forma semelhantes aos praticados no mercado tradicional. Já o microprodutor possui caráter mais "amador" e produção menor. No primeiro grupo, estão as editoras independentes que atingem pequeno e médio portes, possuem caráter mais personalizado e configurações internas mais bem distribuídas – como a contratação de outros trabalhadores além do editor, especializados em seus ofícios. De certa forma, já conquistaram parcela de reconhecimento no

[11] Segundo Colleu (2007: 20), a bibliodiversidade estaria ligada à defesa do patrimônio cultural que, em um ambiente regido pela máxima dos lucros, poderia desaparecer.

[12] Em manifesto oficial, a associação elucida alguns pontos que deseja desenvolver para fins de atingir os objetivos do desenvolvimento editorial brasileiro e da bibliodiversidade. Fonte: Liga Brasileira de Editoras (LIBRE). Disponível em: <libre.org.br>. Acesso em maio de 2018.

mercado tradicional, defendendo a democratização destes espaços e participando de eventos de médio e grande porte, como a Bienal do Livro ou a Festa do Livro da USP, em São Paulo. Costumam ser distribuídas em livrarias especializadas[13] de pequeno e médio porte e, ainda assim, participam do circuito de feiras independentes. São, digamos, os "grandes grupos" deste contexto, adotando uma visão capitalizada da produção ao pretender o êxito comercial, mas entendendo-o como meio para atingir a diversidade cultural, lutando em prol da disponibilização do livro e da pluralidade da leitura. São identificadas como independentes pelo teor da sua produção cultural e por sua visão ideológica sobre o livro: "Os esforços, a atenção dada aos mínimos detalhes será, por vezes, mais importante do que nas editoras maiores, nas quais a produção do objeto livro faz parte de um processo continuamente renovado" (COLLEU, 2007: 70).

Por sua vez, a segunda categoria que percebemos dentro dos independentes é a de microprodutores, também conhecidos como "feirantes"[14]. Justamente, utilizam o espaço das feiras de publicações independentes como ponto de encontro, comunhão e comercialização de seus produtos. Possuem caráter menos profissionalizado do que as editoras de pequeno e médio porte, podendo se valer do emprego do editor que, na verdade, exerce a maior parte das atividades do processo produtivo. Assim, são costumeiramente formadas por uma ou duas pessoas. Nota-se que a condição do microempreendimento fortalece a parceria informal entre as editoras, possivelmente associando um meio de sobrevivência conjunta e apoio coletivo aos seus trabalhos editoriais. Isto torna mais comum a existência de colaborações criativas entre estes agentes. É interessante notar que a dinâmica de microeditoras difere no sentido de utilizarem mais a prática artesanal em seus produtos. O poderio humano reduzido, nestes casos, com poucos agentes envolvidos na produção, significa que as tiragens são ainda menores que em outras editoras independentes de maior porte. É presente, nestes grupos, certa ojeriza pelo mercado tradicional, ligado à forma como este mercado os rejeita e os impede de produzir aquilo que desejam, e intensificando a repulsa a aspectos mercantis mais clássicos. Isto resulta em não serem empresas necessariamente lucrativas, sendo comum que os produtores as sustentem através de outras fontes de renda, fazendo da produção independente um *hobby* que lhes permite livre expressão e a prática de ofícios que lhes trazem prazer:

> São, via de regra, produtores jovens (de até 35 anos) e que não se dedicam exclusivamente à atividade de publicação (são designers, publicitários, jornalistas e

[13] É preciso elucidar que aqui tratamos de livrarias consolidadas, porém que costumam apoiar a diversidade editorial, comercializando impressos de grandes conglomerados e também edições independentes. Notadamente, podemos citar, no eixo Rio – São Paulo, as redes de livrarias Travessa e Blooks.

[14] Denominação também utilizada em Muniz Jr. (2016), de acordo com o papel deste grupo dentro do espaço da edição independente.

> artistas que se sustentam como assalariados, *freelancers* ou microempresários em suas respectivas áreas de atuação). Sua produção abrange uma série de formatos (zine, livro de artista, livro objeto, quadrinhos, etc.) para além do livro tradicional (Muniz Jr. 2016: 191).

Esta negação do mercado, ou, ao menos, da intenção de envolver o aspecto comercial do lucro nas dinâmicas de suas produções, gera algumas críticas de estudiosos do tema da edição e publicação independente, como Gilles Colleu (2007). Suas observações se centralizam no fato de que, na recusa mercadológica, alguns destes microeditores não chegam a introduzir dados essenciais para a catalogação de livros, como o ISBN[15], ou desenvolver artifícios comerciais (como a divulgação) para que estes livros cheguem de fato ao leitor – julga-se que esta informalidade é prejudicial ao próprio livro. Posteriormente, o autor reconhece que, na ocasião em que o acesso aos pontos de venda tradicionais (como livrarias, supermercados, entre outros) é dificultoso, "a pertinência da venda pela internet e os hábitos de consumo por este vetor são reforçados" (COLLEU, 2007: 106). Assim, haveria a possibilidade e o esforço por parte destes produtores de utilizar o meio eletrônico como forma de divulgação pessoal do seu trabalho e de seus produtos – práxis bastante aceita atualmente, de forma que os blogs, redes sociais e sites são utilizados não só para informar ao leitor sobre o livro, como para propagar datas de encontros, feiras de publicações e eventos de lançamento. De fato, para estas microempresas, as inovações tecnológicas representam novas possibilidades de conexão humana, um aliado ao espectro material do livro (e das publicações em geral) que eles comercializam.

O chamado circuito da venda direta[16] é formado pela vivência nas feiras de publicações independentes, salões do livro, bancas e livrarias que se dispõem a comercializar estes produtos, e mesmo círculos de amigos. São ocasiões em que de fato acontecem as trocas de experiências pessoais entre leitor e produtor, fator defendido veementemente pelos produtores independentes – não importando a categoria na qual se encaixem, entre editores mais profissionalizados ou microprodutores. Mesmo editoras independentes de médio porte, que possuem maior acesso a outros modos de divulgação, valorizam estes eventos pela possibilidade de utilizar as conexões pessoais para que o leitor conheça e se interesse não só pelo produto, como pelo processo de produção. Supomos que verificar a concretude e fisicalidade do item pode despertar a apreciação pela existência e materialidade daquele objeto, como também o reconhecimento das dificuldades enfrentadas por estas editoras na mecânica de produção e mercantilização de seus impressos. Existe, por fim, neste cenário, também o desejo de fomentar a publicação

[15] Sistema internacional, composto por números, utilizado na identificação de livros.
[16] Termo utilizado por Colleu (2007).

independente, principalmente vindo de pessoas já inseridas no circuito – geralmente amigos ou profissionais relacionados ao ofício, como artistas, jornalistas e designers.

1.3 A cena dos independentes em São Paulo

Retornando à origem das feiras de independentes como conhecemos hoje, vimos que a Primavera dos Livros foi uma precursora – com sua primeira edição realizada em 2001, no Rio de Janeiro. A iniciativa obteve tal sucesso que recebeu apoio de diversas associações de livreiros e órgãos políticos locais, contando com a presença de editoras de diversos portes – não só as independentes. Continua sendo uma força muito presente e tradicional em cidades como Rio de Janeiro e Belo Horizonte, promovendo, além da bibliodiversidade, outras programações culturais em seus eventos. Porém, quando vemos o caso da cidade de São Paulo, percebemos que a Primavera dos Livros não obteve adesão e apoio semelhantes ao alcançado nas demais capitais citadas: "o evento teve realização descontínua e peregrinou por vários locais, a depender do apoio conquistado na ocasião" (MUNIZ JR., 2016: 155). Não é muito claro o motivo pelo qual o evento não obteve o status de tradição em São Paulo – podemos supor apenas que não houve força motriz de editores que se identificavam com o perfil frequentador da Primavera dos Livros no Rio de Janeiro (formada, em sua maioria, por grupos de médio porte). Houve apenas cinco edições do evento na capital paulista, mas certamente sua ocorrência chamou a atenção para a necessidade e deficiência de feiras semelhantes, que se adequassem à produção e particularidades dos produtores locais.

Na cena paulista, quando falamos do século XXI, o primeiro evento a ganhar notoriedade e status de tradição foi a feira Tijuana. Com sua primeira edição em 2009, era voltada à exposição e comercialização de peças gráficas em geral. Nos referimos a produção editorial, como Livros de Artista, mas também outras manifestações artísticas além do editorial, que não se encaixavam no padrão tradicional de comercialização (seja em livrarias ou galerias). O fato de ter ocorrido em uma galeria de arte também ajuda a denotar o teor do evento. A partir dos anos 2010, notou-se em São Paulo um grande *boom* da produção classificada como micro, que não estava necessariamente associada a instituições de representação editorial como a Libre. Associado a este, houve grande crescimento da ocorrência de feiras de livros e publicações independentes, além de outras manifestações e eventos visando fomentar a cultura da produção autônoma criativa[17].

[17] "Se, por um lado, o Rio de Janeiro permanecerá como a casa fixa da Primavera dos Livros dos 'independentes' pequenos e médios, São Paulo é a cidade onde irão se multiplicar e diversificar de maneira mais contundente as feiras dirigidas aos (ou abraçadas pelos) microeditores" (MUNIZ JR.: 2016: 194).

Avançando um pouco até 2013, podemos citar a criação da Feira Plana, que seria posteriormente considerada a maior "feira-festival" do gênero, idealizada por Beatriz Bittencourt. A fundadora conta que teve a ideia da Plana após visitar a New York Art Book Fair, um evento tradicional localizando no MoMa, que expõe diversos tipos de publicações, não só os independentes. Impressionada com o nível do ambiente de expressão artística encontrado, sua visita a Nova York serviu de inspiração para a organização de uma feira que motivasse encontros e práticas artísticas semelhantes, mas com toque pessoal: "Tenho um gosto muito específico e queria poder fazer a curadoria. Queria materiais de design e com refino gráfico, mas que fossem acessíveis. Que o artista pudesse vender barato e para qualquer um", diz Beatriz em entrevista ao site Draft[18]. Além disto, existia o desejo da criação de algo próprio e diferente de eventos como a Tijuana, da qual a empreendedora teria participado anteriormente, como editora e produtora. A Plana rapidamente ocupou lugar de destaque na cena paulistana, ocorrendo a princípio no MIS (Museu da Imagem e do Som), e passando a locais como o prédio da Bienal de São Paulo e a Cinemateca Brasileira. Bittencourt considera a importância da Plana em, de certa forma, ter incentivado o surgimento de editoras e produtores independentes através da promoção de trocas de experiências, oferecendo as circunstâncias necessárias para o encontro entre pessoas[19]. O evento obteve seu ápice na 5ª edição, em 2017, realizado no Pavilhão da Bienal de São Paulo, no Parque do Ibirapuera, um espaço de grande valor material e imaterial, artístico e político. Contou com aproximadamente 250 expositores de artigos editoriais, gráficos e objetos diversos – como chaveiros, bordados, livros, *zines* e pôsteres – e foi frequentada por um público de 18 mil pessoas, espalhadas ao longo de 3 dias de feira[20]. Em 2018, na Cinemateca Brasileira, houve a última edição da Feira Plana, e o empreendimento foi totalmente modificado e transferido para a Casa Plana. O espaço, que existe desde 2015, já foi sediado no conhecido Edifício Copan, no centro de São Paulo, e, em 2018 reinaugurado no bairro de Pinheiros, também na capital paulista. Trata-se de uma espécie de livraria com foco em publicações independentes, com ambiente para encontros e promoção de cursos que envolvem ofícios gráficos relacionados à editoração e saberes artísticos.

---

[18] Ver: <www.projetodraft.com/feira-plana>. Acesso em janeiro de 2020.

[19] IMPRESSÃO minha. Diretor/produtor. Local: Produtora, ano. Disponível em: <vimeo.com/244644984>. Acesso em 12/2019.

[20] Conforme matéria da Folha de São Paulo, a qual comenta números da 5ª e 6ª edição do evento.
Ver: "6ª Feira Plana reúne 200 editoras e artistas independentes na Cinemateca". Disponível em: <guia.folha.uol.com.br/passeios/2018/03/6a-feira-plana-reune-200-editoras-e-artistas-independentes-na-cinemateca.shtml>. Acesso em janeiro 2020.

Figuras 2 e 3: Vivência da Feira Plana, registro da 5ª edição, ocorrida em março de 2017.
Fonte: acervo pessoal.

Outra iniciativa muito presente no cenário independente de São Paulo até os dias atuais é a Feira Miolos. É organizada pela editora Lote 42 em parceria com a Biblioteca Mário de Andrade – a principal biblioteca pública da cidade, onde acontece o evento. Teve sua primeira edição em 2014, com a proposta de democratizar o espaço para as publicações fora do mercado tradicional, promovendo a diversidade editorial. Sua 6ª edição, em 2019, reuniu cerca de 180 expositores, escolhidos criteriosamente de acordo com a materialidade e expressão gráfica presentes em seus impressos. Uma característica particular da Feira Miolos é buscar realmente se tornar uma espécie de "imersão" no mundo da produção, promovendo programação instrutiva antes e durante o evento, com trocas culturais. Além da feira propriamente, realizam-se palestras e rodas de conversa sobre o mercado editorial, discussões sobre o futuro do independente, cursos e outros. Apesar de a Lote 42 ser uma editora classificável como de pequeno a médio porte, nota-se que seus sócios – Cecília Arbolave e João Varella – adotam verdadeiramente valores dirigidos à defesa e difusão do cenário independente. Buscam impulsionar um ambiente de coleguismo e união entre os produtores e, consequentemente, são muitos os microprodutores que participam destes encontros. O próprio fato de existir um espaço de reunião entre estas editoras e coletivos, anteriormente ao evento, indica a intenção de formar uma aliança informal em prol da produção artística gráfica e independente.

Podemos considerar que, atualmente, a Miolos é a principal feira de publicações independentes presente em São Paulo, especialmente após a descontinuação da Feira Plana. O sucesso se deu pelo seu tamanho, atualmente contando com expositores de diversos outros estados do país, e

inclusive latino-americanos. Assim, pelo prestígio que adquiriu ao longo dos anos, une a sensação de tradicionalidade com a regularidade que a caracteriza: acontece todos os anos, no começo do mês de novembro.

Figura 4: Feira Miolos teve sua 6ª edição em novembro de 2019, pela primeira vez acontecendo durante 2 dias. Fonte: Site Publish News. Disponível em: <www.publishnews.com.br/materias/2019/10/23/feira-miolos-reune-mais-de-180-editoras-independentes-mario-de-andrade>. Acesso em janeiro de 2020.

A popularização das feiras de artes gráficas e impressos independentes estimula um processo circular no surgimento de novas editoras, editores e produtores gráficos autônomos. Sua própria existência e multiplicação no circuito fez surgir uma emergência por novos eventos, ou pelo menos um aumento da frequência, assim como novas iniciativas que permitam cada vez mais a difusão do ofício artístico e de seus impressos. Foi neste sentido que a Lote 42 inaugurou, em 2014, a Banca Tatuí, localizada na Rua Barão de Tatuí, centro de São Paulo. Trata-se de uma antiga banca de jornais totalmente reformada para se tornar um espaço de comercialização de publicações independentes e, ocasionalmente, sediar lançamentos de livros.

A intenção era, inicialmente, ser um local "diferente" (isto é, que fugisse do *mainstream* das livrarias tradicionais) para exposição das obras da Lote 42, tornando-as mais acessíveis. "Nada mais democrático que andar na rua e poder ler e comprar livros, assim, na calçada" afirmam os

editores em entrevista[21], explanando também que seria uma tentativa de disponibilizar mais facilmente estes produtos, principalmente a pessoas que – por preguiça – acabam consumindo só aquilo proveniente do mercado tradicional. Posteriormente, foram incluídos livros produzidos por outras editoras e microeditoras de diversas regiões do Brasil, chegando a utilizar o mote "só os independentes, sem preconceitos!", e o local se tornou um ponto de referência para a venda destas publicações. Recentemente, em 2019, a Lote 42 tomou a decisão de expandir o alcance da Banca Tatuí, criando a Sala Tatuí, localizada em frente à banca. É um espaço que funciona como livraria por hora marcada, de forma a individualizar e priorizar a qualidade de atendimento, contendo um acervo muito completo de editoras independentes brasileiras, "com obras originais e originais de artistas", segundo a própria Lote 42[22]. Além de livraria, complementando a Banca, funciona como local para realização de cursos, palestras e outras atividades culturais. Este aspecto multiuso é semelhante a outros espaços na cidade, como a citada Casa Plana, por exemplo, o que denota a necessidade da diversificação dos ambientes da cena independente, já que as feiras não parecem ser suficientes para, no dia-a-dia, realizar a disseminação e comercialização dos impressos.

Figura 5: Banca Tatuí, localizada no bairro de Santa Cecília – São Paulo.
Fonte: < lote42.com.br/banca-tatui/>.

[21] CORDEIRO, Ariane. "Cecília Arbolave e João Varella, da Banca Tatuí e Lote 42: O casal que transformou uma rua da Santa Cecília". Disponível em <avidanocentro.com.br/gente_no_centro/banca-tatui-lote-42>. Acesso em janeiro de 2020.
[22] Ver: Sala Tatuí < http://lote42.com.br/sala-tatui/>. Acesso em janeiro de 2020.

Outra iniciativa presente no centro de São Paulo, no bairro de Vila Buarque, com proposta semelhante à Banca Tatuí, é a Banca Curva. Localizada em uma das extremidades da chamada Praça Rotary, o espaço de uma antiga banca de jornais foi reformado de forma a dispor nichos, ocupados colaborativamente: "Aqui na banca, cada artista ocupa um nicho de madeira, um quadrado ou retângulo e paga um valor mensal, num acordo de três meses", explica o idealizador e artista Rodrigo Motta, em entrevista ao site G1[23]. O modelo é interessante por valorizar e visibilizar o material, já que a utilização do espaço geográfico da rua e do bairro propicia a circulação de todos os tipos de pessoas e maior divulgação das publicações. Além disso, existe o fator colaborativo, que vai desde o esquema do aluguel de nichos à possibilidade de realizar eventos e utilizar financiamento coletivo para o projeto[24]. Trata-se de um empreendimento facilitador das trocas entre os artistas, já que estão todos ocupando o mesmo espaço.

Por fim, podemos citar o espaço multicultural do bar e café Patuscada, localizado no bairro da Vila Madalena e administrado por Eduardo Lacerda, editor da Editora Patuá. O bar, onde são realizados os eventos de lançamento da editora, palestras, oficinas e shows, se tornou uma espécie de ponto agregador para os interessados em literatura, unindo a descontração da comida e cerveja à multiculturalidade do ambiente. Assim como em outros casos da cena independente, Lacerda contou com o apoio de financiamento coletivo para inauguração do Patuscada, com a premissa de expandir os encontros e retomar projetos antigos. Segundo a página do financiamento na plataforma Benfeitoria[25], a intenção era realmente promover o local não só para vivências e trocas de experiências, mas também como um apoio a pesquisas e projetos culturais e até oferecer hospedagem aos interessados. Quando questionado sobre os ambientes de divulgação dos impressos independentes, o próprio editor comenta[26] que acredita serem as feiras de publicações necessárias para a formação do leitor, mas que é necessária a existência de espaços autônomos e multiculturais para que este leitor possa encontrar os livros no seu dia-a-dia – assim haveria a consolidação do público. No caso da Editora Patuá, a distribuição de livros não ocorre em

---

[23] "Empresários de SP transformam bancas de jornal em pequenas livrarias e espaços de cultura independente". Disponível em: <g1.globo.com/economia/pme/pequenas-empresas-grandesnegocios/noticia/2018/11/25/empresarios-de-sp-transformam-bancas-de-jornal-em-pequenas-livrarias-e-espacos-de-cultura-independente.ghtml>. Acesso em janeiro de 2020.

[24] Segundo Rodrigo Motta, ao site Hypeness, a princípio o empreendimento chegou a atingir 25% de financiamento coletivo. Fonte: NUNES, Brunella. "Banca Curva reúne publicações e trabalhos de artistas independentes em São Paulo". Disponível em: <www.hypeness.com.br/2018/06/banca-curva-reune-publicacoes-e-trabalhos-de-artistas-independentes-em-sao-paulo/. Acesso em janeiro de 2020.

[25] Disponível em: <benfeitoria.com/patuscadabar>. Acesso em janeiro de 2020.

[26] FONTENELE, José. "O mercado literário das editoras independentes: Editora Patuá". Disponível em: <http://www.vortexcultural.com.br/literatura/o-mercado-literario-das-editoras-independentes-editora-patua/>. Acesso em janeiro de 2020.

livrarias, mas pela internet e no bar Patuscada. Acreditamos, então, que foi uma maneira de trazer a leitura a situações e eventos mais descontraídos, agregando-os à rotina do público.

Sendo assim, vemos que a cena dos atores engajados na defesa e propagação do independente acontece principalmente nas feiras de publicações que se multiplicam com bastante frequência em São Paulo, em eventos menores que as citadas Tijuana e Miolos, e continua sendo um centro integrador entre público e editores. Ainda assim, cada vez mais, se torna um entendimento comum entre os produtores que ações complementares são necessárias, visando a consolidação da vivência das publicações sem necessariamente aguardar pelas datas futuras em que ocorrerão feiras. Podemos entender, então, que devem crescer mais as iniciativas que buscam vincular o dia-a-dia dos consumidores à leitura e aos produtos independentes.

Devemos esclarecer ainda que, ao menos no contexto da cidade de São Paulo, existem livrarias de modelo mais tradicional que comercializam livros independentes, como a Livraria da Travessa e a Blooks – que é descrita como uma livraria que aposta na diversidade e no potencial cultural do livro, contando também com uma loja virtual exclusiva para livros independentes, a Indie Blooks. É uma conquista de mercado, principalmente para as editoras independentes de médio porte, que são as mais representadas nestes pontos de venda, e podem ser apresentadas ao público que só costuma se familiarizar com as casas editoriais de grande porte.

1.4 O mercado editorial atual e as editoras independentes

Por volta de 2018, o mercado editorial brasileiro recebeu a notícia de pedidos de recuperação judicial das maiores redes de livrarias no país: as livrarias Cultura e Saraiva. O acontecimento gerou comoção por acreditarem ser o estopim de uma crise geral de toda a produção e venda de livros no Brasil, gerando pronunciamentos de figuras como Luis Schwarcz, editor da gigante Companhia das Letras. Em carta ao blog da editora[27], Schwarcz desabafa sobre a situação do livro, claramente comovido pelo que acreditava ser um possível motivador do desaparecimento das grandes livrarias em torno do país, e fazendo apelos para que o público compre e presenteie com livros. No entanto, o que este processo demonstrou foi que há, na verdade, uma crise no modelo de distribuição e venda de livros, não necessariamente referente ao consumo ou hábitos de leitura. Primeiramente, há críticas[28] de editores tradicionais e independentes à forma como

[27] Ver: *Carta de amor aos livros* – Blog da Companhia. Disponível em: <www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Cartas-de-amor-aos-livros>. Acesso em fevereiro de 2020.

[28] Em reportagem ao jornal Nexo, alguns editores atuantes no mercado contemporâneo expuseram suas visões sobre o caso das livrarias Cultura e Saraiva, comentando também sobre futuros possíveis para o editorial brasileiro (ROCHA, Camilo. "4 visões sobre o tamanho da crise do mercado editorial". Disponível em: <www.nexojornal.com.br/expresso/2018/12/15/4-vis%C3%B5es-sobre-o-tamanho-da-crise-do-mercado-

acontecem os negócios das grandes livrarias, isto é, a compra por consignação. Significa dizer, basicamente, que as editoras "emprestam" seus livros e recebem o faturamento à medida em que as vendas ocorrem. É um modelo supostamente muito conveniente para o lado das livrarias, porém acaba por gerar imensas dívidas para grupos como a Companhia das Letras e prejudica médias e pequenas editoras, justamente por trabalharem com financiamento menos estável, e muitas vezes dependerem do capital da venda para a manutenção das atividades. Em outro ponto, os dividendos apontam um "cenário econômico desfavorável" como justificativa para a necessidade de recuperação judicial. Porém, acreditamos que isto está mais relacionado à defasagem do modelo de venda de livros em vigência nas grandes livrarias. O desenrolar de avanços tecnológicos fez surgir outros suportes para o livro, como o *e-book*, com a popularização de dispositivos de leitura digital semelhantes ao Kindle (produto Amazon). Ainda assim, não parece que o livro físico vá morrer, como se costuma pensar: "Há sensações geradas em uma leitura de um livro digital que jamais serão equiparadas à leitura de um livro físico [...] Dados do mercado também mostram que o crescimento nas vendas de e-books ainda não chegam perto da venda de impressos", explica Erica Cardoso, gerente de marketing da plataforma Estante Virtual[29], em entrevista ao jornal Nexo[30]. A questão do suporte e da fisicalidade do livro anda muito presente nas discussões atuais, porém, o *e-book*, apesar de facilitar questões como transporte e armazenamento, ainda não conseguiu superar o fator da materialidade do livro, as sensações que o livro físico provoca, e o fato de, para certa parcela dos leitores, ser um tipo de escapatória da urgência do digital[31].

O problema, pensamos, estaria no fato de ter sido superado o auge das grandes livrarias que vendiam não só livros, como CDs, produtos de papelarias e até eletroeletrônicos, gerando uma espécie de impessoalidade e até a sensação de consumir algo genérico. Para a experiência do consumidor, todas estas grandes lojas pareciam ser, na verdade, a mesma: não há exatamente uma catalogação, já que os produtos são sempre os mesmos, com os destaques para os mais vendidos durante a semana ou mês. Ao consumidor, não faria diferença frequentar estes espaços ou comprar pela internet, em sites de *marketplace*[32], como a Amazon, que muitas vezes

editorial?gclid=Cj0KCQiApt_xBRDxARIsAAMUMu8AAo5PFuWPjtJmLU0By2b-6a2GLnIugNRDm-_iqJPQiybbIT32E98aAjUvEALw_wcB>. Acesso em fevereiro de 2020).

[29] O Estante Virtual é um site feito para compra e venda de livros novos e usados, gerando a interação entre compradores, livrarias e sebos: <https://www.estantevirtual.com.br/>.

[30] Disponível em: <www.nexojornal.com.br/expresso/2018/12/15/4-vis%C3%B5es-sobre-o-tamanho-da-crise-do-mercado-editorial?gclid=Cj0KCQiApt_xBRDxARIsAAMUMu8AAo5PFuWPjtJmLU0By2b-6a2GLnIugNRDm-_iqJPQiybbIT32E98aAjUvEALw_wcB>. Acesso em fevereiro de 2020).

[31] Estes pontos serão mais discutidos no Capítulo 2.

[32] Nesta espécie de loja virtual, a própria empresa vende seus produtos, porém dá abertura a outras lojas, de diferentes donos, disponibilizarem seus artigos na plataforma. Assim, ocorreria uma concorrência por preços baixos, buscando chamar atenção do possível consumidor. Fonte: UOL Meu Negócio. Disponível em

oferecem grandes descontos: seria uma questão de pura vantagem financeira. Assim, o modelo que aparentemente deu certo há décadas, isto é, oferecer ao cliente "tudo no mesmo lugar" em lojas gigantescas, não estaria mais funcionando com os consumidores contemporâneos.

No comércio físico, o público, atualmente, parece estar mais atento à valorização do livro pelos editores e livreiros, buscando um contato mais pessoal com o produtor ou vendedor. Esta busca se relaciona exatamente ao proposto por pequenas editoras e produtores independentes. Além disto, quando falamos em livrarias, a vivência que o estabelecimento promove é um fator a ser considerado na impressão do consumidor: poltronas convidando-o a folhear os impressos disponíveis e explorar a materialidade do livro, cafés, atividades culturais e outros. Este tipo de cuidado é mais notado em livrarias de pequeno e médio porte, ou nas iniciativas realizadas por produtores independentes, proporcionando ao leitor o contato com o impresso e, por vezes, com os pormenores de sua produção.

Às editoras independentes, podemos relacionar também a utilização de soluções criativas para driblar as dificuldades de acessar o mercado mais tradicional ou mesmo algumas livrarias de médio porte. Um caso notório de marketing criativo ocorreu com a editora Lote 42, por ocasião da Copa do Mundo de 2014. Foi divulgado que, durante o jogo entre Brasil x Alemanha, 10% de desconto seriam aplicados, cumulativamente, a cada gol do adversário. Como o placar foi 7x1, a editora honrou sua promessa aplicando 70% de desconto nos livros comercializados por eles, gerando grande comoção e atenção da mídia. O evento acabou se tornando uma tradição: todo ano, a Lote 42 organiza um grande saldo de 70% de desconto em seus produtos. Obviamente, o resultado inicial foi inesperado, já que o saldo da partida de futebol foi totalmente fruto do acaso. Mas a maneira como os empreendimentos independentes estão dispostos a utilizar estes fatores e transforma-los em marketing positivo esclarece o modo como realmente visam inovar e se inserir cada vez mais no dia-a-dia do consumidor.

Embora os casos citados aqui tratem, em sua maioria, de comércio de rua, devemos pontuar que o fortalecimento do livro físico acontece também no espaço virtual. Já que o comércio online impossibilita explorar fatores importantes da experiência do livro, acreditamos que o ideal seja aliar este meio aos ambientes de feiras e livrarias. Isto significa aumentar a presença e disponibilidade dos produtos aos consumidores que não têm acesso ao espaço do comércio físico ou aos possíveis leitores que puderam frequentar eventos, feiras e livrarias, mas não efetuaram compras na ocasião.

<meunegocio.uol.com.br/academia/e-commerce/o-que-e-um-marketplace-e-como-ele-pode-ser-util-para-minha-loja-virtual.html#rmcl>. Acesso em fevereiro de 2020.

Os empreendimentos já citados anteriormente acabam por se alinhar à tendência atual de consumo mais consciente – a compra do pequeno produtor, isto é, uma tentativa de ir contra a maré do capitalismo desenfreado – que também acontece em outros setores, como o de alimentação e vestuário. Isto quer dizer que o consumidor é incitado a saber mais sobre a origem dos produtos, aumentando a valoração ao saber que o objeto livro foi fabricado de maneira autônoma, em baixa escala, e muitas vezes utilizando técnicas manuais.

Por consequência, este fomento da indústria do alternativo causa a aproximação com o leitor e maior entendimento, através das trocas de experiências, sem grandes barreiras de hierarquia, de quem é o público que consome os produtos ou que pode se interessar a consumir. Apesar de ainda ser um nicho bastante específico de consumo, o modelo das editoras independentes parece uma solução bastante plausível para o problema existente no mercado tradicional.

É preciso adotar a visão do livro não só como um simples suporte para a informação que se deseja transmitir, mas também como um objeto cultural e material.

1.5 Primeiras colocações sobre o livro independente

De acordo com os apontamentos anteriores sobre o contexto das editoras independentes no Brasil, especificamente em São Paulo, podemos fazer algumas considerações sobre a maneira que como é encarado o objeto livro, visto o modelo de produção adotado por estas editoras e editores.

Primeiramente, pôde-se colocar que é quase unânime o valor sentimental que estes profissionais dão ao livro. Vemos que a publicação e a maneira como o fazem, são pautados não pela rentabilidade, mas pelo prazer de exercer o ofício, experimentar materialmente e disponibilizar ideias em um objeto concreto. Assim, para estes agentes, o livro é um espaço de imenso valor, formado pela junção de diversas matrizes culturais, o que explicaria as possibilidades gráficas, técnicas, materiais e comunicacionais. Por comunicacionais, queremos pôr em evidência que seria possível a criação de sentido informacional e da narrativa pela maneira que se explora a forma e a materialidade do livro, e o viés cultural pode ser traduzido por meio destes aspectos do projeto gráfico, especialmente quando tratamos da estrutura de capa.

Para os autores, artistas e produtores do livro independente, se trata de um espaço de exposição da obra artística, uma forma de concretizar o trabalho do artista e "fazer com que ele exista"[33]. Assim, a práxis muitas vezes artesanal envolve o teor de marginalidade, mas também o resgate de técnicas artesanais muitas vezes como forma de demonstrar o ofício de quem está

[33] Fala da artista Kátia Fiera, IMPRESSÃO minha. Diretor/produtor. Local: Produtora, ano. Disponível em: <vimeo.com/244644984>. Acesso em 12/2019.

produzindo, e a “singularidade na vida cultural através da materialidade e artesanalidade do livro (MUNIZ JR., 2016: 197).

Podemos supor que, nas editoras independentes, se produz o objeto-livro, entendido como objeto cultural e comunicativo, e também o objeto-capa, uma estrutura total, que possui teor comunicativo próprio. Para entender esta colocação é preciso pensar o livro além de suas funções óbvias, investigando suas estruturas, funções culturais e informacionais.

Capítulo 2

Partindo da compreensão do livro como um objeto em si, e associando suas funções estruturais, materiais e comunicacionais, visamos contextualizar as ilustrações na estrutura de capa. Neste capítulo, buscamos entender a materialidade dos componentes do livro e seus suportes, especificando as relações entre a estrutura de capa e outras configurações do objeto. É necessário verificar como decisões do projeto gráfico influenciam o valor comunicacional do objeto, os apelos e reações provocados, refletindo na experiência sensorial e projeção do leitor.

2.1 O livro, evoluções e materialidade

O objeto livro definitivamente passou por diversas mudanças durante anos e séculos, acompanhando evoluções técnicas e materiais, principalmente no período pós-Gutenberg. Roger Chartier (2014: 122-123) cita alguns pontos revolucionários nesta trajetória, principalmente referentes a mudanças de forma e suporte. Primeiro, a evolução do formato em rolo ao códice representou tanto a maior facilidade de manuseio dos escritos quanto sua leitura. Posteriormente, os processos que levaram à impressão, reprodução e institucionalização comercial em massa do livro, além de novos formatos e maneiras de leitura, indicam o crescimento do apelo em adquirir o objeto. Estas transformações se associaram ao surgimento de novas técnicas de produção e encadernação do livro, influenciando sua dinâmica material.

> Esse desejo muito natural de se ter facilmente livros à disposição, e livros de formatos cômodos e portáteis, acompanhou passo a passo a crescente rapidez da leitura, que se tornara possível com a impressão de textos uniformes e móveis, em contraste com a leitura mais dificultosa dos manuscritos (McLuhan, 1972: 256).

Na confecção de livros manuscritos, podemos colocar que a maior preocupação do produtor era a adaptação da linguagem falada àquele suporte. Isto é, signos marcadores de parágrafos, pausas e fluxo de pensamento eram extremamente necessários para manter a estrutura concisa do texto – o que não excluía o valor estético ornamental deles, como no caso das iluminuras. Quando verificamos livros provenientes de técnicas de impressão pós-Gutenberg, percebemos que estes se apropriam de algumas destas características estruturantes presentes nos manuscritos, porém adaptados à realidade da prensa. A mecânica da prensa tipográfica exigia que os componentes fossem organizados em espaços muito específicos, geometricamente dispostos. Esta necessidade acabou por salientar fatores de hierarquia, *grid* e distribuição nos elementos no layout, categorizando-os. Com isto, queremos dizer que cada formato tinha seu lugar muito específico,

principalmente em se tratando de texto e imagem: “A impressão tipográfica teve por efeito imediato o de separar a impressão dos caracteres daquela de imagens, aquilo que o manuscrito e a impressão xilográfica realizavam ainda sobre um mesmo suporte” (MELOT, 2012: 102). Na técnica da impressão tipográfica, os tipos móveis e outros componentes são organizados em ramas, que devem formar um bloco uniforme a ser impresso. Salvo em casos nos quais se produzem clichês representando as imagens que, semelhante ao formato dos tipos, poderiam ser adicionados imediatamente à composição, era costume que ilustrações, grafismos e outros fossem introduzidos posteriormente à forma. Ainda assim, em ambos os casos, era essencial haver cálculo do espaço destinado à imagem, o que delimitava todo o design da página.

Tais práticas são muito presentes no editorial atual, principalmente quando vemos casos de jornais ou revistas, em que facilmente a imagem é subjugada ao texto.

Figuras 6 e 7: Composições de tipos móveis que demonstram a mecânica de organização dos elementos em blocos, na rama, possibilitando a impressão. Fonte: Acervo pessoal. Imagens produzidas na Oficina Tipográfica São Paulo (2017) e Anglia Ruskin University (2014).

Sabendo que as mudanças no processo de produção geraram algumas modificações na organização estrutural do livro, é interessante verificar como se dá forma ao livro em si. A intenção não é observar simplesmente a divisão de componentes do livro, mas, a princípio, podemos considerar simplesmente sua área interna, compreendida pelos elementos textuais e imagens contidos no miolo, e elementos externos, como capa e sobrecapa.

Autores como Michel Melot (2012) defendem de modo veemente o viés da forma do livro como estudo do livro em sua materialidade e perspectiva cultural. A forma é vista como extremamente variável, principalmente quando comparada ao conteúdo, que, segundo Melot (2012: 25), é independente por não mudar sua natureza de acordo com o suporte. Ainda que se mantenham invariáveis, o conteúdo e a forma, em sua materialidade, comportam uma junção essencial ao valor comunicacional e potencial informativo do livro, relacionando-se à criação de sentido. Para investigar os processos desta criação de sentido, é preciso concentrar a análise em aspectos gráficos e materiais da forma, já que podem influenciar o leitor em sua percepção.

É interessante ver autores como Marshall McLuhan (1972) observarem que, à medida em que o livro impresso atingiu status de objeto cultural e difundido na sociedade de mercado, os aspectos gráficos e artísticos relacionados à literatura ganharam novo contexto. Se antes a arte era vista com status superior e reclusa às camadas mais nobres da sociedade, a partir da popularização da imprensa ela foi massificada e incorporada ao cotidiano do povo. Nisto, o autor coloca que "o produtor ou artista se viu compelido, como nunca o fora antes, a estudar o efeito de sua arte" (MCLUHAN, 1972: 333), prática que pode ser amplamente associada ao momento histórico atual, já que o produtor gráfico, ao exercer sua atividade de criação, deve considerar as percepções e reações que irá causar ao público, confrontando com as expectativas de reações desejadas.

Em outro ponto, a evolução do livro acompanhou e se entrelaça ao próprio desenvolvimento do homem e da sociedade, nas técnicas, mídias e materiais disponíveis em cada período da História. Por forma, queremos trabalhar não só com o formato do livro, dimensões de altura, largura e profundidade, mas também com as ferramentas utilizadas na produção do objeto, papéis e projeto gráfico. Assim, os tipos de produção e impressão que foram surgindo ao longo dos anos levaram a novas definições de formas e padrões de formato, possibilidades de organização dos elementos e "grids que alteram a visualidade do livro" (RIBEIRO, 2018: 80), alterando também a experiência do usuário.

A partir da forma, podemos considerar o livro em seu valor material, que influencia a maneira como se dá a leitura e a relação entre objeto e usuário, servindo de extensão do corpo e estimulando, através da leitura e percepção tátil, os sentidos e linguagens do homem. Como coloca Marshall McLuhan em *A Galáxia de Gutenberg* (1972: 286): "Em nosso tempo, é de extrema evidência que o homem é linguagem, sendo que agora conhece linguagens não-verbais, bem como a linguagem das formas".

A materialidade do livro está diretamente associada à materialidade do texto. Chartier fala em materialidade do texto para se referir às "formas nas quais o texto se inscreve na página, conferindo à obra uma forma fixa, mas também mobilidade e instabilidade" (2014:11). Esta

intersecção da forma visual e do texto em suas respectivas materialidades pode ser instantaneamente associada à poesia visual, já mencionada anteriormente. Podemos sinalizar semelhanças imediatas quando, em ambos os casos, se considera a materialidade linguística, em que os elementos da língua são objetos com forma e sentido próprio. Da mesma forma, a questão da mobilidade se assemelha bastante ao que era defendido pelos concretistas quando afirmavam que esta modalidade de poesia era "produto de uma evolução de formas" (H. CAMPOS, 2006: 133), o que implicaria em dinâmica, já que a obra estaria em constante modificação e evolução. Para Haroldo de Campos, esta afirmação significava que é preciso compreender a obra como uma forma em si, "mais ou menos acabada", porém com potencial de desenvolvimento.

Quanto à estrutura correspondente à forma do poema, seria o resultado de processos criativos, projeções e exteriorização de ideias, distribuindo os elementos e levando a uma composição matemática.

A materialidade do livro eletrônico

A urgência e surgimento de novas tecnologias e suportes midiáticos relacionam-se às mudanças culturais e técnicas trazidas pela prensa tipográfica. Porém, quando pensamos na atualidade, devemos discutir modificações à materialidade do livro decorrentes das mídias digitais. Segundo Ribeiro (2018: 94), a forma do livro existir materialmente implica na "nossa experiência humana, profissional, social", comentário tecido em relação ao suporte do objeto, seja físico, em papel, ou digital, com dimensões instantaneamente variáveis e dependente da tecnologia do dispositivo. Quanto a estas dimensões variáveis, queremos dizer que, em formato digital, o livro muitas vezes pode ter sua forma manipulada não só pelo produtor, mas também pelo leitor, que adapta o conteúdo visual e textual à tela e às suas necessidades pessoais – como na utilização de tamanhos maiores de fonte, zoom e ainda a opção de leitura vertical ou horizontal[34].

Em geral, as ferramentas se dividem em leitores digitais, aplicativos específicos para leitura em *tablets*, e computadores, de acordo com o tipo de arquivo utilizado – os mais comuns são mobi, epub e pdf. É importante demarcar que cada um destes suportes tem suas especificidades, logo, o projeto gráfico se adequa às necessidades particulares.

[34] Este grau de liberdade manipulatória é visto com críticas, ao considerar que algumas destas modificações podem diretamente influenciar a continuidade textual e descaracterizar elementos básicos do livro, como a própria definição de página. É natural que estudiosos do livro físico tenham ressalvas quanto às novas tecnologias que modificam radicalmente a noção de livro, como é conhecido em sua versão física. Melot (2012: 125-126) apresenta dois caminhos para o livro digital: adaptar à textualidade eletrônica os elementos que conferem a estabilidade estrutural semelhante ao livro físico; ou aceitar os novos critérios para a leitura, adotando completamente a percepção espacial de texto contínuo, em que o leitor teria completa liberdade de adaptar o conteúdo a seus desejos e necessidades.

O *Kindle*, da Amazon, é possivelmente o mais famoso dos leitores de *e-book* atuais. Dá ao leitor a noção de capítulos e tela de toque com aparência de escrita em papel, imitando também funcionalidades do impresso, como marcadores e a possibilidade de incluir comentários. Porém, os aspectos mais difundidos são relacionados às opções interativas, como a busca online de termos do texto, tamanho da fonte ajustável – o que gera um layout flutuante – e luz embutida.

Quando verificadas outras alternativas de leitura eletrônica, como em *tablets*, por exemplo, vemos outros tipos de alteração na linearidade do texto. A escolha de navegação horizontal ou vertical, opções de interatividade que incluem hiperlink, acesso a informações online ou surgimento de janelas, refletem o teor de liberdade e poder de decisão do usuário. Especificamente no caso no aplicativo *iBooks*, da Apple, existem outras possibilidades mimetizadoras da sensação de leitura física, como sons e efeitos de transição de página. Em geral, são casos de mídias digitais que se assemelha à ideia tradicional do livro impresso em alguns pontos, como na presença de estrutura de capa e demarcadores de capítulo.

Nesta pesquisa, a intenção não é aprofundar a análise das questões e especificidades do livro eletrônico, e sim demonstrar como sua materialidade difere e, em alguns casos, se assemelha ao livro físico, mimetizando-o. Esta transição material significou o surgimento de novas funcionalidades e sentidos do livro, modificando também a disseminação da informação e a relação com o usuário[35]. Frente ao mercado editorial, a mudança para o digital transforma-se em pressão para que editores e produtores se atualizem e "conquistem" novos espaços e formas de distribuição de seu conteúdo. Torna-se cada vez mais comum que editoras, inclusive independentes de médio porte, comercializem ambas as versões, impressa e eletrônica, de seus livros. Desta maneira, ampliam o alcance dos produtos aos usuários de leitores digitais e consideram aqueles que não possuem acesso físico ao material.

De fato, pode parecer muito sedutora a ideia de possuir quantidades inimagináveis de livros de forma portátil e facilmente acessível, através de dispositivos de leitura. Considera-se ainda que, aos *e-books* e livros eletrônicos comercializados em plataformas digitais, costuma ser aplicado um preço relativamente inferior à versão impressa. Supõe-se que este desconto se dê pela eliminação de gastos com a produção física do artigo e entrega do exemplar.

Há vantagens na adoção do modelo digital de leitura, porém devemos considerar a existência de fatores que podem levar usuários a optarem pela aquisição de livros físicos. A isto, está relacionada a inadaptação à leitura eletrônica, aos mecanismos e dispositivos disponíveis.

[35] Como visto em Sayão (2008-2009). Na ocasião, o autor comenta sobre como, através da tecnologia, surgiram das bibliotecas digitais, e o que a transição do analógico ao digital pode trazer como consequência para o que se entende como armazenamento e impresso.

Também, com extrema relevância, está a relação afetiva entre leitor e objeto, principalmente em obras que este leitor julga fugir do simples valor utilitário. Esta valoração, e mesmo o sentimento em relação ao livro, podem acontecer devido a preferência por gêneros específicos, admiração por autores ou o desejo de compor coleções e bibliotecas pessoais de forma mais concreta, nas quais o suporte do livro influencia diretamente[36]. Significa que, mesmo para os usuários da leitura digital, existe uma divisão hierárquica na qual alguns livros teriam valor superior e suficiente para serem adquiridos em sua versão impressa. Isto está diretamente ligado ao reconhecimento da materialidade do objeto e ao preciosismo do leitor, que reconhece o impacto da concretude física do livro e os processos que envolveram sua produção.

Tal processo ocorre de maneira semelhante quando falamos em livros produzidos utilizando técnicas manuais ou materiais incomuns. Sua valoração acontece pelo reconhecimento do trabalho individual, analógico, manual e, muitas vezes, que exprime pessoalidade. O processo que Muniz Jr. (2016: 197) chama de "reabilitação do impresso" seria o resultado da fetichização do livro em papel em decorrência da ampliação das possibilidades do digital.

Esta noção pode ser reconhecida, inclusive, no percurso histórico do livro, em que "todo livro saído das mãos de um copista exprimia o ardor, a habilidade do artesão, uma longa e constante tensão do espírito, um trabalho executado com amor. Um livro, eis uma produção pessoal, como diziam as observações finais dos copistas" (MELOT, 2012: 93). De fato, quando retornamos à popularização do livro impresso, as principais críticas de bibliófilos e entusiastas do livro a esta mudança cercavam a impessoalidade e padronização que ocorria com a utilização da prensa.

Indo além, supomos que o resgate do antigo e a reutilização de algumas técnicas antes em desuso se dão devido à realidade tecnológica atual. As conexões e relações ocorrem de forma cada vez mais dinâmicas, e as tecnomídias são praticamente onipresentes no cotidiano social. Logo, o livro físico seria uma espécie de fuga do ambiente digital e o que este representa.

2.2 O livro e a capa

Na realidade do livro como objeto comunicativo e cultural, geralmente se dá grande importância às suas estruturas internas, representadas na forma do miolo. Por carregar o texto, através da narrativa ou conteúdo literário do livro, é justificada a atenção e cuidado dedicados a esta estrutura. Pensando no projeto gráfico, é preciso pontuar a observação de competentes designers de livros que preferem o bom desenvolvimento de soluções gráficas referentes à

[36] Ver: GONÇALVES, BARBOSA e SILVA (2018: 103). Os autores comentam sobre a materialidade do suporte do livro citando resultados de entrevistas que revelam a preferência pelo impresso, justamente quando há algum valor atribuído ao objeto.

estrutura interna. Este posicionamento ocorre em detrimento do planejamento gráfico de outras estruturas, como a capa e a sobrecapa.

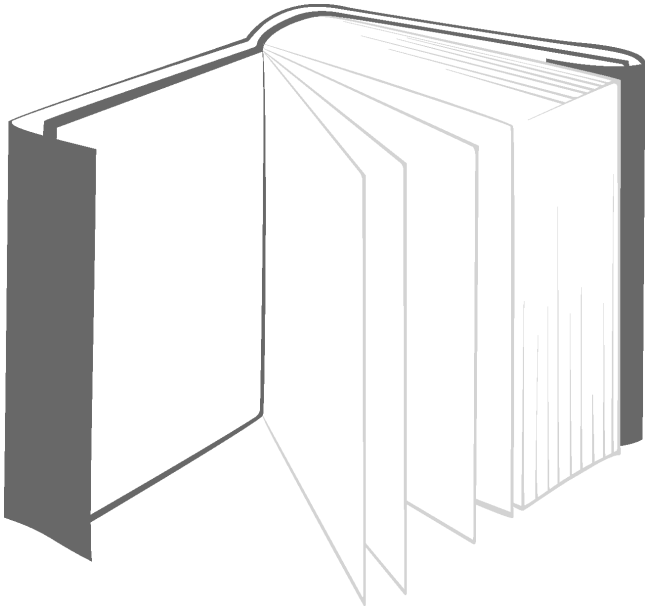


Figura 8: Ilustração dos componentes de um livro.
A parte destacada corresponde às estruturas de capa e sobrecapa
(elaborado pela autora).

Jan Tschichold, tipógrafo e designer do século XX, ficou conhecido por seus ensaios sobre design editorial, especialmente na relação entre tipografia e a mancha gráfica. Além disto, trabalhou na notória editora britânica Penguin[37], destacado seu redesign de livros de bolso após a Segunda Guerra Mundial. Em *A Forma do Livro*, o tipógrafo comenta sobre o surgimento das capas de livros, que teria ocorrido como consequência da necessidade de proteção da encadernação. Para ele, sua presença não é essencial ao livro, sendo a capa e a guarda[38] "partes falsas, apenas temporárias, uma vez que são descartadas quando o livro é reencadernado" (TSCHICHOLD, 2007: 198).

O argumento do autor se constrói baseado na prática de descartar e refazer a capa do livro, visando sua renovação e reutilização do miolo. Até meados do século passado, esta prática era bastante comum e se referia à própria forma como se dava a cultura de consumo e produção dos livros. A utilização das técnicas "analógicas"[39] na encadernação e impressão tipográfica

[37] O grupo editorial, em 2018, assumiu majoritariamente o controle da maior editora brasileira, Companhia das Letras, exemplifica a prática cada vez mais recorrente no mercado editorial tradicional, em que grandes grupos (principalmente de capital estrangeiro) compram seus concorrentes e editoras menores. Ver: "Grupo Penguin assume controle da Companhia das Letras". Disponível em: <g1.globo.com/economia/noticia/2018/10/30/grupo-penguin-assume-controle-da-companhia-das-letras.ghtml>. Acesso em março de 2020.

[38] Como costuma-se referir às folhas postas após a capa.

[39] Ligadas à mão-de-obra humana e pessoal, e que atualmente estão em processo de resgate.

implicava em maior custo e tempo de produção. Significava que havia alto valor naquela compra, tanto sentimental quanto monetário. Podemos colocar que isto influenciava no interesse de se aproveitar o miolo do livro, no caso da deterioração da estrutura de capa, com o passar dos anos. Por este motivo, tanto a capa podia ser vista como inferior, quanto a sobrecapa era criticada por ser um "complemento flutuante", que serviria apenas para chamar atenção e proteger a integridade da capa no espaço da livraria.

O contexto histórico e cultural de Tschichold certamente influenciou seu conservadorismo e as críticas apontadas, exclusivamente, às estruturas externas de capa e sobrecapa. Penso que sua atuação na área tipográfica também foi um fator importante em seu posicionamento, já que, no século XX, a vanguarda modernista defendia tipos e formas mais simples e concisas. Na questão editorial, registrou-se certo desprendimento quanto ao excesso de elementos decorativos e certo desprezo quanto à função promocional que estaria contida na capa e sobrecapa. Refletindo sobra a posição de Tschichold, podemos supor que, atualmente, a preferência pelo design do miolo se justifique pelo próprio modelo de produção de livros. Não é raro que o designer incumbido da capa seja diferente daquele que trabalha com o projeto gráfico do miolo, divisão que sugere um afastamento de interesses.

Apesar das críticas, reconhece-se que a coordenação no projeto gráfico do livro como um todo, nisto incluindo miolo, capa e sobrecapa (quando existente) levam a um maior acolhimento do livro pelos possíveis leitores. O relacionamento de todas as partes do livro é essencial, e ignorar o aspecto comercial da capa é negar parte da relação que pode ser construída com o público.

Alan Male, em *Illustration: A Theoretical & Contextual Perspective*, coloca que "embora não seja encarado de imediato como uma embalagem, contextualmente, o trabalho de uma capa não é diferente daquele provido por uma 'caixa' física, e a associação de sua identidade visual é feita como em qualquer outro produto"[40] (2007: 178). Este pensamento observa a questão física da capa e o modo como se coloca estruturalmente junto ao livro. Considerando-se de forma mais abstrata, pode-se colocar a capa como algo que "faz com que o tempo do livro seja perpetuamente finito" ao "fechar o conteúdo no interior do suporte" (MELOT, 2012: 56). Podemos relacionar este comentário ao de Male, ao considerar as fronteiras e capacidade física que a capa representa, contendo em si e "controlando" o conteúdo. Expandindo este comentário, pensamos que as possibilidades narrativas da própria capa podem atingir certa independência em si, emancipadas das intenções atreladas ao conteúdo do miolo. Os dois casos são possíveis, e só podem ser revelados ou confirmados após a leitura, quando o usuário confronta estas possibilidades.

[40] "Although not immediately assumed as packaging, contextually the work of the cover is no different to that provided by the physical 'box' and associated visual identity given to any other product" (tradução nossa).

O que era prática comum no contexto cultural de Tchischold, isto é, o descarte da capa e o reaproveitamento do miolo, representa que, à época, as qualidades da capa não eram vistas da mesma forma como podemos entender hoje. Como colocou Ellen Lupton, (2008: 42), a capa deve servir como um atrativo para a venda, em adequada função tanto em plataformas físicas, como lojas e prateleiras, quanto em serviços digitais, inclusa a leitura eletrônica[41]. Queremos enfatizar aqui que este "funcionamento" do objeto capa pode levar à atração do usuário tanto por representar a projeção gráfica, uma vitrine que complementa o conteúdo do livro, quanto por ter uma construção mais independente, com atenção voltada simplesmente à visualidade e multissensorialidade.

De maneira geral, a capa possui sua função física de proteger o miolo do livro, mas também se lhe atribui o papel de atrair o público desejado. Os apelos, em sua maioria, são construídos a partir do que se conhece destes grupos específicos e o tipo de atrativo que deve funcionar com possíveis consumidores da publicação. É importante destacar que os apelos e poder de convencimento da capa estão totalmente ligados à sua materialidade. As escolhas gráficas e materiais do designer influenciam completamente a atribuição de sentido aos componentes da capa, assim como a maneira como o leitor visualiza o conteúdo e suas possíveis reações.

No cenário editorial independente, geralmente o trabalho se subdivide em pequenas equipes, e o público já é, de certa forma, categorizado. O que percebemos neste mercado é que existe um alto grau de fidelização dos leitores. Estes já são propensos ao interesse na curadoria realizada pelas editoras e editores, e nos elementos gráficos e exploração material recorrentes nesses impressos. Não significa, necessariamente, que não existe preocupação em buscar entender quem é este leitor, seus possíveis interesses e reações, e sim que o processo acontece em ritmo bastante diferente do que se daria no mercado editorial tradicional. Podemos dizer que nas especificidades das editoras independentes, a construção das preferências do leitor se dá, inicialmente, pelo conhecimento generalizado das pessoas atraídas por aquele conteúdo específico[42]. Não afirmamos categoricamente sobre a existência de profundos estudos de marketing, como acontece em grandes empresas e grupos editoriais. Supomos, também, que os produtores se utilizam das experiências anteriores com o público, de maneira a perceber reações e possíveis mecanismos de atração. A partir destes entendimentos prévios e em desenvolvimento, tanto o conteúdo e manifestações gráfico-materiais podem ser moldadas para

[41] A observação de Lupton, apesar de inicialmente parecer de grande inclinação do marketing, é importante fonte de reflexão, principalmente em um mercado altamente restrito e competitivo. A materialidade da capa pode ser um fator decisivo na aquisição do objeto.

[42] Já que é comum no mercado independente a prática de editoras especializadas em gêneros e temas específicos, como política, filosofia ou poesia.

se adequar a um público específico, quanto o público-alvo é alterado para se adequar ao que já se havia imaginado para a publicação. Assim, é de extrema importância verificar a construção da materialidade nessas publicações. Aspectos já mencionados, como o resgate de técnicas analógicas, parecem atrair o público por meio de estímulos como a memória afetiva. Além disso, o desejo de diferenciação gráfica das produções vindas do mercado tradicional parece funcionar como apoio aos estímulos materiais[43].

Podemos construir uma trajetória em que, analogamente, averíguam-se as possibilidades de exploração do espaço gráfico, isto é, a disposição dos componentes da capa. Esta composição, e organização hierárquica revelam a própria estrutura da capa, influenciando seu valor comunicacional e sua visualidade.

2.3 A capa e o espaço gráfico

Em uma perspectiva geral, as capas de livros costumam ser organizadas com a presença de elementos que informam sobre o impresso, como título, subtítulo, autor e editora. Além disto, as imagens, o desenvolvimento gráfico da quarta capa[44] e da lombada[45] constituem adicionais ou complementos à própria estrutura de capa.

Com esta organização estrutural, falamos de um padrão de inserção e distribuição dos possíveis componentes de capa. Estes são requisitos básicos quando se trata do design editorial tradicional, e costumam estar presentes em publicações independentes. Porém, como estas se caracterizam pela maior liberdade gráfica, são mais flexíveis as relações com o impresso e "diretrizes" do design. Queremos dizer que, apesar de serem elementos consolidados na capa, não seria incomum a produção de uma publicação que não tenha autor ou editora na capa, por exemplo.

A distribuição e presença dos componentes varia de acordo com o projeto gráfico, e o designer responsável é incumbido das decisões sobre a necessidade dos elementos na produção da capa, de acordo com a linha gráfica que o produto deve seguir. A compreensão do teor comunicacional, além da possível mensagem do livro, é essencial para compor adequadamente a "embalagem" do objeto.

---

[43] Melot (2012: 57) cita técnicas como as de encadernação como "saliências desnecessárias", isto é, um elemento decorativo que não é necessariamente útil, mas que agrega valor aos entusiastas do livro. Segundo o autor, este tipo de componente decorativo continuaria em uso por acentuar a "unidade física do livro".

[44] Também chamada de contracapa. Por desenvolvimento, queremos falar sobre a inclusão de sinopse, crítica, código de barras ou símbolo da editora.

[45] A lombada pode ser encarada como um espaço de amostra concisa das informações do livro, feita para aparecer quando o objeto é organizado em uma estante, por exemplo.

Figura 9: *Algoritmo*, publicado pela editora Quelônio, exemplo em que a capa é composta graficamente apenas do título, em tipografia, e o autor é figurado na quarta capa. Fonte: Editora Quelônio. Disponível em: <www.quelonio.com.br/product-page/algoritmo-de-tiago-novaes>.

A importância de uma boa organização entre os componentes gráficos da capa pode ser reforçada se considerarmos alguns preceitos do movimento gestaltista. Vindo de uma escola de psicologia alemã do século XX, este movimento atuou principalmente no campo da teoria da forma, com contribuição aos estudos de percepção, linguagem, memória e outros (GOMES FILHO, 2000: 17). Basicamente, parte-se do pressuposto de que o cérebro forma imagens como unidades, onde a primeira sensação seria global, e não um processo fragmentado que levaria a uma junção posterior. Considerando projetos gráficos, isto significa que os usuários percebem formas de acordo com suas possíveis organizações e hierarquia. De maneira geral, o modo como se observa cada elemento é influenciado por aspectos como a quantidade de itens na composição, proximidade entre eles, semelhança e o nível de proximidade gráfica.

Existem vários pontos que podem levar ou não a um equilíbrio de forma na estrutura do projeto, e basicamente pensa-se neste conjunto de elementos como uma "trama" em que cada ponto interfere na visualidade da composição e experiência do leitor.

Neste momento, podemos retornar ao caso da poesia concreta, já que seus autores não só defendiam a organização gráfica altamente estruturada e matemática, como também a criação de uma espécie de "Gestalt" da língua. Havia a associação entre a materialidade fonética e a formação de relações complexas entre os elementos da linguagem, especialmente substantivos. Como coloca Augusto de Campos (2006: 171), estes componentes fonéticos funcionam como "fatores-de-proximidade-e-

semelhança para um todo visual" construindo a atração ou repulsão entre palavras. São conceitos muito ligados à Gestalt gráfico-visual vista anteriormente, já que os elementos da linguagem valem por si, em suas propriedades materiais, e a construção da poesia se dá pensando no conjunto destes elementos, a interação entre eles e como se dispõem. Ocorre a "simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, com a nota de que se trata de comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo" (A. CAMPOS, H. CAMPOS e PIGNATARI, 2006: 216-217).

Figura 10: *Velocidade*, Ronaldo Azeredo (1958). No caso desta obra, a repetição da letra "V" evoca tanto a sonoridade própria da velocidade, quanto graficamente supõe a hierarquia do layout.
Fonte: A. CAMPOS, H. CAMPOS e PIGNATARI. **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006, p. 132.

Podemos considerar um trabalho coerente estruturalmente quando seus elementos são distribuídos de forma a chamar a atenção do observador, incitando sua reflexão, e não o confundindo. No exemplo da Figura 10, vemos que esta construção é baseada no conceito sinestésico da palavra "velocidade". As letras são signos que fortalecem a sensação de movimento pela forma como são organizadas. Podemos supor que, se estivessem distribuídos de outra maneira, ou com diferente espaçamento, a atenção do leitor poderia se dispersar e recair em outro aspecto gráfico menos intencionalmente importante.

Além disto, a coerência estrutural do projeto gráfico pode trabalhar em prol de uma garantia de que o produto seja adequado ao público-alvo, mantenha certo nível de vendas após a data de publicação e continue relevante e novo (ZEEGEN e CRUSH, 2009: 93). Desta forma, compreende-se que a boa utilização de identidades visuais correspondentes e o aproveitamento

dos elementos sensoriais de acordo com o teor da informação contida no livro podem exercer função persuasiva frente ao usuário.

O direcionamento da construção gráfica e material da capa traz resultados para a categorização de públicos e remete à hipótese de rastreamento e projeção dos usuários. Como já discutido anteriormente, em editoras independentes, este processo de classificação ocorre em um ambiente já bastante restrito[46], baseado em experiências editoriais anteriores ou concepções do senso comum. Isto é, através de juízos sobre gostos, possíveis reações e preferências.

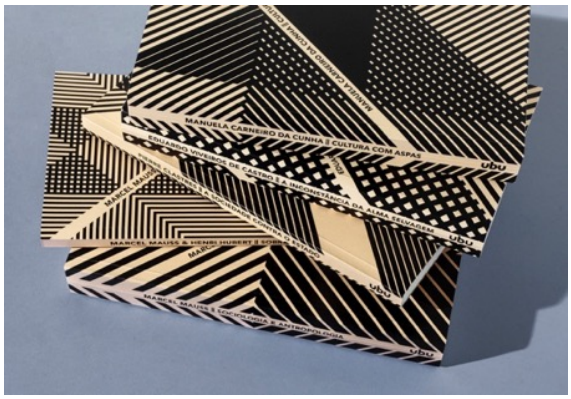
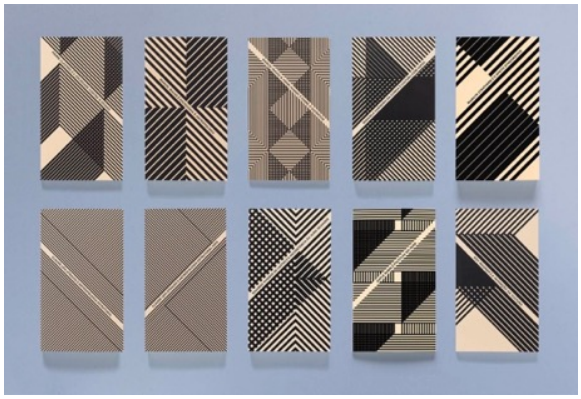
O agrupamento de acordo com características e cultura semelhantes visa certo direcionamento do objeto livro, aproveitando melhor as possibilidades decorrentes das estruturas visual e material do livro. No contexto gráfico-visual, devemos novamente ressaltar a importância da estrutura de capa como objeto em si e vitrine da narrativa ao usuário.

Em *O Livro e o Designer II* (HASLAM, 2010), vemos que o autor cita alguns modelos de projeto gráfico de capa e as maneiras como podem despertar o interesse do leitor. Destacamos que estes exemplos decorrem da prática editorial tradicional, isto é, o marketing do livro no contexto das prateleiras de grandes livrarias. Dito isto, podemos utilizar destas colocações para verificar como podem ser adaptadas à realidade da produção independente. Estes aspectos do planejamento gráfico podem ser vistos como possíveis apelos ao público, categorizando-o de acordo com o que se deseja para o objeto livro.

Primeiramente, apresentam-se as capas feitas para coleções, que teriam objetivo duplo de promover tanto um exemplar específico quanto evidenciar a existência de outros títulos na coleção. Neste caso, o interessante seria o fortalecimento da imagem da coleção como um todo, na presença de vários títulos com projetos gráficos semelhantes. Vemos desdobramentos desta utilização, mesmo em editoras independentes menores, quando existem linhas de publicação bem definidas, como um "selo" dedicado a gêneros e temas diferentes.

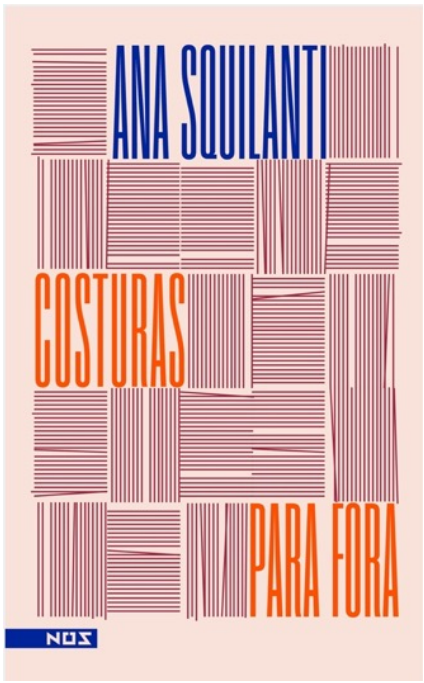
A repetição de padrões, elementos ou técnicas representam um fator de estabilidade do conjunto, a consolidação da linha de projeto pela presença em vários exemplares. Todos os componentes da mesma linha compartilham de elementos gráficos que reconhecem seu pertencimento àquele grupo, como estilos de ilustração, tipografia ou símbolos identificando o conjunto.

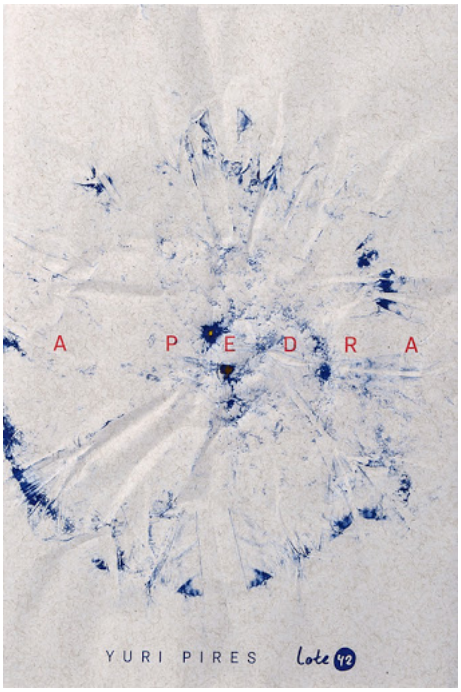
[46] Devido ao recorte que representa o mercado editorial independente, em si.

Figuras 11 e 12: Capas para a coleção *Argonautas*, publicadas pela editora Ubu. Design de Elaine Ramos.
Fonte: Elaine Ramos Estúdio Gráfico. Disponível em: <elaineramos-estudiografico.com.br/Colecao-Argonautas>.

Outro estilo de abordagem da capa seria o de trabalhar baseado em conceitos da narrativa, isto é, "representando o conteúdo do livro por meio de uma alegoria visual, um trocadilho ou um paradoxo, fazendo uma fusão inteligente ou divertida entre a imagem e o título" (HASLAM, 2010: 165). Ao vincular elementos internos ao título da obra, por meio de representações gráficas, criam-se relações lógicas que afetam a estima do usuário. A intenção em produzir capas desta maneira é fazer com que o leitor se sinta sagaz ao entender uma "capa inteligente". O ego amaciado pode induzir este leitor a adquirir o objeto, e também outros, com a mesma premissa.





Figuras 13 e 14: Capas de *Costuras para fora* (Ana Squilanti) e *A Pedra* (Yuri Pires), representando os modelos conceitual e expressionista.
Fonte: Editora Nós. Disponível em: <editoranos.com.br/nosso-catalogo/costuras-para-fora>;
A Pedra – Lote 42. Disponível em: <lote42.com.br/project/a-pedra/>.

No que Haslam (2010: 165) identifica como modelo expressionista, faz referência ao movimento artístico situado no final do século XIX. No caso, ilustrava-se a expressão dos sentimentos e impulsos, utilizando ferramentas como a adoção de traços e cores fortes.

A relevância deste estilo de projeto seria de evocar partes e sentimentos da história através de desenhos, ilustrações, fotografias e outros, a fim de instigar o leitor. A intenção seria criar um ambiente onde a imagem, associada ao texto, provocasse reflexões e interpretações próprias do usuário sobre a possível natureza do livro. Criava-se uma dinâmica de jogo e de desafio em relação ao modo como estas percepções da capa correspondiam verdadeiramente ao conteúdo da narrativa. Esta sedução, motivada pela curiosidade, explicitava-se no momento em que a compra e a leitura do livro revelassem as relações entre capa e narrativa. Seria a solução do desafio.

Além destas e outras possibilidades de projeto gráfico, existe o preceito da capa documental, cuja orientação é a de assinalar e "ilustrar" o conteúdo do livro de forma mais direta.

Geralmente utiliza técnicas que representem exatamente a narrativa, como o uso de fotografias documentais na capa, ou no caso de capas tipográficas em que o título expõe diretamente o assunto do livro. Nestes casos, por existir um relacionamento muito forte entre os elementos da capa e representatividade estrita ao conteúdo, esta relação pode se refletir na forma como o *layout* da capa se assemelha àquele presente em sua estrutura interna.

Vemos que os modelos citados acima são linhas de projetos gráficos que, por si, formam apelos gráficos e podem se aliar a outras questões materiais do livro. Especialmente nas capas de livros independentes, temos o exemplo recorrente da manualidade: encadernação, papéis, tipografia e texturas. É preciso verificar como estes apelos podem atingir a visualidade da capa dentro de suas possibilidades sensoriais, esclarecendo algumas questões quanto ao que estas capas podem transmitir e a parcela de leitores que pretendem atingir.

Há uma espécie de correlação entre o projeto gráfico de um livro e seu público, ou seja, este público também foi pré-selecionado de acordo com reações e hábitos de consumo em comum.

Relacionado a estes apelos ao público e à própria visualidade da capa, podemos investigar o papel da imagem, destacadamente a ilustração e as dimensões gráfico-sensoriais do projeto de um livro.

2.4 Imagem, livro e processos

Imagem é um conceito que engloba significados muito amplos e distintos já que, de certa forma, tudo pode ser considerado imagem – desde sensações até pensamentos e abstrações mentais. Segundo Flusser (2017: 111), o código imagético é subjetivo e baseado em conceitos inconscientes que podem ser transformados em objetos. Este código imagético é cada vez mais

utilizado pelas chamadas artes do pensamento linear, a exemplo da literatura. Por ser formada por infinitas linhas, a imagem poderia ser considerada mais complexa que o texto.

Contrário ao texto, coloca-se que a imagem não tem começo ou fim, mas sim uma moldura, cujos limites podem ser ultrapassados. O verdadeiro limite da imagem seria a imposição vinda das dimensões da página ou tela (MELOT, 2012:141-142).

Considerando o avanço tecnológico contemporâneo, podemos elucidar o conceito flusseriano de imagens técnicas. São imagens formadas por pontos (bits, pixels, elétrons), visando concretizar abstrações de seus produtores. Uma das questões colocadas por Flusser é o fato destas imagens serem construídas através de aparelhos que não necessariamente tinham como finalidade a produção delas. Por essa subversão, ele diz que estes aparelhos teriam invertido seu programa. Temos como exemplos as fotografias, filmes, TV e vídeo, que surgiram no contexto da revolução cultural da atualidade. Considerando o processo de criação, podemos elucidar, no contexto das imagens técnicas, o que Flusser conceitua como "tatear" (2008: 45): ato de condensar as imagens nas pontas dos dedos, apertando teclas e direcionando os aparelhos. Estes aparelhos, então, juntam elementos e os transformam no que foi, a princípio, imaginado pelos produtores. Essa concretização da abstração pode começar a ser compreendida pelo decifrar da imagem, assim como maior entendimento do que o produtor desejava repassar e estimular ao observador.

A imagem representa uma mediação entre o homem e o mundo, a sua realidade. Assim, é importante levar em consideração a influência que exerce na percepção do usuário quanto a um objeto. Não existe um conceito definitivo do que seriam visualidade e visibilidade, então, o ponto de vista aqui adotado é o de que a visualidade envolve o parecer e aparecer. É colocada como uma dimensão produtiva da imagem, que não limita apenas ao visual, tratando-se quase de uma experiência. Deste modo, é necessário também observar o efeito de outras excitações sensíveis[47]. A visibilidade envolve o perceber, o interpretar e o consumir.

Verificando este movimento do sentir ao compreender, podemos traçar possíveis raciocínios e construções lógicas instigantes para o espectador. Além disso, pode-se revelar hábitos já consolidados em seu repertório, que constituem espécie de guia para condutas futuras. Então as reações provocadas envolvem a própria bagagem cultural do espectador.

No processo do livro, é reafirmada a importância que possuem os símbolos presentes no imaginário social, principalmente dentro do espectro de percepção e interpretação de imagens pelo leitor. O envolvimento do público com determinadas imagens, e no presente caso, a capa, materialidade e conteúdo do livro, depende muito de contextos culturais e comunicacionais.

[47] Como excitações surgidas a partir da tatilidade.

Com isto, nos referimos aos signos reconhecidos por cada um, o próprio entendimento pessoal do que é cultura e como identificam-se os objetos ou componentes dentro da cultura.

De acordo com Flusser (2011: 16-17), "ao circular pela superfície, o olhar tende a voltar sempre para elementos preferenciais. Tais elementos passam a ser centrais, portadores preferenciais do significado. Deste modo o olhar vai estabelecendo relações significativas". Estes elementos preferenciais correspondem aos símbolos reconhecidos e identificados por determinados públicos, pertencentes aos seus respectivos repertórios culturais e imaginários.

Ter conhecimento da importância destes elementos e símbolos pertencentes à imagem pode, no momento da produção gráfica, influenciar o trabalho de designers ou editores. São diretrizes para a sugestão da narrativa do livro e sua mensagem.

A imagem e o livro

A relação entre imagem e livro está presente desde a Antiguidade, um vínculo comumente reconhecido pela presença de ilustrações, mas que não se deu apenas desta forma. Os símbolos imagéticos também se infiltraram sobre o texto na forma de marcadores ou balizas, organizando-o e, por vezes, modificando seu sentido: "As balizas são signos não-fonéticos destinados a estruturar o texto e marcar o fluxo do pensamento sem verbalizar" (MELOT, 2012: 80). A prática deste tipo de imagem se dava não só pelo valor estético, mas também pela contribuição estruturante ao texto. Ocorreu em livros manuscritos e se consolidou à medida em que se popularizava o processo de impressão tipográfica. A organização rígida e hierarquizante dos elementos na página originária da impressão em prensa significou, a partir da utilização dos tipos móveis, um "aprisionamento" da imagem aos espaços específicos a qual foi designada. Melot (2012: 139) coloca que a própria forma do livro indica que a imagem se "dobrou" para caber no espaço das páginas encadernadas. Se existe a impressão de que a imagem funciona como um complemento para o texto, certamente teria origem no processo de subjugação da imagem ao espaço gráfico e à própria temporalidade do livro. Considerando que o livro pode ser o "enquadramento" forçado de uma imagem, devemos ponderar também que a estrutura em si da forma do livro já compõe uma imagem. O conjunto de tipos, formas e ilustrações funciona como uma mancha de figuras, e cada página possui sua visualidade.

Em contexto da capa do livro impresso, apesar de ser um suporte físico e corpóreo, podemos perceber que a imagem ali contida se identifica, em alguns pontos, com imagens técnicas. Isto se dá já que, no seu processo de produção gráfica, tanto a imagem quanto a estrutura de capa foram projetadas através de aparelhos como computadores e máquinas impressoras.

A interferência de aparelhos tecnológicos é praticamente unânime, ocorrendo em projetos que partem de linhas gráficas vetorizadas e digitais a formas que simulam sensações orgânicas e analógicas. Não é incomum a utilização de texturas que impliquem a manualidade, pois mesmo a sua sugestão contribui para a valoração do objeto. No processo de produção da atualidade, as interferências digitais estão presentes mesmo em trabalhos completamente manuais, já que possivelmente aquele objeto foi pré-projetado a partir de *softwares*[48].

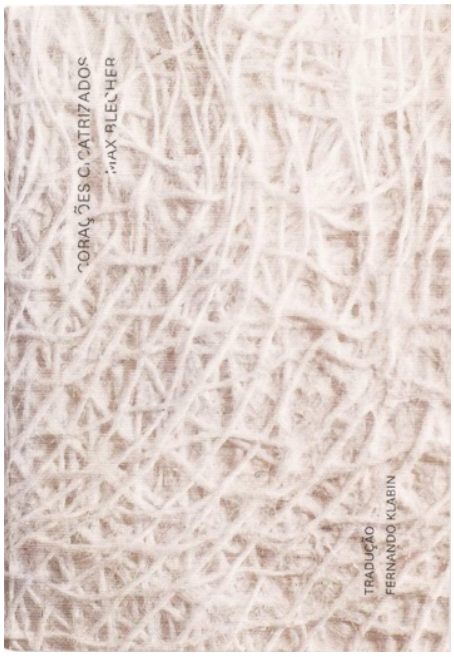
Especificamente falando de ilustrações, este tipo de expressão gráfica e imagética era considerado, no processo de popularização do livro, "o melhor meio para particularizar o livro" (MELOT, 2012: 123), no sentido de conferir-lhe originalidade e enriquecer a obra. A valorização da ilustração estava ligada ao seu aspecto artístico e, por vezes, artesanal, distinguindo-se da simples escrita. O texto impresso, por sua vez, era associado à produção mecânica em série e altamente reproduzido. Este tipo de valoração referente à ilustração assemelha-se àquelas praticadas por bibliófilos frente à encadernação, utilização de técnicas diferentes e papéis especiais.

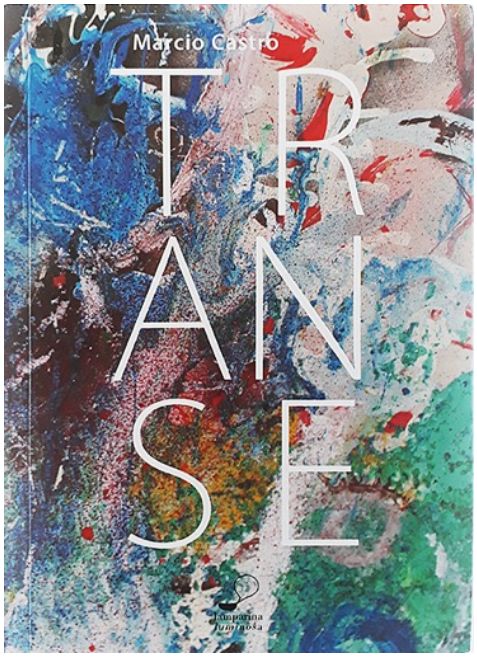
Segundo Nakata e Silva (2016: 3), "devido à liberdade de criação e versatilidade de estilos, o uso da ilustração é reconhecido como uma ferramenta ideal em inúmeros projetos". Significa que, mesmo após o desenvolvimento de outras técnicas de reprodução imagética, como a fotografia, e sua popularização no mercado editorial, a ilustração permaneceu uma opção muito utilizada neste contexto.

É preciso considerar que a ilustração ou imagem situada na capa do livro detém grande poder informacional e potencial de convencimento frente ao observador: "Ilustrações influenciam como nos informamos e somos educados, o que compramos e como somos persuadidos a fazer coisas. Nos dão opiniões e comentários. Nos provêm de entretenimento e nos contam histórias" (MALE, 2007: 19)[49]. Sugestiona diretamente a forma como o livro é visto e compreendido, através de possibilidades sensoriais e materiais, referenciando ou não o conteúdo textual. Com isto, queremos dizer que as ilustrações e imagens da capa atuam sobre suas dimensões de visualidade e visibilidade.

[48] No caso, nos referimos à prática de produção digital de um *layout*, fabricação de bonecos – "maquetes" de um livro – para enfim ser aplicado ao projeto final, de forma manual.

[49] "Illustration influences the way we are informed and educated, what we buy and how we are persuaded to do things. It gives us opinion and comment. It provides us with entertainment and tells us stories" (tradução nossa).





Figuras 15 e 16: Capas de *Corações cicatrizados* (Max Blecher) e *Transe* (Márcio Castro), exemplos de simulação de textura – barbante e tinta.
Fontes: Amazon. Disponível em: <amazon.com/Cora%C3%A7%C3%B5es-cicatrizados-Max-Blecher/dp/8569002157>.
Lamparina Luminosa. Disponível em: <lamparinaluminosa.com/portfolio_item/transe-marcio-castro>.

Quando falamos da visualidade de uma capa de livro, consideramos tanto a ilustração quanto o que envolve o projeto gráfico, formato, texturas e papéis – em geral o que se percebe primeiramente. A transição para a visibilidade se faz na busca de entender os processos e motivos intrínsecos às escolhas feitas para cada produção. O que aparece na visualidade convida o leitor a um jogo, à busca do que se trata o livro e como os componentes da capa se relacionam à narrativa. Sugere-se a adivinhação do que foi proposto pela expressividade da capa. Desta forma, estes processos ultrapassam o valor da imagem, trabalhando com outros sentidos e conversando entre si.

As informações nas entrelinhas e pistas gráficas contidas na capa, através de seus elementos estruturais, participam do mecanismo de indução do leitor. Estas dinâmicas suscitam suposições que só poderão ser confirmadas por meio da compra e leitura do exemplar, de forma a averiguá-las junto ao conteúdo da narrativa. Se relaciona diretamente à hipótese de que vínculos entre capa ilustrada, livro e seus leitores são articulados e influenciados por apelos à visualidade e visibilidade.

2.5 Categorização das capas ilustradas

Esta pesquisa traz, como objeto, exemplares de capas ilustradas de livros de poesia, publicados por editoras independentes. No capítulo 1, verificamos a mecânica de funcionamento de editoras independentes e a distribuição deste tipo de impresso. Entendemos que estes apresentam diversas questões ligadas à materialidade do livro e ao valor sentimental dos próprios produtores em relação ao objeto. Esta valoração transmite-se pelo cuidado e liberdade de expressão gráfica, presentes no projeto do livro tratado como objeto cultural.

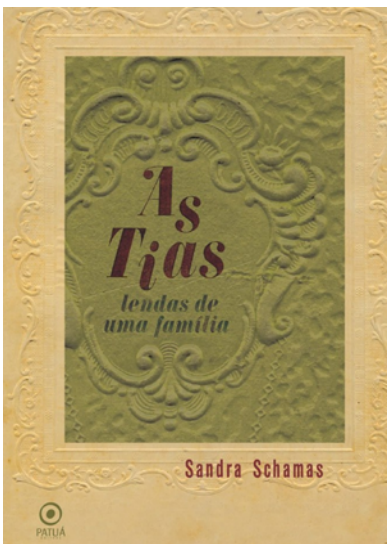
Quanto a características mercadológicas, vimos que as publicações independentes costumam possuir menor tiragem, devido a logísticas comerciais e de produção[50], e sua distribuição se dá através de eventos ou lojas específicas, além da venda online e iniciativas particulares de seus editores. Trata-se de um exemplo com certo nível de recorte, devido ao gênero poético e a própria característica de serem produzidos por editoras fora do grande mercado. A implicação destes livros serem artigos mais exclusivos, disponibilizados à venda em locais específicos, encorajaria os leitores à compra. Além disto, os procedimentos e características do mercado independente sugerem que haja um nível de fidelização do cliente. Logo, podemos encarar, nestes casos, o papel do design como um fortalecedor, ou catalisador, de uma relação que já é pré-formada e um público pré-convencido.

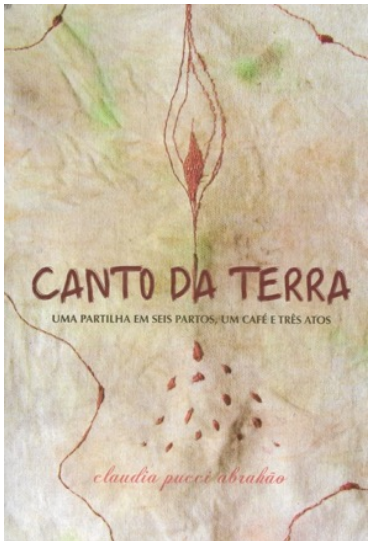
A seleção geral do corpus de pesquisa se deu baseada na vivência do mercado independente, isto é, em ambientes que costumam distribuir este material. Durante o ano de 2018, foram frequentados eventos de publicações independentes que acontecem com certa frequência na cidade de São Paulo, como a Feira Miolos e a feira Des.Gráfica; lojas físicas que comercializam independentes, como a Casa Plana, a Banca Tatuí e a Banca Curva; além de sites e lojas virtuais das próprias editoras.

A princípio, foi dada prioridade às editoras familiarizadas com o gênero de poesia, que fossem facilmente acessíveis em feiras independentes e livrarias da cidade de São Paulo, ou disponíveis para compra online e entrega na localidade. O resultado foi a escolha das editoras Chão da Feira (MG), Deep (RJ), Lote 42 (SP), Patuá (SP), Pólen (SP), Polvilho Edições (MG) e Urutau (SP). A fim de manter maior diversidade no estudo, determinou-se uma amostragem de aproximadamente 20% da produção do gênero poesia em cada editora. É uma forma de garantir a variação tanto das técnicas de ilustração, quanto suas distintas materialidades. Desta forma, chegamos a uma seleção de 37 capas, publicadas entre as 7 editoras:

[50] Nos referimos à própria limitação monetária – o quanto uma editora é capaz de investir em um único projeto. Devemos considerar desde custos com uma produção "tradicional" até o valor do trabalho que é dedicado à impressão manual e encadernação, por exemplo.

Figura 17: *42 Haicais e 7 Ilustrações* (João Varella e FP Rodrigues), Editora Lote 42 (lote42.com.br).



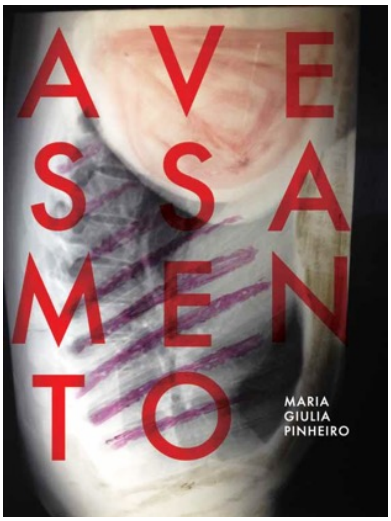


Figuras 18, 19 e 20: *As Tias* (Sandra Schamas), Editora Patuá (editorapatua.com.br); *Canto da Terra* (Claudia Pucci Abrahão), Editora Pólen (polenlivros.lojavirtualnuvem.com.br); e *Grafiteiro do Avesso* (Jorge Rein), Editora Patuá (editorapatua.com.br/)

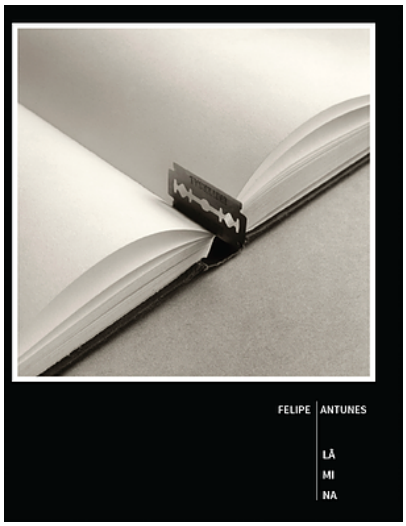
.

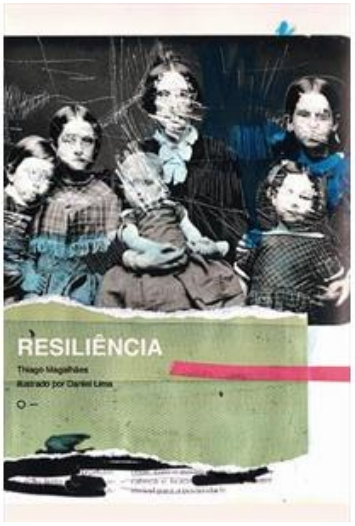
Figuras 21, 22 e 23: *Insólito Sólid*o (Juliana Gelmini) - Editado, Editora Patuá (editorapatua.com.br); *Nojo* (Beso) e *O universo parou e eu continuei rodando* (Anna Brandão), Editora Urutau (editoraurutau.com.br).

Figuras 24, 25 e 26: *quando vieres ver um banzo cor de fogo* (Nina Rizzi), Editora Patuá (editorapatua.com.br); *Sibilitz* (Leonardo Froés), Editora Chão da Feira (chaodafeira.com); e *Topografia das ondas* (arrudA), Editora Patuá (editorapatua.com.br).



Figuras 27, 28 e 29: *Avessamento* (Maria Giulia Pinheiro), *Desaparecida* (Flávio de Castro) e *Em que pensava enquanto estivesse fugindo* (Maria Isabel Iorio). Editora Urutau (editoraurutau.com.br).

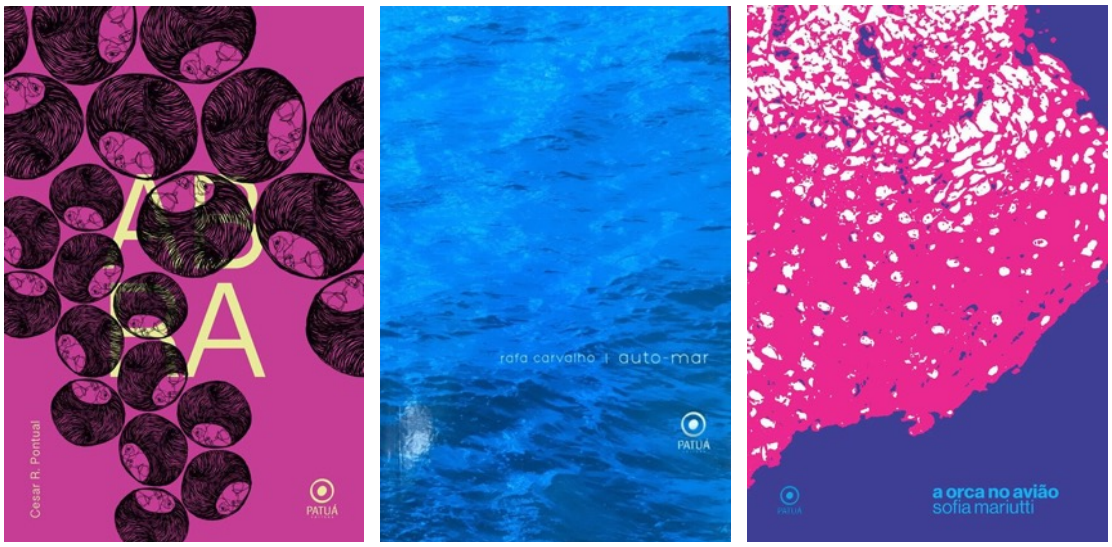




Figuras 30, 31 e 32: *Lâmina* (Felipe Antunes), *Poemas na galáxia pupila* (Matheus José Mineiro) e *Resiliência* (Thiago Magalhães). Editora Urutau. (editoraurutau.com.br).

Figura 33: *Querido diário, arremesse-me fora daqui* (Pedro Jamal Campanha). Editora Deep.
Fonte: CAMPANHA, P.J. **Querido diário, arremesse-me fora daqui**. 2013-2016: Deep.

Figuras 34, 35 e 36: *Exercício cinza* (Leonardo Mathias, A. Rocha, A. Scandolara, R. Fernandes, A. Lucarezi, R. Escudeiro, G. G. Flores, A. R. Aguiar, V. H. Rossi, L. R. Perez), Editora Patuá (editorapatua.com.br); *Queloide* (Ana Rocha), Editora Polvilho (polvilhoedicoes.com); *Seiva veneno ou fruto (*Júlia de Carvalho Hansen*)*, Editora Chão da Feira (chaodafeira.com).



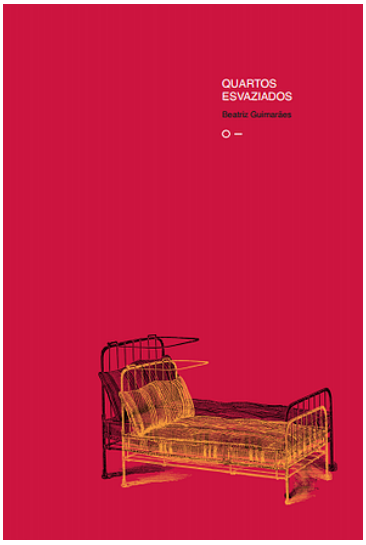
Figuras 37, 38 e 39: *Abra* (Cesar R. Pontual), *Auto-mar* (Rafa Carvalho) – Editado e *A orca no avião* (Sofia Mariutti). Editora Patuá (editorapatua.com.br).

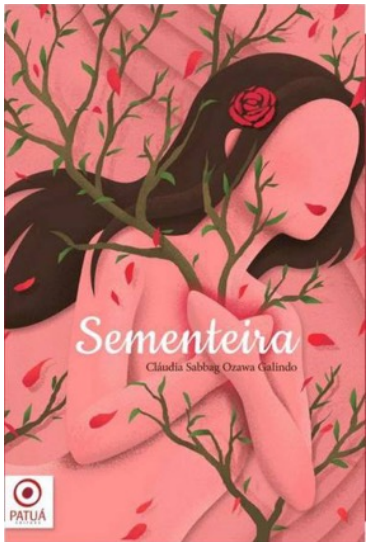
Figuras 40, 41 e 42: *Canção da estrada aberta* (Walt Whitman), Editora Urutau (editoraurutau.com.br); *Contrações* (Fernanda Seavon) e *Diário da Vertigem* (Marília Kubota). Editora Patuá (editorapatua.com.br).

Figuras 43, 44 e 45: *Dilúvio mudo* (Natalia Amoreira), Editora Urutau (editoraurutau.com.br); *Fuga sobre o branco* (César Kiraly) - Editado e *Língua brasa carne flor* (Iara Rennó), Editora Patuá (editorapatua.com.br).

Figuras 46, 47 e 48: *não* (Bruna Mitrano), *O jardim nunca foi tão bonito quanto agora* (Alessandro Romio) - Editado e *Olho nu* (Líria Porto) - Editado. Editora Patuá (editorapatua.com.br).

Figuras 49, 50 e 51: *O Pau do Brasil* (Wilson Alves-Bezerra), Editora Urutau (editoraurutau.com.br); *Pau mol*e (Leandro Rafael Perez) e *Planejo como vou carregar seu corpo* (Carol Miag). Editora Patuá (editorapatua.com.br).





Figuras 52 e 53: *Quartos esvaziados* (Beatriz Guimarães), Editora Urutau (editoraurutau.com.br); e *Sementeira* (Cláudia Galindo) - Editado, Editora Patuá (editorapatua.com.br).

A seleção deste corpus não implica que estas capas ou seu modelo de projeto gráfico sejam os únicos a serem utilizados no mercado independente. Trata-se de um recorte, contextualizando a produção até meados de 2018, e entre editoras que têm um catálogo expressivo em poesia. Ainda que, conforme esta pesquisa se desenvolveu, novas editoras e editores independentes ganharam destaque no circuito e novas produções nasceram[51], as capas que aqui apresentamos nos fornecem conteúdo passível de verificação quanto aos mecanismos de visualidade e visibilidade que buscamos.

A partir do que já foi visto a respeito das diretrizes de projetos gráficos editoriais, questões de produção, materialidade do livro e os componentes do corpus, podemos elucidar algumas questões ou apelos predominantes. Estas categorias básicas evidenciam o fator agregador de determinados aspectos gráficos e materiais das capas. Busca-se definir como podem influenciar a percepção dos seus possíveis leitores.

Recursos efetivamente manuais

(42 Haicais e 12 Ilustrações)

A utilização do manual se relaciona diretamente ao valor histórico que advém de encarar o livro como objeto em si, considerar sua concretude e desviar da "efemeridade do digital"[52]. A ressignificação do livro, a partir da utilização voluntária de técnicas que, durante a história, foram

[51] Representa um pouco a urgência do mercado e da própria sociedade, em geral.
[52] Bebel Abreu em IMPRESSÃO minha. Diretor/produtor. Local: Produtora, ano. Disponível em: <vimeo.com/244644984>. Acesso em 12/2019. A artista e produtora fala de sua visão dos livros como objetos duradouros.

aplicadas devido à disponibilidade tecnológica da época[53], significa um resgate à memória e valorização do próprio percurso do livro. A própria relação entre poesia, independência e manualidade foi cravada desde o início do século passado, quando o artesanal era alternativa passível para a difusão da marginalidade poética[54]. É comum que produtores independentes encarem o livro como um espaço ou suporte para manifestações artísticas artesanais.

O processo de produção manual implica na extrema individualidade de cada exemplar, sugerindo que houve acompanhamento cuidadoso de cada etapa de construção do livro. Quando se trabalha com rolos de tinta, tipografia e mesmo encadernação artesanal, as particularidades do processo indicam que cada objeto é único. Falhas de impressão podem significar um aspecto peculiar do objeto, e dificilmente poderiam ser reproduzidas. Essa irreprodutibilidade dá ao livro e à sua capa a "aura" de objeto único e mítico.

Além disto, a prática artesanal sugere uma demanda maior de tempo, em vista do ritmo de trabalho humano e as costumeiras pequenas escalas de produção. Isto sugeriria o enaltecimento do livro como um objeto fruto de trabalhos lentos e meticulosos.

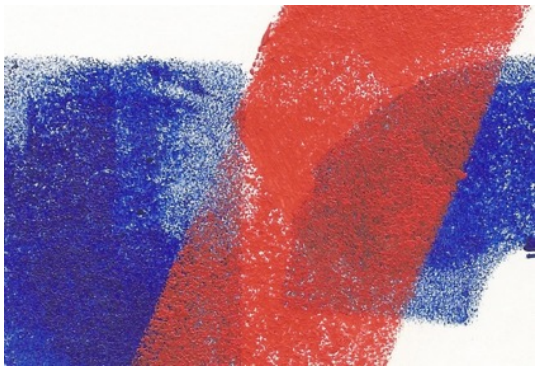


Figura 54: Ampliação da capa de *42 Haicais e 7 Ilustrações* (João Varella e FP Rodrigues). Fonte: <lote42.com.br>
A manualidade da capa implica em padrões não definidos de tinta – que foi disposta através de um rolo, gerando texturas próprias e passíveis de serem sentidas fisicamente pelo observador, ao manusear o livro.

Simulação de texturas e trabalho manual

(As Tias / *Canto da Terra* / *Grafiteiro do Avesso* / *Insólito Sólid*o / *Nojo*/ *O universo parou e eu continuei rodando* / *quando vieres ver um banzo cor de fogo* / *Sibilitz* / *Topografia das ondas)*

[53] Principalmente a impressão em tipos móveis, gravura e modalidades como a risografia e serigrafia.

[54] Neste ponto, além da independência característica da Poesia Marginal, devemos comentar sobre os editores de livros artesanais, a partir da 2ª metade do século XX. Utilizando preceitos semelhantes aos de editoras independentes contemporâneas, estes produtores prezavam pela total atenção e cuidado na composição do livro, preocupando-se com sua forma gráfica e imprimindo-o manualmente. A principal preocupação era a recuperação do livro como um objeto artístico e, curiosamente, costumavam se dedicar à publicação de Poesia. Em seu livro *Editores Artesanais Brasileiros* (2017), Gisela Creni entrevistou alguns destes nomes, como Gastão de Holanda e João Cabral de Melo Neto.

O apelo consiste na simulação de texturas e técnicas manuais, como a impressão com tipos móveis, a costura, a utilização de recortes no papel e carimbos. Como já foi mencionado, o emprego de técnicas manuais implica na valoração do produto, um processo que acontece desde a popularização do impresso em detrimento do manuscrito.

Segundo Jean Baudrillard (1991: 9-10), simular é fingir ter o que não tem, uma ação que arriscaria as próprias noções de verdadeiro-falso, real-imaginário.

A simulação de uma técnica manual e, em certos pontos, aparentemente despretensiosa, é feita de modo a evidenciar uma suposta exclusividade advinda de um artigo feito à mão, despertando o interesse do leitor. A evocação de possíveis memórias e sentimentos relacionados às práticas artesanais, texturas que emulam a tatilidade resultante da técnica e dos materiais físicos, são fatores que ajudam a fortalecer o poder de persuasão das capas.

Neste ponto, é importante pensar que estas capas utilizam uma simulação, em substituição ao emprego de práticas concretamente manuais. Baudrillad (1991: 11) coloca que a indistinção entre simulação e verdade é a pior das subversões, e faz submergir o princípio da verdade. Podemos entender, então, que toda simulação possui um aspecto de verdade. Não podemos desconsiderar que, nestes exemplos, boa parte da sua execução parece advir de uma construção manual. Artigos que existiam fisicamente e foram editados digitalmente a fim de serem aplicados à capa. Podemos sugerir que, devido aos custos do trabalho artesanal, a alternativa mais econômica seria partir para algo que aparente esta manualidade. Conserva, em parte, a "magia" do artesanal, podendo, em si, servir de interesse ao leitor pela sua natureza de simulação. No caso, colocamos este apelo da simulação não como uma forma de rebaixar a qualidade estética e artística do trabalho, mas para indicar que não se utilizou um processo de repetição manual do trabalho, e sim de algo que tem origem manual, mas foi reproduzido digitalmente.

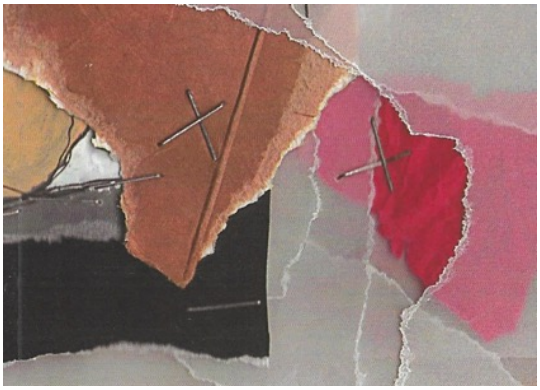


Figura 55: Ampliação da capa de *quando vieres ver um banzo cor de fogo* (Nina Rizzi).
Fonte: <editorapatua.com.br>.

Neste caso, é bem claro o desejo pela emulação da tatilidade. O papel rasgado de forma aparentemente despretensiosa é um convite a sensações táteis e evoca até a sonoridade: o barulho de papéis de diversas gramaturas sendo partidos. A utilização de grampos lembra ao leitor até mesmo a sensação metálica.
Além disto, é criado um efeito gráfico pela colagem e mistura de materiais, cores e transparência.

Figura 56: Ampliação da capa de *Sibilitz* (Leonardo Froés). Fonte: <chaodafeira.com>
A construção desta capa se dá de forma a simular à letra manuscrita, à lápis, e a utilização de carimbos. Conserva as derivações do manuscrito, erros e manchas de tinta. A utilização de papéis da capa parece servir como apoio para uma sensação de rusticidade.

Estranhamento: alterações fotográficas, colagens e técnicas mistas

(Avessamento / *Desaparecida* / *Em que pensava enquanto estivesse fugindo* / *Lâmina* / *Poemas na galáxia pupila* / *Resiliência* / *Querido diário, arremesse-me fora daqui)*

Neste grupo, elucidamos o jogo de visto e não-visto com fotografias, brincadeiras de subversão e atribuição de novos sentidos a objetos do cotidiano. A intervenção fotográfica classifica uma alternativa artística que causa estranhamento, modificando o estado-comum original das imagens. A fotografia está relacionada a uma carga temporal-espacial, informacional e diretamente ligada ao gesto e ao olhar de seu produtor. O gesto de fotografar inclui deliberadamente a escolha de categorias e aspectos, com os quais pode-se representar uma cena ou objeto: "O fotógrafo 'escolhe' dentre as categorias disponíveis, as que parecem mais convenientes. Neste sentido, o aparelho funcionaria em função da intenção do fotógrafo" (FLUSSER, 2011: 45). Significa dizer que, por trás de toda fotografia, há a intenção de seu produtor. Diante da complexidade deste tipo de imagem, devemos considerar o que estas alterações[55] podem representar para sua visualidade.

[55] Flusser comentava que havia um desprezo pela fotografia, já que estas "são recebidas como trapos desprezíveis. Podemos recortá-las de jornais, rasgá-las, jogá-las" (2011: 73).

No caso da fotografia documental de família, por exemplo, a intenção primária de se documentar o contexto e desenvolvimento dos núcleos familiares é totalmente subvertida quando acontece a aplicação de formas, cores, padronagens, desenhos e recortes.

Estas alterações fotográficas são particularmente interessantes pois utilizam da evocação de memórias e emoções ao observador, ligado à carga emocional imposta a estas imagens e relações nostálgicas. A brincadeira criada a partir da adulteração envolve a sobreposição de elementos[56] e a introdução de novas camadas de significado.

Junto a isto, a atribuição de diferentes sentidos a objetos do cotidiano toca questões referentes à própria produção gráfica. Isto é, considera-se como se deu a interferência física e sua captura, ou a possibilidade de uma simulação decorrente de trabalhos digitais, envolvendo também questionamentos quanto ao posicionamento daqueles objetos[57].

Ademais, a subversão do lugar comum destas figuras cabe não só às interferências físicas, mas também à maneira como o layout é organizado, seja por margens destacadas ou pela diagramação e tipografia. O contraste e efeito criados sugerem direcionamentos de foco visual.

Figura 57: Ampliação da capa de *Desaparecida* (Flávio de Castro). Fonte: <editoraurutau.com.br>
Há a presença de dois focos de atenção visual: a obstrução do rosto da figura por meio de um objeto posto totalmente em contexto adverso busca causar estranhamento. Por outro lado, o uso do espaçamento entre tipos causa um efeito de ocupar a mancha gráfica disponível dentro da moldura. Cria-se uma contradição através do rosto "escondido" e a ocupação tipográfica do layout.

[56] Por vezes, pode se assemelhar à técnica manual de colagem.
[57] Uma experiência quase duchampiana, ao retirar artigos comuns de seu contexto original.

Figura 58: Ampliação da capa de *Resiliência* (Thiago Magalhães). Fonte: <editoraurutau.com.br>
Neste caso, temos alterações provenientes de aplicação de cor e textura. A destruição das faces dentro do que parece ser uma fotografia antiga de família implica na perturbação emocional frente às figuras, criando um sentido completamente diferente da imagem original.

Minimalismo e sentidos ocultos

(Exercício cinza / Queloide / Seiva veneno ou fruto)

Esta categoria de apelo se refere à aplicação de um design minimalista que, por vezes, pode significar a ausência de uma ilustração de fato, ou valer-se da configuração primária de cor. Nota-se o contraste entre cores, fundo e tipografia. De fato, o que se estabelece nestas capas é a exploração de sentidos imediatos, revelando depois outras configurações. Estes chamados sentidos ocultos nas capas são provenientes de técnicas, materiais especiais ou mesmo particularidades no projeto gráfico. Buscam estimular o leitor à investigação do que as capas têm a mostrar, como outras sensações (tatilidade), e relações "inteligentes" a fazer entre títulos e outros componentes das capas. Este tipo de configuração acaba por atingir o ego do leitor e fazer com que ele entenda sentidos não-aparentes.

A este mecanismo, podemos criar uma metáfora de natureza palimpsesta[58], ligada não necessariamente à história, mas às camadas que um objeto pode guardar. Queremos elucidar, neste sentido, a arqueologia necessária para descobrir ou buscar algo que está subjacente ou referido de alguma maneira.

[58] Referente a palimpsesto, prática comum na Idade Média. O conteúdo de pergaminhos antigos era raspado para que fossem reutilizados, porém mantinham vestígios da escrita anterior. Ocorria uma sobreposição de material escrito. O palimpsesto poderia servir, também, de metáfora para a produção de colagens ou interferências em imagem. A ideia de palimpsesto está também ligada ao projeto poético de Haroldo de Campos, a "desconstrução/ reconstrução do passado em sua obra" (TONETO, 2008: 96). A historicidade e estudo da tradição incentivou a sua produção concreta, em processos que levavam também à re-escritura das composições. Coloca-se que, mesmo durante a fase exclusivamente vanguardista do autor, é possível reconhecer sua tendência à tradição futura. Afinal de contas, dentro da noção de passado, e considerando o desejo de rever elementos da composição, é preciso pensar para o futuro.

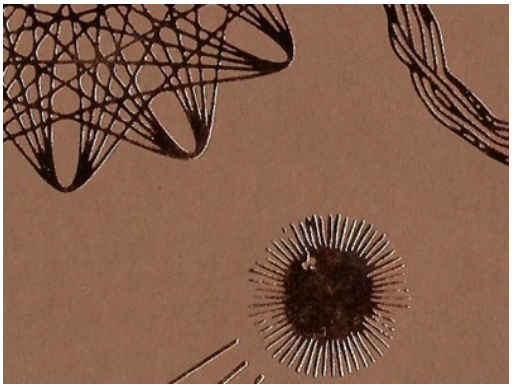


Figura 59: Ampliação da capa de *Seiva veneno ou fruto* (Júlia de Carvalho Hansen). Fonte: <chaodafeira.com>. Apesar de ser um projeto gráfico que conta com ilustrações, a capa é construída com uma capa que se vale de apenas uma cor, e cujo apelo está na aplicação de *hot stamping*[59] nas figuras e texto. O verdadeiro efeito da impressão metálica só é descoberto após interação do observador com a capa.

Técnicas mistas em ilustração digital

(Abra / *Auto-mar* / *A orca no avião* / *Canção da estrada aberta* / *Contrações* / *Diário da Vertigem* / *Dilúvio mudo* / *Fuga sobre o branco* / *Língua brasa carne flor* / *não* / *O jardim nunca foi tão bonito quanto agora* / *Olho nu* / *O Pau do Brasil* / *Pau mol*e / *Planejo como vou carregar seu corpo* /*Quartos esvaziados* / *Sementeira*)

Os recursos digitais disponibilizados após a popularização de ferramentas como computadores, mesas digitais e softwares de edição contribuíram para o desenvolvimento de novas linguagem e formas de se praticar a ilustração[60]. Foram desenvolvidas novas formas de lidar com o objeto gráfico, combinar elementos e compor uma cena, visando a comunicação de uma mensagem.

De certa forma, o termo "ilustração digital" é amplo pois, na verdade, se refere a uma maneira de ilustrar, construir uma imagem a partir de softwares de pintura, edição e criação. Embora aqui tratemos de imagens posteriormente impressas em suporte físico, estas ilustrações são construídas graficamente somente com interação de softwares digitais.

Nisso, são diversas as possibilidades de traço, estilos e cores a serem adotados, ou mesmo as formas de editar uma imagem, de acordo com os estilos próprios dos artistas que desenvolveram estas ilustrações. Cabe ao produtor utilizar técnicas e materialidades gráfico-digitais aderentes àquilo que propõe o livro e seu conteúdo.

---

[59] A técnica de *hot stamping* constitui um tipo de impressão de acabamento em que uma tira metálica é aquecida e pressionada contra um molde. O resultado é a aderência do efeito metálico às formas que constituem o negativo. Fonte: Printi. Disponível em: <printi.com.br/glossario/hot-stamping>. Acesso em maio de 2020.

[60] Segundo Nakata, estas novas possibilidades significaram também a melhor execução das linguagens da ilustração, pois facilitaram "obter acabamento preciso e melhor aos desenhos e, ainda, retocar o resultado quantas vezes achar necessário sem danos ao seu suporte" (2013: 35).

O que queremos elucidar na presente categoria de capas é que o apelo principal não está na materialidade do papel, ou no explorar de texturas e objetos físicos. Baseiam-se exclusivamente em componentes provenientes de aparelhos digitais. Com relação à impressão e aos materiais, apresentam-se em forma padrão, o que significa a não utilização de papéis especiais, por exemplo. Aqui tratamos de um grupo bastante variado, pois o ponto agregador entre estas capas é justamente a variedade de possibilidades, dentro da construção totalmente digital. Encontraremos diversos exemplos de materiais, tipos de traço e estilos de projeto. Isto nos dá a possibilidade de verificar a construção gráfica diante de processos de criação muito plurais, o desenvolvimento de *grids*, o posicionamento dos objetos e a própria relação que a ilustração possui com o título.

Figura 60: Ampliação da capa de *não* (Bruna Mitrano). Fonte: <editorapatua.com.br>.
A composição se dá na construção de texturas digitais que evocam uma estética de aparência "suja" ou marginal. A construção é interessante pelo alto contraste e centralização do título, o que indicaria que a sensação de marginal é um suporte à sua mensagem.

Figura 61: Ampliação da capa de *pau mole* (Leandro Rafael Perez). Fonte: <editorapatua.com.br>.
Neste caso, há a presença de baixo contraste entre cores desta e do fundo, característica que não necessariamente se aplica ao texto. Esta semelhança de cor entre fundos e elementos que compõem a ilustração indicam uma certa atmosfera de segredo, ou algo que não pode ser percebido ou entendido à primeira vista. O estilo de ilustração em hachuras também indica a delicadeza e faz com que o conteúdo da ilustração se disperse mais facilmente diante do contato com o fundo.

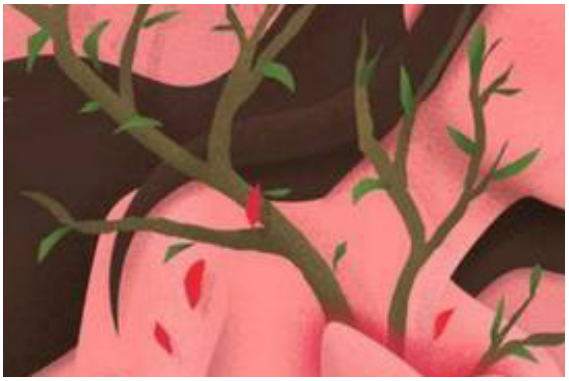


Figura 62: Ampliação da capa de *Sementeira* (Cláudia Galindo). Fonte: <editorapatua.com.br>.
Neste exemplo vemos uma representação de feminino e delicadeza através da criação de texturas e sombreamento em técnica digital que se assemelha ao pontilhismo. O uso destas texturas costuma dar um aspecto de profundidade ao grafismo.

A partir destas primeiras questões levantadas, o mapeamento das capas surge de forma mais generalizada, a fim de localizar os aspectos mais evidentes em que procura se apoiar o planejamento gráfico. A fim de superar a leitura natural dos componentes, devemos analisar mais profundamente alguns exemplares dos grupos colocados acima, comparando suas configurações e averiguando intercessões. É preciso considerar que estas categorias iniciais organizam o corpus de acordo com apelos principais, o que não descarta a pluralidade de interpretações e contaminação entre grupos de capas[61].

[61] Por exemplo, uma capa minimalista pode ter a construção totalmente digital, o que seria um ponto de intercessão entre duas categorias elucidadas neste capítulo.

Capítulo 3

Aqui chegamos a um segundo momento na pesquisa. A partir do que foi apresentado no Capítulo 2, as relações do próprio processo e desenvolvimento do livro, suas materialidades e as especificidades da capa, pudemos estabelecer categorias de apelos persuasivos presentes nos exemplos do corpus. Esta catalogação geral traz informações sobre a forma como se constroem os apelos recorrentes nas capas, alguns pontos principais que trazem em comum, e mesmo "diretrizes" ou modelos para o desenvolvimento de soluções gráficas, aptas a atrair a atenção e influenciar a percepção do leitor sobre aqueles objetos. Isto permite que sigamos agora questões mais específicas da capa. Neste capítulo, pretendemos desenvolver análises de algumas capas que se destacam entre os apelos catalogados.

Esta divisão em etapas favorece a consciência do contexto geral em que se encontram estes objetos gráficos, partindo para as singularidades dos casos. Este processo implica a discriminação das configurações sígnicas em estudo, ou seja, parte-se da observação[62], verificando as configurações das ilustrações de capa, as possíveis construções de público e relações estabelecidas com estes leitores e editoras, entendidas como independentes. O desenvolvimento desta caracterização acontece em um exercício comparativo entre os exemplos que compõem o corpus de pesquisa. Desta forma, obedecemos também ao método flusseriano de *scanning*[63], isto é, decifrar as imagens por meio do "vaguear" pela sua superfície, tateando suas estruturas e seguindo possíveis percursos dos impulsos do observador.

Como já mencionado, não podemos afirmar que, dentro de uma delimitação, todas as capas possuem exatamente as mesmas características e materialidades, já que alguns exemplares de fato se interseccionam entre grupos de apelos. Porém, julgamos que a seleção apresentada a seguir manifesta de maneira clara as incitações catalogadas, permitindo um entendimento amplo das materialidades e possibilidades exploratórias dentro deste contexto.

Dentro do ambiente de análise, alguns pontos são primordiais para esta pesquisa. Especificidades sobre a relação da capa e os apelos envolvendo sua visualidade, assim como sua passagem à visibilidade; maneiras de influenciar o leitor e sua percepção; e a percepção que os editores podem ter sobre seus leitores. Assim, a busca pelos pontos destacados deve partir do livro em si, suas particularidades e construção gráfica da estrutura de capa.

---

[62] Se visto pelo olhar da fenomenologia peirceana, que se baseia na concepção da experiência (IBRI, 2015: 14), buscando inventariar as características do fenômeno, o universo da experiência fenomênica identifica-se com a experiência cotidiana do ser humano. Como afirma Flusser (2017: 89), a própria comunicação humana é entendida como um fenômeno significativo a ser interpretado.

[63] FLUSSER, 2008.

O leitor também é, de certa forma, levado a estereótipos devido à vivência de outros livros e capas. Informações pré-estabelecidas e determinadas em sua estrutura, pela dominante das funções linguísticas[64], levam a hábitos e pré-conceitos frente a determinados gêneros. Cabe considerar toda esta estrutura comunicacional que influencia a reação do observador frente aos apelos por ele experimentados.

3.1 Recursos efetivamente manuais – *42 Haicais e 7 Ilustrações*

42 Haicais e 7 Ilustrações (João Varella) trata, assim como indica o título, de uma espécie de apresentação ao público desta forma de poesia japonesa[65]. Segundo a própria editora Lote 42, a ideia do autor era explorar o gênero expondo suas barreiras e, por vezes, subvertendo-as[66].

É interessante notar o vínculo simbólico entre título e editora, cujo sócio editor é também autor da publicação em questão. Assim, vemos como as relações e hierarquia de trabalho se modificam, cabendo à mesma pessoa o papel de criador e editor[67]. Esta dupla função pode significar o trabalho de editar os próprios escritos, mas também o desenvolvimento de conexões mais próximas entre as intenções inscritas na narrativa e o que se transmite na capa.

Como elucidado pelo título, trata-se de um livro contendo haicais. Logo, o projeto gráfico é baseado na estética japonesa, obedecendo à ordem de leitura direita-esquerda. Na contracapa, há um texto explicativo de uma modalidade de haicai em que o poema e as ilustrações são lidos e vistos ao mesmo tempo, conforme a proposta do livro.

Dimensionalmente, o livro tem tamanho padrão de 21x14cm, e a capa é feita em fundo branco. Nela, os números 42 e 7 foram impressos manualmente através de stencil e rolo de tinta. As formas numéricas se contrapõem e ocorre uma ligeira mistura de tintas nos pontos de interseção, em um efeito gráfico planejado. Sobre o processo de produção da capa, Varella[68] comenta que a sobreposição gera ainda outros tipos de referência, lembrando a forma de um *kanji* (caracter da língua japonesa).

---

[64] Por exemplo, a função poética na construção das obras de Poesia.

[65] Os haicais possuem forma fixa em 3 versos, com cinco, sete e cinco sílabas. Costumam apresentar temas simples, com liberdade em relação à rima ou não. Foram introduzidos no cenário da poesia brasileira, notadamente, pelo livro Pau Brasil, de Oswald de Andrade. A ideia desta forma de poesia japonesa aparecia como "ideal de coloquialidade, de registro direto da sensação e do sentimento e como forma adequada ao tempo rápido do presente" (FRANCHINETTI, 2008: 256), além de ser uma maneira de expressar o nacionalismo ao utilizar referências fora do circuito europeu.

[66] "Alguns dos poemas que estão no livro surgiram primeiro como *tweets*, outros como anotações e outros ainda enquanto transcrevia os poemas à folha de papel. Uma desconstrução do haicai, logo na gênese da criação". Lote 42. Disponível em: www.lote42.com.br/42haicais/livro.html. Acesso em maio de 2020.

[67] Como o próprio autor, João Varella, se refere, é um desafio de autoedição.

[68] Lote 42. Disponível em: www.lote42.com.br/42haicais/livro.html. Acesso em maio de 2020.

Figuras 63 e 64: Capa e contracapa de *42 Haicais e 7 Ilustrações* (João Varella e FP Rodrigues).
Fonte: VARELLA, J; RODRIGUES, FP. **42 Haicais e 7 Ilustrações**. 2014: Lote 42.

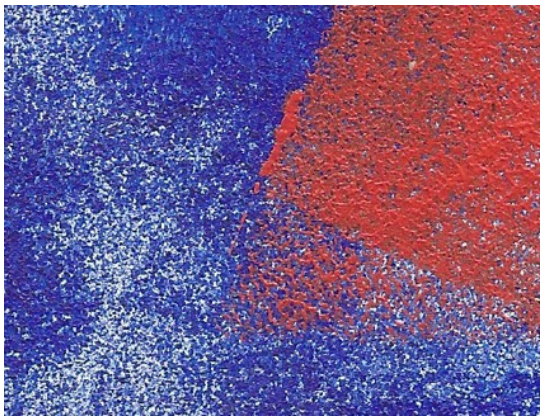


Figura 65: Ampliação da capa de *42 Haicais e 7 Ilustrações* (João Varella e FP Rodrigues).
Detalhes da textura decorrente de stencil e rolos de tinta. Pode-se perceber
a sobreposição das cores azul e vermelho, acúmulos de tinta e "imperfeições".
Fonte: VARELLA, J; RODRIGUES, FP. **42 Haicais e 7 Ilustrações**. 2014: Lote 42.

Há uma textura muito própria deste processo de impressão e tipo de tinta, criada por meio da densidade do material e das "falhas" que podem ocorrer como decorrência desta habilidade gráfica. Desta forma, cada exemplar desta capa é único, já que é impossível a reprodução deste efeito manual. A sensação de exclusividade e individualidade decorrentes da aparente artesanalidade

valorizam o livro frente ao leitor, que se sente especial e privilegiado. Além disto, é atrelada à ideia do tempo "artesanal"[69], fugindo da mecanicidade do mercado tradicional e agregando importância ao objeto pelo cuidado e acompanhamento pessoal que requer cada unidade.

Os elementos principais da capa são os números 42 e 7 que, sobrepostos, formam uma ilustração tipográfica em cores cromaticamente opostas. Tais escolhas de cor são as qualidades primeiras a serem observadas na capa e, em seguida, os aspectos relacionados à textura e à posição dos elementos dentro do espaço gráfico. Em seguida, o observador perpassa mediações criadas entre a ilustração, o conjunto de formas, a relação com o título e possíveis coordenações com o conteúdo do livro. As informações sobre autor e editora foram impressas através de métodos convencionais, em cor cinza, revelando a noção de hierarquia que se deseja criar entre a ilustração, que abrange quase inteiramente o espaço de capa disponível, e informações textuais de apoio. O observador, então, cria ligações lógicas através destas "pistas" e componentes.

A todo momento, a capa fortalece a ideia de experimentação, e a artesanalidade da ilustração dita caminhos para a narrativa, em que são refletidos os sentimentos de despreocupação e informalidade. Percebemos que as cópias "imperfeitas" ou falhas na impressão são desejadas pelos produtores, justamente por materializar a "aura" irreplicável do objeto.

Não será grande surpresa para o leitor examinar o conteúdo interno do livro e deparar-se com elementos caligráficos manuais reproduzidos fielmente, mas como estes elementos não foram apresentados na capa, pode-se colocar que, de certa forma, são inesperados. Tais efeitos não aconteceriam se os elementos textuais da capa, como título e autores, fossem postos em tipografia caligráfica, por exemplo. Estas reproduções têm sua origem na letra do próprio autor-editor que viu, na utilização de lápis e grafite, uma forma de afastar possíveis barreiras gráficas. Além disto, seria uma forma de escapar da "pobreza do editor de textos do computador"[70].

Além disto, devemos elucidar que a escolha do grafite, ou seja, a impressão em preto com escala de cinza, influencia diretamente os custos de produção e, consequentemente, o preço aplicado ao comprador. Ainda que haja o apelo ao manual (mais dispendioso) o fator econômico é uma questão importante à equação do projeto gráfico. Apesar da adição de uma cor na impressão de alguns

[69] É interessante verificar as considerações de Gisela Creni em *Editores Artesanais Brasileiros*: "Parece existir ainda uma relação entre o tempo 'artesanal' da feitura de um livro e o tempo 'reflexivo' da poesia. Ambas atividades possuem uma relação problemática com o mundo moderno e o tempo industrial" (2013: 151). A autora explicita essa conexão ao julgar que tanto o poeta quanto o artesão tentam escapar do ritmo de vida e produção da sociedade contemporânea. Incita a ideia tanto do tempo necessário para produzir uma obra quanto para contemplar o objeto já pronto.

[70] Fala de João Varella para o site da Lote 42. Disponível em: www.lote42.com.br/42haicais/livro.html. Acesso em maio de 2020.

detalhes e paginação, isto representa pouco custo em comparação à aplicação de formas que utilizassem as quatro cores de impressão[71].

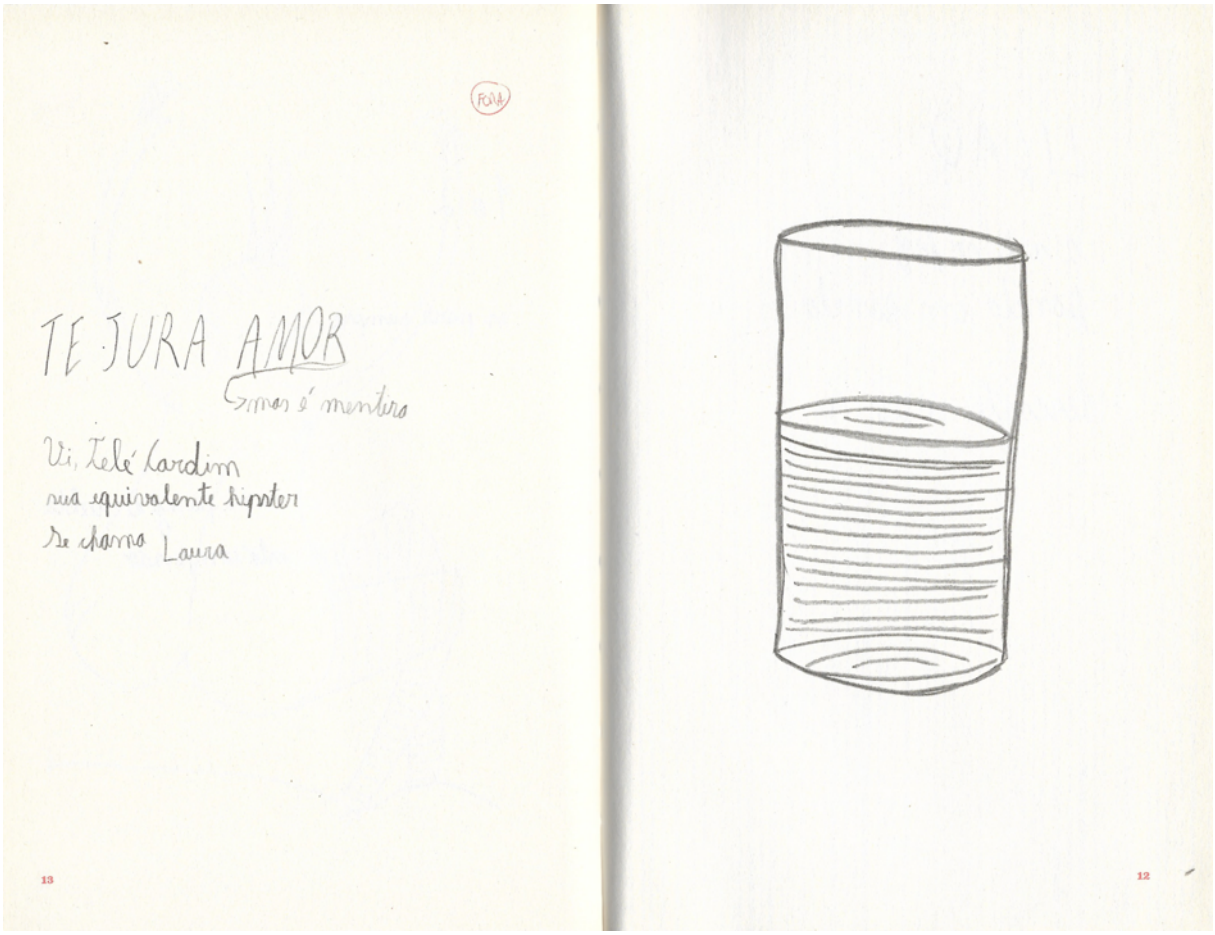


Figura 66: Páginas internas de *42 Haicais e 7 Ilustrações*.
Fonte: VARELLA, J; RODRIGUES, FP. **42 Haicais e 7 Ilustrações**. 2014: Lote 42.

O conteúdo de haicais e ilustrações segue à risca uma estética de experimentação e liberdade de criação, com traço bastante solto e despreocupado. Conecta-se diretamente ao teor cotidiano dos haicais que, em sua gênese, possuem linguagem simples, por vezes humorística, e comumente tratando de elementos do dia a dia. Este nível de casualidade cria outro ponto de aproximação com o leitor: produz uma coloquialidade que faz com que este sinta-se parte da narrativa, desenvolvendo com o autor uma espécie de parceria. Aproximam-se autor e usuário através desta estética da despreocupação e aparente casualidade. O fator individualidade, que já existia devido ao emprego de técnica manual, é fortalecido pela sensação de intimidade com a narrativa cotidiana.

Assim, podemos perceber que, através de um processo criativo aparentemente "informal", relações de sentido são firmadas. Consideramos que tais informalidades são minuciosamente

[71] De acordo com o sistema de cores CMYK (ciano, magenta, amarelo e preto).

planejadas e as "falhas" provenientes da técnica são desejadas, já que a intenção é destacar a individualidade do objeto.

Juízos de valor criados a partir da manualidade da capa são parcialmente confirmados, já que o miolo do livro mantém o inusitado de uma caligrafia "real", sem treinamento, e com suas características próprias. As ilustrações também possuem a carga do processo em si, sem muitas alterações ou correções.

Considerando o que foi visto em capítulos anteriores, há o desejo do resgate de técnicas artesanais e, de certa forma, o preciosismo quanto ao livro. Logo, vemos que o apelo principal frente ao leitor está, realmente, na materialidade das tintas impressas em stencil, assim como na textura visual e tátil provocada pela técnica e sobreposição de materiais.

Paralelamente, verificando os encadeamentos resultantes da visibilidade do objeto, vemos um consumidor que se reconhece no objeto, sentindo-se especial por adquiri-lo.

No contexto do corpus de pesquisa, *42 Haicais e 7 Ilustrações* foi o único exemplo a utilizar, efetivamente, técnicas manuais e artesanais. Isto sugere que, apesar da premissa estabelecida pelo uso destes métodos de produção, alguns fatores impedem maior difusão de utilização. Consideramos que uma questão muito importante é o custo econômico que acarreta, ponto que poderemos discutir mais a seguir.

3.2 Simulação de texturas e trabalho manual – *Canto da Terra*

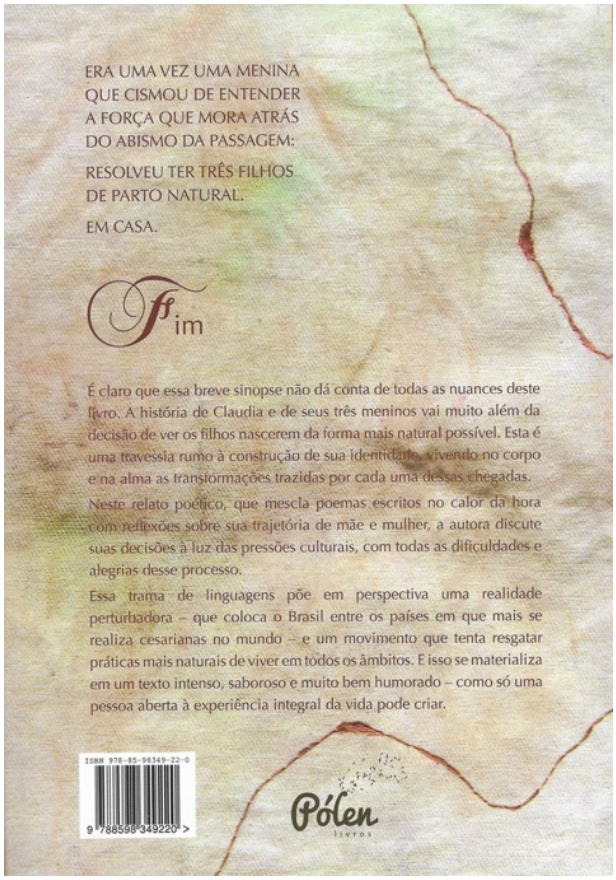
A proposta narrativa de *Canto da Terra* (Claudia Pucci Abrahão) é causar reflexões sobre a maternidade e a figura da mulher. Os escritos são centrados na experiência subjetiva da própria autora[72] e o livro foi dividido em três atos. Segundo a autora, esta divisão foi planejada, pois os atos revivem sua jornada de nascimento, partos e "mortes"[73], e somente a poesia poderia transmitir a intensidade e o "delírio" transmitidos na experiência de dar à luz. A ponderação sobre a vida e o lugar da maternidade revelam a intenção de recuperar a ótica feminina, transformando o livro, através de sua capa, em testemunhos de experiência vivida.

O livro tem tamanho em 23x16cm e, na elaboração visual da capa, o maior apelo se dá pela simulação de tecido e bordado, formando a ilustração. Trata-se não só da ilusão de formas criadas

[72] Conforme descrição da Editora Pólen: "Pucci Abrahão reuniu os poemas e escritos que produziu sob a emoção de cada momento com reflexões a respeito de sua trajetória de mãe e mulher, com todas as dificuldades e alegrias desse processo". Disponível em: <polenlivros.lojavirtualnuvem.com.br/produtos/canto-da-terra-uma-partilha-em-seis-partos-um-cafe-e-tres-atos/>. Acesso em maio de 2020.

[73] Como relata em entrevista ao site Pais e Filhos. Disponível em: <paisefilhos.uol.com.br/gravidez/mulher-que-teve-os-tres-filhos-em-casa-lanca-livro-sobre-a-experiencia/>. Acesso em maio de 2020.

através de linhas de costura, como também a do tecido em que se encontram costuradas as respectivas texturas.



Figuras 67 e 68: Capa e contracapa de *Canto da Terra* (Claudia Pucci Abrahão).
Fonte: ABRAHÃO, C.P. **Canto da Terra**. 2015, Pólen Livros.

As tramas e fios que compõem o tecido de base são visualmente perceptíveis, assim como o comportamento do material, dividido entre amassados e dobras, e sugerindo uso constante e marcas de um cotidiano repetido. Quanto às linhas de bordado, existe grande detalhamento de suas estruturas e a construção das costuras é bastante evidente quando observada a figura composta na ilustração, como nas minucias de seus segmentos.

A simulação de materialidades físicas e produções manuais sugere a alusão não só à sensação tátil, mas, sobretudo, à transformação do tato em visualidade.

É interessante e incontornável verificar, nesta ilustração, o lugar da imagem que é fruto de trabalho manual e analógico. Isto é, originalmente, existe no contexto de objeto físico, um tecido que foi tingido, bordado, e serviu como matriz para reprodução e edição através de softwares digitais. A ilustração da capa é baseada nesta origem manual, porém foi digitalizada

e modificada digitalmente. Adicionados os componentes textuais, foi novamente tornada física, em uma simulação do objeto inicial.

Figura 69: Ampliação da capa de *Canto da Terra* (Claudia Pucci Abrahão).
Podemos ver a interação de texturas entre o tecido de base (provavelmente o algodão cru, comumente utilizado para se bordar) e as linhas, pontos de costura e sinais de tingimento.
Fonte: ABRAHÃO, C.P. **Canto da Terra**. 2015, Pólen Livros.

Neste ponto, devemos ponderar sobre o uso da simulação do manual. É necessário reconhecer que os produtores gráficos da capa certamente reconhecem o valor intrínseco a um objeto artesanal que, portanto, provoca admiração e constitui potencial atrativo ao observador. Como visto, o emprego de elementos artesanais em um projeto gráfico implica em custos maiores de confecção e tempo necessário para realizar o ofício. Observamos que, a não ser que se deseje provar um ponto ou criar um apelo ligado a objetos 100% artesanais, não é comercialmente viável se distanciar totalmente do digital. Os softwares digitais participam de uma mecânica que dita a maneira como produzem e reproduzem livros e demais objetos gráficos na atualidade. Uma alternativa acessível economicamente[74] seria então a mimese da manualidade, preservando certo nível de apelo à técnica[75]. Assim, evoca-se a sensação tátil referente ao material físico reproduzido e, neste caso, até memórias afetivas do leitor, referentes ao bordado e à prática da costura. Podemos falar, inclusive, da criação de um apelo próprio, do que "parece, mas não é". Ou seja, incitar o leitor a verificar se aquelas texturas são táteis ou apenas uma alusão à peça de tecido real constitui apelo persuasivo.

[74] Mesmo quando tratamos de editoras independentes, nas quais alguns dos motes são a maior preocupação com a edição e a exploração da materialidade física do livro, vemos que escolhas têm de ser feitas devido às questões econômicas. Apesar de se distanciarem, em alguns pontos, da prática editorial tradicional, não significa que as independentes ignorem completamente o aspecto mercantil. Percebemos que não são em todos os projetos gráficos que técnicas manuais podem ser aplicadas, de acordo com o planejamento financeiro daquele projeto.
[75] Afinal de contas, os custos da produção de centenas de capas bordadas são muito superiores ao de reproduzi-las digitalmente, a partir de apenas uma peça de tecido.

Como a ilustração de capa se baseia, majoritariamente, na aparência de materialidade têxtil e do bordado, exige-se uma reflexão sobre sua própria alusão à natureza social, além da técnica. Independentemente de suas origens e variações[76], a técnica do bordado é comumente considerada um ofício feminino, que cria uma rede de socialização entre mulheres, até mesmo atravessando e reunindo gerações dentro de uma família: "A relação de socialização entre as bordadeiras é ainda a construção de um espaço entre iguais – mulheres, mães, artesãs – que estão unidas em um cotidiano igual e por essa condição se organizam, mesmo que não formalmente em associações, para buscar neste espaço sua emancipação, frente ao mundo ordenado e viril" (QUEIROZ, 2011: 3). É associado tanto à ideia de uma mulher que é mantida no espaço doméstico, quanto a de uma artesã que o pratica como encargo para garantir o sustento. Nisso, tanto o bordado quanto a costura podem ser encarados como uma forma de emancipação, no sentido de que a prática induz a uma dedicação e tempo de criação próprios, independente de possíveis tarefas domésticas ou responsabilidades[77].

Assim, podemos relacionar completamente o emprego desta técnica (ou, no caso, a aparência dela com a temática narrativa do livro, isto é, a experiência do feminino através da maternidade) com os conceitos de vida e morte.

Na temática de associações à figura da mulher, há uma clara associação com o mito da "Mãe Terra"[78]. Tal qual na ideia de Natureza e seu potencial criador e germinador, percebemos o desejo de abordar o feminino através da habilidade de gerar outras figuras, possíveis relações e sentimentos. Além do próprio título da obra, *Canto da Terra*, reconhece-se, nesta associação, certo vínculo entre natureza e a paleta de cores escolhida. O bordado parece ter sido feito em tecido fisicamente tingido em tons terrosos, isto é, marrons, verdes e vermelhos. Culturalmente, esta paleta de cores remete ao meio-ambiente, à própria terra e ao habitat natural.

O interesse causado pela simulação de manualidade e tatilidade faz com que se especule sobre o uso de tais técnicas na ilustração. Estes questionamentos são fortalecidos nos momentos em que o observador se indaga sobre o tatear da capa. Através da relação entre composição de título, ilustração e textos de apoio, observa-se que a narrativa gira em torno da temática de natureza e maternidade.

---

[76] Dependendo do estilo de bordado, pode advir de práticas europeias ou americanas pré-colombianas, se relacionando também com a tecelagem.

[77] "O bordar significa na essência um tempo para si ou para estar com as companheiras de trabalho" (QUEIROZ, 2011: 4). Pode parecer uma observação antiquada, quando falamos de ofícios e da representação da mulher na sociedade, porém é a realidade prática da memória do bordado.

[78] A deusa Gaia (Mãe Terra), da mitologia grega, teria se originado do Caos. Gaia teria criado os céus, montanhas e oceanos.

A diagramação do texto está toda centralizada em torno da forma principal da ilustração, em composição com três fontes tipográficas diferentes. A tipografia do título também poderia recair sobre o próprio mecanismo de simulação, porém, no caso, os materiais seriam cerdas de pincel e tinta: os desenhos dos tipos aludem à reprodução digital de letras feitas à mão, através das ferramentas.

A capa, em sua composição, expõe sentimentos simulados pela linha gráfica que se aproxima do orgânico e do natural. Estes elementos são recuperados também no conteúdo da publicação, no sentido do traço das ilustrações internas e emprego de capitulares caligrafadas. A intenção é reforçar a temática orgânica, e podemos perceber que o desejo do produtor é associar a maternidade e a figura da mulher a algumas referências, como os trabalhos manuais de costura, socialmente associados ao feminino, e a força terrena ligada à natureza, provedora de vida.

Figuras 70 e 71: Páginas internas de *Canto da Terra.*
Fonte: ABRAHÃO, C.P. **Canto da Terra**. 2015, Pólen Livros.

O miolo do livro é todo impresso em um tom de vermelho utilizado no layout da capa. Isto pode sugerir a estratégia de espelhar traços da capa no interior do livro, referenciando sua visualidade

e a entrelaçando à narrativa. Além disto, parte da questão de baratear o projeto gráfico, imprimindo apenas uma cor, como já visto anteriormente.

Dentre os exemplos do corpus de pesquisa que utilizam o apelo da simulação, podemos encontrar técnicas variadas, como reprodução de tipografia móvel, relevo e colagens. No caso, a escolha de analisar *Canto da Terra* se deu pelas camadas que envolvem o uso do bordado, costura e artes têxteis, quando pensamos em seu sentido social. Embora a gênese da encadernação implique no uso de tecidos empastelados e a costura do miolo, não é culturalmente usual associar a relação entre bordado e papel à produção editorial contemporânea da capa. O vínculo que estabeleceu com a temática do feminino cria entrelaçamentos que o leitor se sente compelido a averiguar.

3.3 Estranhamento: alterações fotográficas, colagens e técnicas mistas – *querido diário, arremesse-me fora daqui*

Em *Querido diário, arremesse-me fora daqui*, aplica-se a linha gráfica da poesia visual, buscando transmitir o conteúdo e sentimentos não só através da palavra escrita, como também pelo texto representado caligraficamente, desenhos, colagens, diagramas e fotografias. Segundo a descrição da própria editora (Deep)[79], esta publicação é uma forma de transformar o cotidiano em um "laboratório existencial", utilizando paisagens que tornam visíveis elementos que, supostamente, são indiferentes no dia-a-dia. De certa forma, é uma maneira de subverter o lugar destes elementos, fazendo com que fujam do lugar-comum.

O autor busca transformar a perspectiva do "lugar no mundo", evocando reflexões internas e tratando os objetos representados como mecanismos de reestruturação existencial. Diante deste contexto, são signos que convocam a memória e nostalgia socialmente associados a estes artigos. A princípio, nota-se uma tentativa de abordagem experimental da poesia, tanto pela fuga da convencionalidade de uma impressão direta do texto, como pela utilização de outros recursos visuais e formas de representação, que veremos a seguir.

O livro tem as dimensões de 19,5x26cm, um tamanho médio e um formato retangular que faz alusão a um álbum de fotografias antigo. Isto se dá de forma a interferir na percepção que tem o leitor daquele objeto, relacionando-o diretamente à memória de fotografias impressas e

[79] "Os desenhos e fotografias representam objetos do cotidiano (cadeiras...), objetos encontrados (peixes mortos, cordas...) e retratos de pessoas próximas: sinais, presságios, revelações, trombadas" (Disponível em: <lovelyhouse.com.br/publicacao/querido-diario-arremesse-me-para-fora-daqui-pedro-campana-jamal/>. Acesso em maio de 2020).

lembranças de álbuns de família. Encadernado em capa dura com bloco colado, utiliza papel fosco de alta gramatura no miolo.

Quanto à ilustração da capa, não pode ser considerada puramente fotográfica, já que existe um caráter de intervenção e mistura de técnicas envolvidas. A princípio, sobressai a cor azul que, estando presente através de uma única padronagem, ultrapassa o simples estado de uma qualidade. Esta malha gráfica é uma espécie de intervenção sobre a fotografia de duas pessoas, provavelmente pai e filho, com paisagem ao fundo. Sobressai o aspecto analógico justificado pelas qualidades gerais deste tipo de método, como granulação, foco e coloração.

Sendo assim, nesta capa existem dois aspectos principais que podem ser observados, e juntos formam a ilustração: a fotografia em si e a padronagem que intervém sobre ela.

Figura 72: Capa de *querido diário, arremesse-me fora daqui* (Pedro Jamal Campanha).
Fonte: CAMPANHA, P. J., **querido diário, arremesse-me fora daqui**. 2013-2016: Deep.

Considerando primeiramente o aspecto fotográfico, a própria existência da fotografia como imagem sugere diversas camadas intrínsecas a ela, e evidencia o viés assumido ao capturar a cena, o ângulo e a narrativa que foram priorizados.

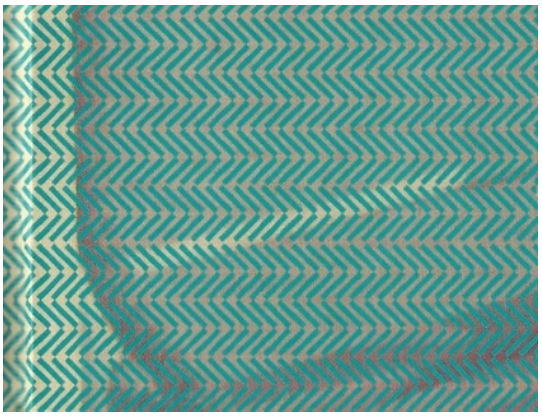
De acordo com os elementos representados, parece retratar-se um ambiente descontraído, onde os trajes sugerem um momento memorável, como férias em paisagem litorânea. Segundo

Flusser (2011: 56), as intenções do fotógrafo podem ser decifradas esquematicamente, e um destes pontos seria o codificar, em forma de imagem, os conceitos existentes em sua própria memória. No processo da fotografia, a imagem é eternizada e os conceitos gravados tornam-se acessíveis a outras pessoas. Logo, podemos pensar que tratamos, aqui, de um caso em que o produtor gostaria de codificar o que se conceitua como uma cena familiar, de lazer, eternizando os sentimentos retratados neste momento.

Assim, o que se explora, além do momento em si a que remete a fotografia, é o sentimento familiar exposto pelos personagens que se tocam e posam para a foto, à maneira clássica de um álbum de férias. A escolha desta fotografia pode revelar o desejo pelo resgate de um lugar especial, ou um sentido prático de relacionar-se ao conteúdo do livro.

Embora exista o aspecto da intenção proveniente do produtor, que utilizou da cena representada pelo fotógrafo, criando suas próprias perspectivas e sugerindo interpretações, é preciso observar que o leitor pode adotar outra posição comunicativa, já que depende de entendimentos socioculturais, conferindo outros sentidos à imagem.

Faz sentido deduzir que a fotografia faz parte do acervo pessoal do autor, em sua tentativa de resgatar uma época da infância ou um acontecimento marcante, sendo o apelo à nostalgia dos álbuns de família muito forte. Ao notar o lado inferior esquerdo da imagem, reforça-se a impressão de que a fotografia está exposta em um álbum, abrindo precedente inclusive para questionamentos sobre a produção imagética: seria uma emulação deste contexto, ou se trata de uma reprodução fiel de um álbum de fotografias, realmente existente?



Figuras 73 e 74: Ampliações da capa de *querido diário, arremesse-me fora daqui* (Pedro Jamal Campanha). Percebemos como são construídas e organizadas as formas gráficas, além de sua interação e disrupção à imagem fotográfica. Vemos também possíveis simulações do álbum de fotografias, como suporte.
Fonte: CAMPANHA, P. J., **querido diário, arremesse-me fora daqui**. 2013-2016: Deep.

Partindo ao segundo aspecto, referente à padronagem que encobre a fotografia, a princípio o que se vê são formas geométricas[80]. Estas formas se juntam de maneira semelhante a setas, e o modo como estão dispostas indica um jogo visual em que suas direções se baseiam na perspectiva com a qual o padrão é visto. Ou seja, é dependente do olhar do observador.

De certa forma, o padrão geometrizado remete ao tratamento estético do concretismo nas artes visuais, em que o abstrato-geométrico era amplamente utilizado. Era especialmente característico dos artistas visuais paulistas a abordagem racional das formas, materiais e composição espacial[81].

Podemos sugerir que esta camada da ilustração favorece as formas gráfico-geométricas, independente do que possa representar e apresentar a camada fotográfica. Supomos que esta relação se desenvolve além do sentido puramente gráfico da padronagem.

Sendo provavelmente vetorizada, possui aparentemente um senso de organização, que é quebrado por um "recorte" em formato geométrico que busca simular uma espécie de pedaço retirado do conjunto de padrões gráficos. Neste espaço, se localiza o título sobre um fundo de tom bege. A escolha de uma tipografia serifada, em corpo light, que lembra àquelas das máquinas de escrever, explora mais a estética do "antigo" e a invocação ao passado, fortalecendo o sentimento nostálgico que permeia a publicação.

Vendo a ilustração e a capa em um contexto geral, a padronagem cria uma relação de visível e invisível através da interferência sobre a fotografia: destacam-se elementos, escondem-se detalhes da imagem que incitam o olhar atento. Esta dificuldade de leitura dos componentes e detalhes no fundo da imagem é um efeito que, inclusive, pode sugerir um teor hierarquizante. As duas figuras humanas, centralizadas e assunto principal da fotografia, podem ser mais claramente percebidas em relação aos demais elementos, considerando as circunstâncias. Da mesma forma, a interrupção à malha, correspondente ao espaço em que se localiza o título, causa sensação de contraste e segregação. Trata-se de mais uma interferência, mas desta vez no padrão geométrico do layout.

É curioso que o título e sua área encontram-se próximos às figuras na fotografia. Diante de um público ligeiramente conhecedor de planejamento gráfico, a deliberada decisão de aproximar elementos, prejudicando uma possível margem entre os componentes, pode causar questionamentos sobre a disposição dos elementos da capa. Seria possível admitir que esta

[80] Consideramos, também, a possibilidade de haver uma origem tipográfica à forma geométrica. Poderia ser derivada do desenho referente ao caractere "/" (barra), por exemplo.

[81] Em meados do século XX, as mudanças econômicas e aceleramento do processo de urbanização e industrialização no Brasil serviram como contexto para a influência de vanguardas e, posteriormente, o Formalismo, nas artes visuais brasileiras (VILLAS BÔAS, 2014: 3). No cenário paulista, os artistas visuais concretos eram liderados pelo artista plástico Waldemar Cordeiro, e ficaram conhecidos a partir de seu manifesto "Ruptura". Propunham a renovação dos valores das artes visuais, o funcionalismo e a racionalização das linguagens artísticas. Chegou a acontecer uma associação entre o grupo Ruptura e artistas do grupo Noigandres (ZEIN, 2009: 3).

aproximação entre figuras e cena tem como objetivo remeter à ideia de mundo, de sociedade e o desejo de subverter estes conceitos. Todas estas questões pairam sobre o caráter sugestivo dos componentes na capa, relacionados à intenção do produtor de atingir o leitor. Esta sugestão está intimamente ligada à forma como se deseja transpor a poesia para a visualidade da capa, através da composição envolvendo a imagem.

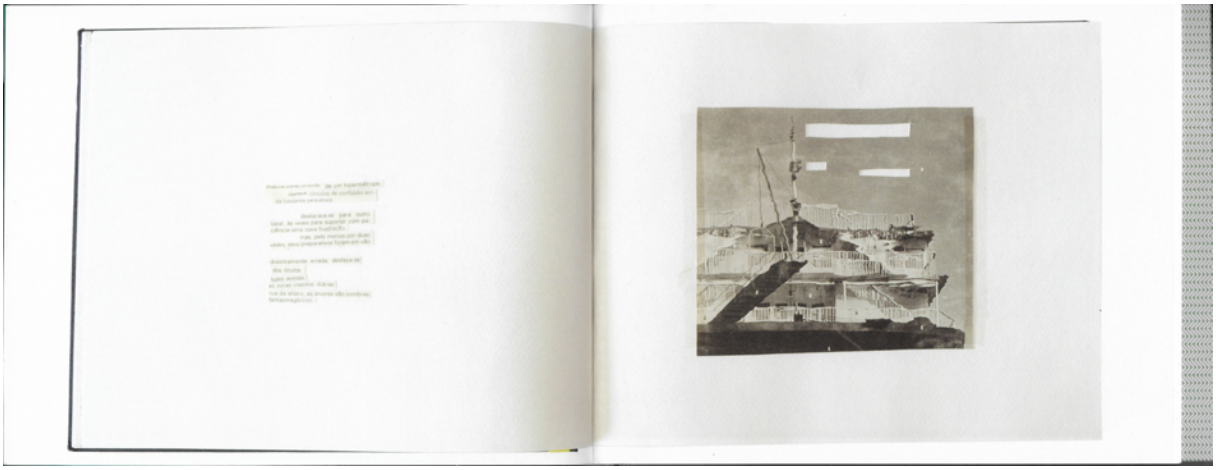
Criam-se camadas de informação na imagem, explorando as possibilidades de interpretação, de acordo com o ângulo do qual se observam os sentidos literais e abstratos.

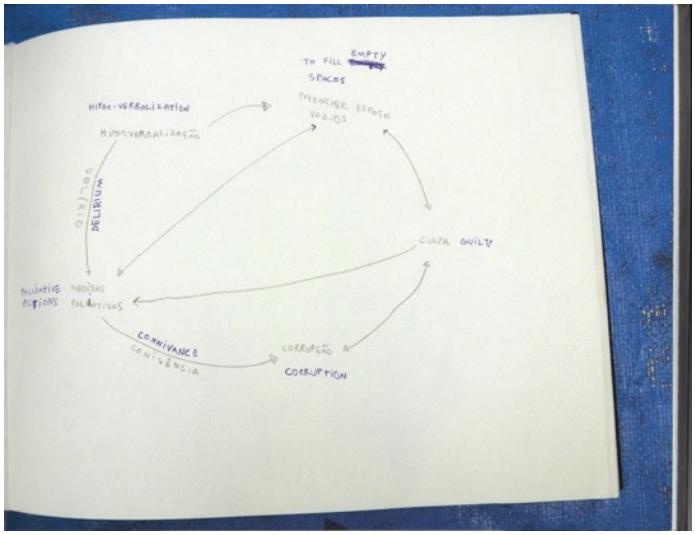
Figura 75: Contracapa de *querido diário, arremesse-me fora daqui*.
Fonte: CAMPANHA, P. J., **querido diário, arremesse-me fora daqui**. 2013-2016: Deep.

Sendo assim, ao observar a capa, a princípio o leitor sente-se intrigado pela composição que causa uma interferência na imagem, uma dinâmica de visto e não-visto causada pela presença da malha de formas geométricas. À medida em que vão se desvendando as camadas de informação, sensações de nostalgia e lembranças subjetivas, é despertada a curiosidade do leitor através da relação capa-conteúdo e possíveis interpretações cabíveis à ilustração. De acordo com a perspectiva informacional adotada, as expectativas criadas podem ser concretizadas ou não.

Vendo o conteúdo do livro, é bem claro que se alcançou uma semelhança com álbuns de fotografias, já que, neste contexto, simula-se a encadernação e a textura de colagens, muito

característica deste suporte. Assim, podemos entrar na questão quanto à reprodutibilidade de objetos: notamos que, ao apresentar a narrativa poética, o produtor brinca com as barreiras da representação fotográfica e da produção de imagens. Esta intenção se torna bastante evidente quando, no impresso, são incluídas as bordas do suporte original, como álbuns de fotografia, cadernos e afins, além de texturas e fundo próprio do aparelho utilizado (impressora e scanner).





Figuras 76 e 77: Páginas internas de *querido diário, arremesse-me fora daqui*.
Fonte: CAMPANHA, P. J., **querido diário, arremesse-me fora daqui**. 2013-2016: Deep.

O apelo à experimentação tem diversas abordagens, como a fotografia do espaço onde foi escrita a poesia, os diagramas e as ilustrações, ou mesmo a imagem, fruto do escaneio[82] de uma colagem, que apresenta o texto composto, aparentemente, por recortes de papel. Este experimento, que confunde o real e a reprodução, traz à tona a forma como os elementos são

[82] No sentido da reprodução através do aparelho Scanner.

repetidamente manipulados, gerando incerteza quanto à origem destes componentes e o processamento dos materiais.

Certamente é um motivador para a curiosidade despertada pelos possíveis caminhos entre aparelhos e múltiplas representações. Faz-nos considerar os limites (ou sua ausência) da interferência digital recaída sobre imagens, tendo em vista a multiplicidade de suportes e reprodução.

Nos casos apresentados, a manipulação de materialidades físicas reproduzidas e editadas digitalmente caracteriza este processo, fruto da subversão de aparelhos, qualificando imagens pós-modernas[83].

Neste ponto, o mesmo recurso é visto na capa, causando especulações sobre a digitalização não só da fotografia analógica, como da página original do álbum em que se localiza. O processo incluiu digitalizar a imagem, manipulando-a, e, por fim, imprimindo-a novamente em suporte físico. E esta mecânica poderia ter ocorrido repetidas vezes, de acordo com a intenção do nível de manipulação. Ao ilustrar uma capa de livro, os propósitos desta imagem se modificam, porém ainda trazem características sensoriais e estéticas de sua origem analógica, assim como dos diversos processos anteriores que ocorreram sobre ela.

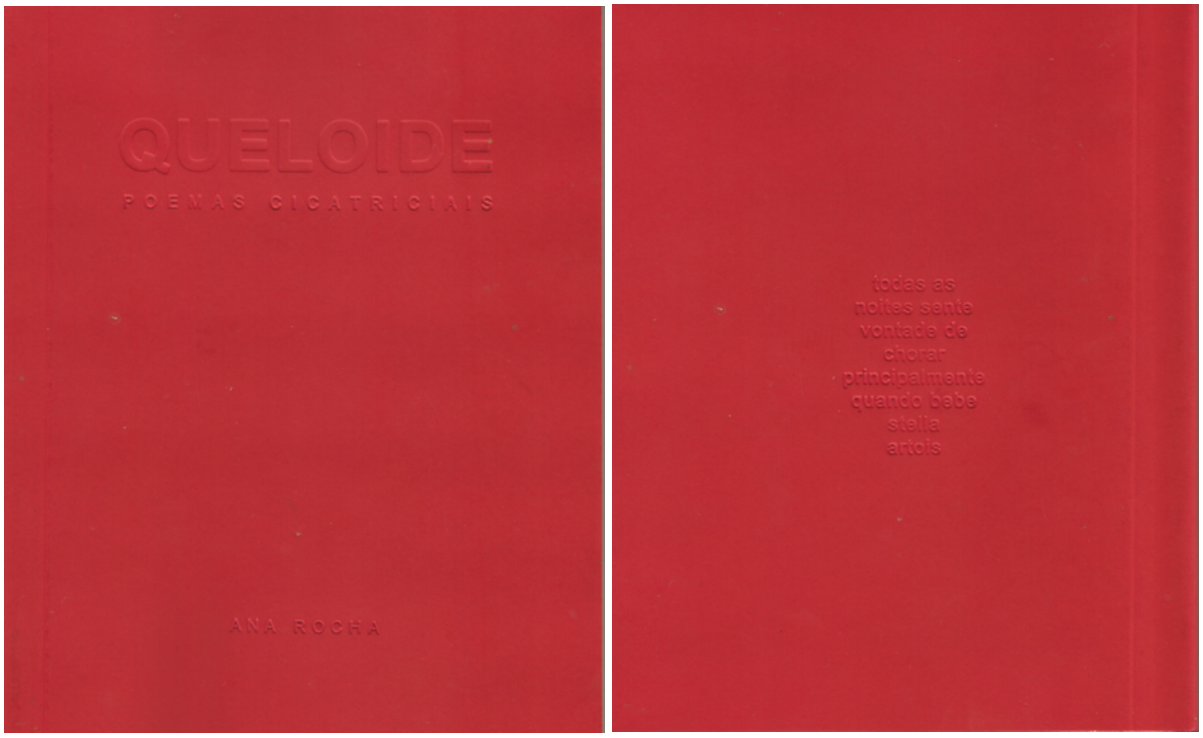
Desta forma, o desejo do autor de realizar poesia visual, revendo concepções de mundo, lugares e objetos, é transmitida na capa. A representação da realidade, pela fotografia, é totalmente ressignificada e reconstruída pela mistura de contextos e aplicação de objetos fora do lugar-comum. Assim, apresentando os apelos relacionados às intervenções fotográficas, à aplicação de formas, e de certa forma, colagens, podemos considerar neste caso também a nostalgia. O leitor é atraído não só pelo valor estético da capa, mas pela sensação de lembrança, transmissão a épocas passadas, e a proposta de experimentação poética que envolve a subversão de materiais e suportes.

3.4 Minimalismo e sentidos ocultos – *Queloide*

Queloide representa a categoria de capas cujo apelo principal é a estética minimalista, assim como sentidos imediatos: após o tatear, novas relações e configurações, antes encobertas, são reveladas ao observador. A publicação tem a proposta de poemas sentimentais, apresentadas de forma visual e imagética.

[83] Ou imagens técnicas. Ver mais em FLUSSER (2008: 30-31).

São inspirados por eventos pessoais na vida de Ana Rocha, autora-editora[84], e a temática sentimental acompanha as fases de um relacionamento, do início ao término. Em entrevista[85], ela coloca a escrita e produção de *Queloide* como uma forma de lidar com os sentimentos, a tristeza e a dor[86], dividindo-os com o público. A tônica melancólica e, ao mesmo tempo, irônica e festiva, é facilmente percebida no exterior do livro, com a inclusão de um dos poemas na contracapa[87]. Seria um indicativo, ao leitor, do teor da narrativa geral: o desejo de ultrapassar o sentimento da tristeza, indo à uma espécie de gargalhada.



Figuras 78 e 79: Capa e contracapa de *Queloide.*
Fonte: ROCHA, A. **Queloide**. 2016, Polvilho Edições.

Fisicamente, é um livro pequeno, de tamanho 14,8x12cm, páginas não numeradas e encadernadas através do método de cadernos colados em capa mole. A princípio, nota-se que é uma capa sem ilustração propriamente dita, apoiando-se na configuração primária de cor. Porém, demonstra conter uma atenção especial à exploração dos sentidos. Partindo da cor vermelha, de

[84] A respeito da "dupla jornada" de autor-editor, Ana Rocha comenta que é, de fato, uma prática muito frequente em editoras independentes, como visto anteriormente. A autora fala, ainda, que este processo abre caminhos para o seu próprio desenvolvimento artístico, de acordo com as mecânicas da edição independente (maior liberdade à criação artística e controle do modo de produção e distribuição). Ver: **Entrevista com Ana Rocha**. Disponível em: <cidadeverde.com/janelasemrotacao/76240/entrevista-com-ana-rocha-ed-polvilho>. Acesso em maio de 2020.
[85] Depoimento a Naiara Leão. Disponível em: <lupa.atavist.com/ana-rocha>. Acesso em maio de 2020.
[86] De fato, nas informações paratextuais, a mesma chega a agradecer pela "dor que inspira a escrever", e à escrita como uma forma de permear e confortar as sensações dolorosas.
[87] Em ocasião, a autora faz uma brincadeira, relacionando o choro melancólico e aquele proveniente da ingestão de álcool. Ver também figura 62.

percepção imediata, são sugeridos clichês relacionados ao uso da cor, além da observação do relevo no título e subtítulo, com sugestões táteis. A utilização de diferentes texturas na capa reforça o desejo pela exploração sensorial, convidando-o ao toque e a experimentar o objeto livro com outros sentidos, além do visual.

Assim, as primeiras indagações do observador cercam as possíveis motivações do produtor, ao utilizar especificamente a cor vermelha, ou mesmo a escolha de uma capa em cor chapada. Aliam-se a estes questionamentos quanto à técnica de alto relevo, presente em todo o texto da capa. A partir deste entrelaçamento de sentidos (visual e tátil), linguagem gráfica e narrativa vão se criando nos meandros de informação e camadas "ocultas" que o leitor deve investigar.

Figura 80: Ampliação da capa de *Queloide.*
Detalhe do alto-relevo criado na capa de Queloide. Todos os elementos textuais na capa são compostos através desta técnica.
Fonte: ROCHA, A. **Queloide**. 2016, Polvilho Edições.

Segundo Ana Rocha[88], o processo de criação desta identidade gráfico-visual aconteceu de maneira que texturas lembrassem cicatrizes na pele: "O alto-relevo seco na capa e contracapa aludem a cicatrizes. Para esse fim, os clichês foram prensados sobre um papel especial que sugere a textura da pele". A ideia de queloide como um relevo ou cicatriz, geralmente de cor avermelhada, é um juízo consolidado socialmente. Assim, a utilização deste sentido cultural, no emprego de técnicas que buscam reproduzir sensações características do objeto, cria vínculo entre o apelo do alto-relevo e o título do impresso. Ao assumir o papel de cicatriz, de acordo com o já estabelecido por convenções sociais, pode-se interpretar a queloide por duas perspectivas. Primeiro, algo que deixa marcas permanentes, muitas vezes dolorosas ou incômodas. Por outro lado, seria a memória de algo que já foi curado.

[88] Ver: **Entrevista com Ana Rocha**. Disponível em: <cidadeverde.com/janelasemrotacao/76240/entrevista-com-ana-rocha-ed-polvilho>. Acesso em maio de 2020.

A visualidade da capa é sugerida quando o leitor, ao observar o projeto gráfico, se intriga pela aparente simplicidade em utilizar um tom vermelho chapado. Transita-se ao juízo de visibilidade e a percepção das correlações lógicas envolvem a técnica de alto-relevo e o jogo de associação entre o título e o tema das poesias.

O livro apoia-se na curiosidade despertada por uma capa supostamente básica, que desperta a contemplação favorecendo qualidades primárias, porém dotada de sentido nas entrelinhas. Assim, o tatear da capa revela estas relações subjacentes e ocultas à primeira vista. No momento em que o leitor parece entender as intenções do produtor, reconhecendo os vestígios das camadas de sensações e vínculos, seu ego é influenciado. O resultado das percepções e investigações deste observador provoca o sentimento de sagacidade e, certamente, esta é uma reação muito importante no processo de atração e convencimento.

Visualmente, os elementos da capa parecem ser extremamente pensados, e podemos perceber a existência da linha gráfica de estética minimalista. Se utiliza a mesma família tipográfica em todo o texto, com ausência de expressões visuais como desenhos ou pintura, e, como mencionado anteriormente, a sincronia acontece de modo a remeter título e subtítulo (“poemas cicatriciais”) ao próprio objeto queloide.

É importante destacar que o layout se fundamenta basicamente na utilização de tipografia. A utilização de fonte sem serifas, grotesca, pode ter se dado de forma a facilitar a produção[89], assim como pela sua aceitação em projetos que não demandam leitura intensa, relacionando o aspecto despojado e moderno vastamente relacionado a este tipo de tipografia. Além da textura material, a escolha de um papel de gramatura média para a capa também parece estar relacionada, em um aspecto prático, à fabricação do alto-relevo[90].

Dito isto, é perceptível como a exploração dos sentidos através da tatilidade é um pilar essencial para decodificar a capa do livro. Em entrevista, Ana Rocha fortalece a ideia do livro não só como um suporte à leitura, mas também como objeto tátil e singular, cuja materialidade “acrescenta sentido ao próprio texto e a experiência de leitura”[91]. Esta observação da singularidade tátil do livro é fortalecida pela linha de planejamento gráfico, na escolha de materialidades, formas e outros componentes da capa.

---

[89] A presença de serifas possivelmente dificultaria a aplicação da técnica de alto-relevo, devido ao maior detalhamento e angulações ao desenho da letra.

[90] Em papéis de baixa e média gramatura, menos pressão é necessária nos clichês para que resultem em relevos pronunciados. Acreditamos que a escolha específica de um papel em média gramatura se deu pelo fator de proteção ao miolo do livro.

[91] Em consequência, destaca-se o valor da estrutura de capa na experiência cultural, material e de leitura do livro. Disponível em: <cidadeverde.com/janelasemrotacao/76240/entrevista-com-ana-rocha-ed-polvilho>. Acesso em maio de 2020.

O título *Queloide* e o subtítulo *Poemas Cicatriciais* estão em alinhamento centralizado, disposição que se mantém nos outros textos presentes na capa e contracapa. Desta forma, foram organizados de maneira a formar um retângulo, não havendo quebra do bloco de texto e garantindo a sensação de unificação entre os elementos. Utiliza ferramentas como o espaçamento entre as letras, que se mantém uniforme nos textos da capa, garantindo certa harmonia visual. Ademais, a relação de hierarquia pode ser explicitada com artifícios como tamanho da letra e peso da fonte. Não existe alto nível de contraste entre os elementos textuais e o fundo-imagem. Com a predominância da cor vermelha, a discriminação dos elementos recai sobre a textura de relevo, dependente de condições como luminosidade e distância.

Quanto ao conteúdo do livro, vemos que as poesias seguem, também, a linha de concepção do design moderno. Segundo a autora-editora[92], a intenção foi dispor os poemas de forma mais visual e mesmo imagética. Devido à característica, ela não achou necessária a presença de ilustrações em apoio ao texto. O texto é diagramado de maneira experimental e intercalado páginas em branco, eventuais cores chapadas (como na figura 64) e poucas ilustrações[93].

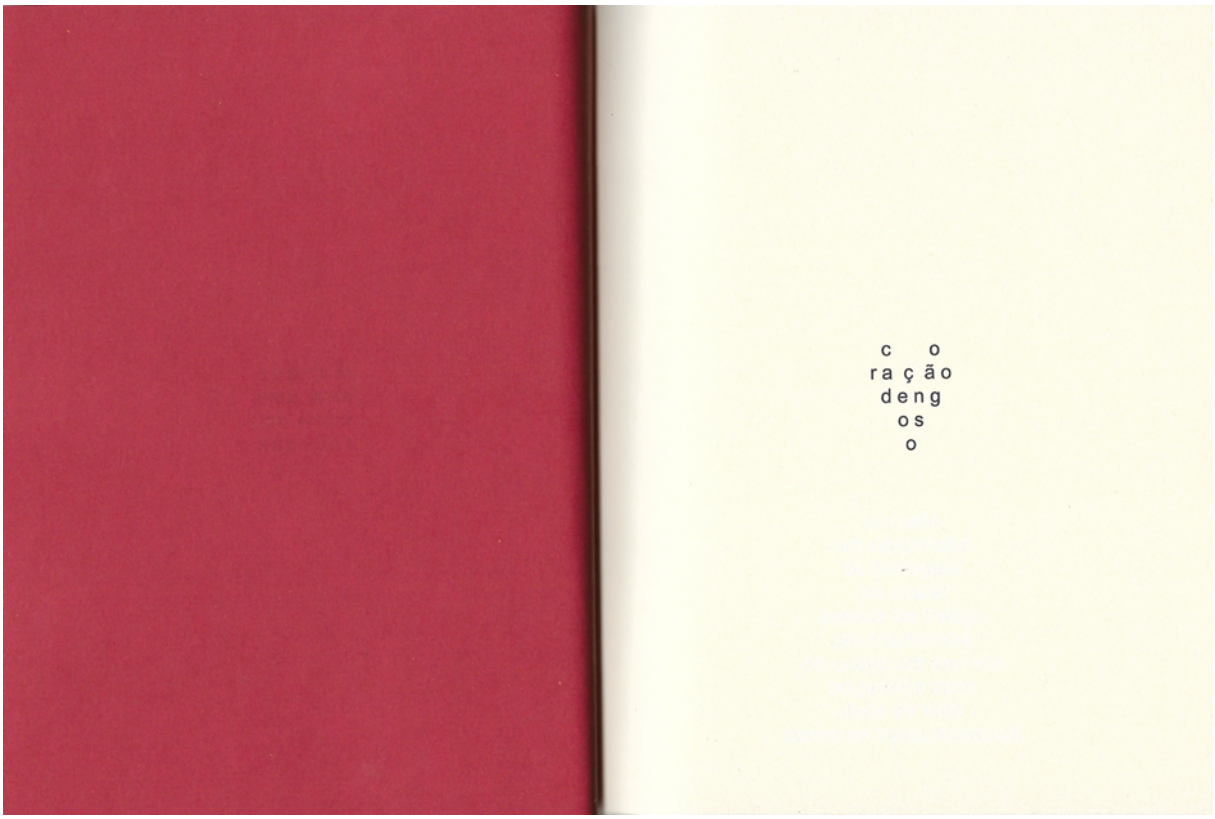


Figura 81: Páginas internas de *Queloide.*
Fonte: ROCHA, A. **Queloide**. 2016, Polvilho Edições.

[92] Em fala a Naiara Leão. Disponível em: <lupa.atavist.com/ana-rocha>. Acesso em maio de 2020.
[93] São utilizadas em um poema específico, “Retrato (mal) falado”, não acompanhadas de texto.

Assim como visto na capa, em que a imagem forma, através da materialidade do papel, uma relação direta com o significado semântico do título, buscam-se relações semelhantes à forma do poema e a palavra em si, ou o sentimento explorado no contexto da narrativa. A própria disposição dos elementos, das sobreposições e da utilização do espaço vazio no layout demonstram formas de trabalhar estes sentimentos. Explorar a disposição das letras, palavras, suas possíveis relações e a própria página como uma imagem, fortalece a identidade visual do projeto gráfico.

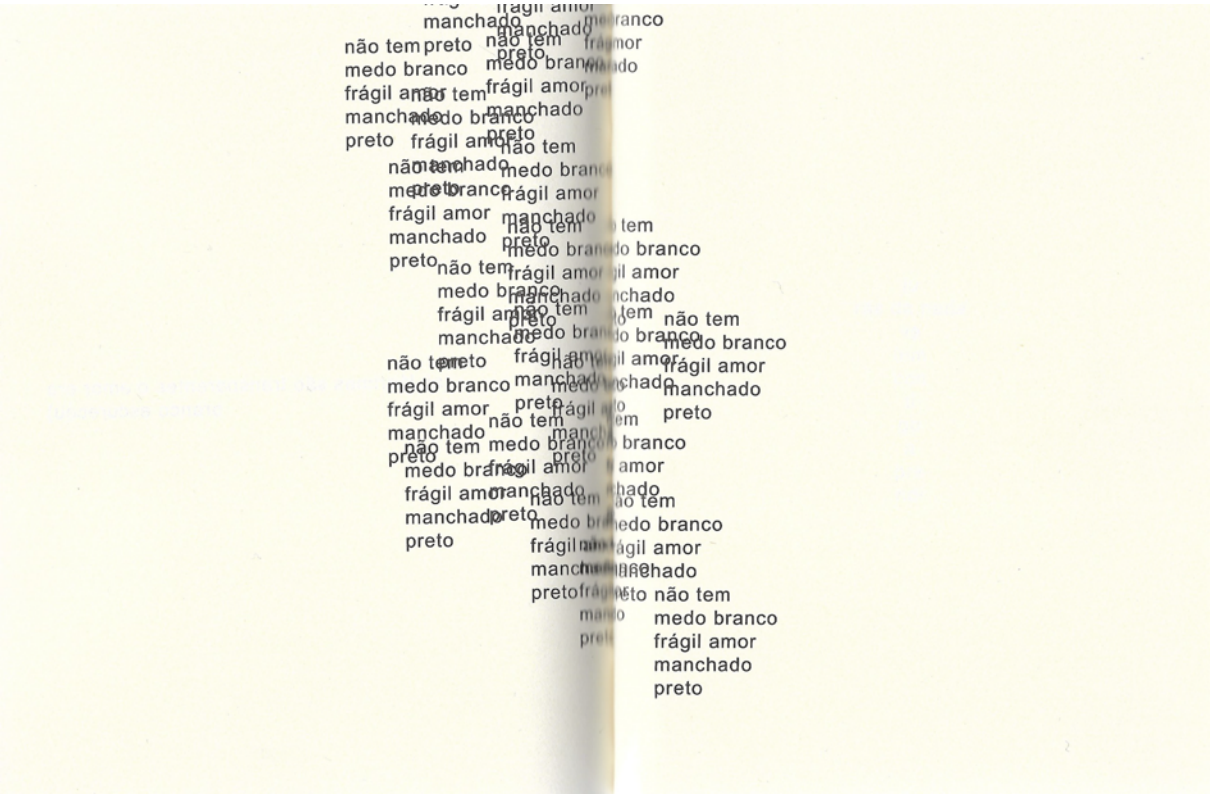


Figura 82: Páginas internas de *Queloide.*
Fonte: ROCHA, A. **Queloide**. 2016, Polvilho Edições.

Podemos fazer uma observação quanto à mecânica de produção do livro, uma vez que recorre à impressão apenas na cor preta, como vimos anteriormente em outros projetos gráficos. Existem eventuais páginas com cor chapada (sendo apenas uma delas em vermelho). A capa, de fato, é construída apenas com a manipulação do papel, em texturas e técnica de alto-relevo. No exercício comparativo das capas, podemos perceber que, em *Queloide*, a construção física de sua capa também possui recursos de manualidade, justamente pela manipulação física de seu material. Entretanto, vemos que seria um complemento ao apelo da surpresa quanto às relações entre título, materialidade da capa e planejamento gráfico que envolve, dentre outras coisas, a

paleta de cores. Estes níveis de informação buscam incitar a qualidade investigativa do leitor, que deve decifrar os sentidos ocultos na capa.

A coerência gráfica da capa, envolvendo o objeto queloide, se reflete também na continuidade interna do livro. O leitor encontra uma narrativa sentimental que, ao implicar evoluções temporais, busca aludir aos poemas a relação de "cicatrização" e processo de vida.

3.5 Técnicas mistas em ilustração digital – *língua brasa carne flor*

Com *Língua brasa carne flor*, Iara Rennó explora a narrativa da poesia erótica, através de nuances cômicas e mensagens nas entrelinhas. Rennó é, também, cantora, compositora, atriz e produtora, considerada uma artista polivalente[94]. Segundo a autora[95], suas poesias tratam de vivências pessoais e "sentimentos viscerais", indiretamente se relacionando a questões sociais e políticas de uma mulher escrever sobre o tema[96].

A publicação tem dimensões 21x15cm, e a construção da capa acontece por meio de ilustração digital, utilizando baixo contraste entre os elementos. Com isto, queremos dizer que, na composição da ilustração em si, não existe grande variação cromática em relação ao fundo da página, utilizando tons vermelho e alaranjado.

É preciso o olhar atento para verificar e distinguir os componentes da ilustração, em busca dos segredos que estes trazem em si e desejam revelar ao observador.

Embora prevaleça o baixo contraste, o que sugeriria uma aproximação entre os elementos da ilustração e do fundo, é possível perceber que se compõe uma figura feminina, e a gestualidade e a predominância do traço em vermelho podem sugerir o carnal e a intensidade que a autora pretende exprimir com suas poesias. Dito isto, a elaboração da ilustração em si parece utilizar a ferramenta *brush*[97], literalmente se assemelhando à textura de um pincel com tinta. A intenção, neste caso, não é necessariamente simular e enganar o observador sobre a origem da textura – sua procedência é bem clara. Supomos que, na verdade, deseja-se simular algumas

---

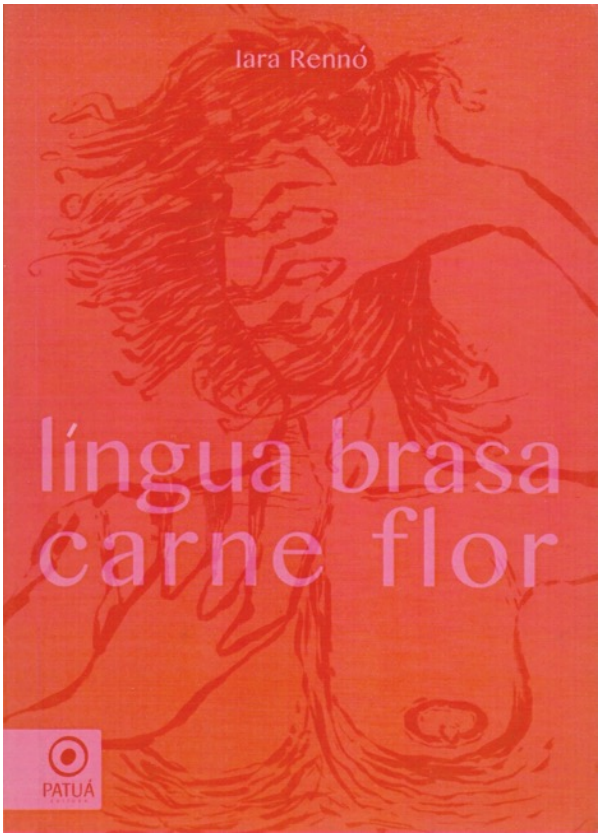
[94] **Editora Patuá**. Disponível em: <www.editorapatua.com.br/produto/21023/lingua-brasa-carne-flor-de-iara-renno>. Acesso em maio de 2020.

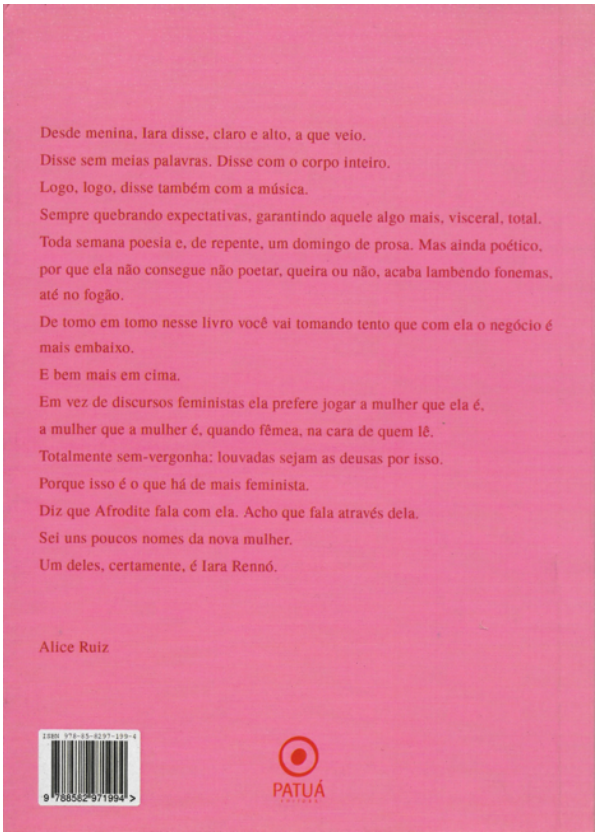
[95] À Revista Trip, a autora comenta que, apesar de não ser sua primeira intenção, a escrita erótica envolve um ato político, principalmente ao considerar o momento atual como retrógrado e conservador: "Tenho consciência de que essa questão do gênero existe e muitas vezes me sinto fragilizada simplesmente por ser mulher". **TPM – Revista Trip Para Mulheres**. Disponível em: <revistatrip.uol.com.br/tpm/lingua-brasa-carne-flor-livro-de-poemas-eroticos-de-iara-renno>. Acesso em maio de 2020.

[96] A tônica sexual e da nudez sempre foi demarcada pelo moralismo, especialmente quando pensamos em sociedades conservadoras ou religiões que consideram a figura feminina apenas um mecanismo procriador.

[97] Esta ferramenta é muito utilizada em softwares como Adobe Photoshop e Adobe Illustrator, permitindo controlar o estilo do traço, a nitidez, a cor, a transparência e outros aspectos.

características do suporte, como o detalhamento e a técnica que envolvem o uso de pincel, porém em uma criação de softwares, permitindo sua completa edição e correção.





Figuras 83 e 84: Capa e contracapa de *língua brasa carne flor*.
Fonte: RENNÓ, I. **língua brasa carne flor**. 2015, Editora Patuá.

Exploram-se as possibilidades da ilustração completamente digital e a forma, como o traço e estilo do ilustrador, se comporta em mídias tecnológicas através de diversos softwares. É uma imagem fruto de uma estrutura tecnológica, aplicada em suporte físico.

O apelo da capa não se baseia, como vimos anteriormente, em materialidades físicas, analógicas e suas reproduções. A impressão é feita de forma padrão, sem recursos especiais[98], embora busque-se criar interesse através da composição gráfica de materialidades digitais, ou de como se comporta o traço do ilustrador através do uso de aparelhos[99].

Não apenas a ilustração, mas a capa, em sua completude, é construída através de mecanismos digitais. Além da imagem, a diagramação do layout foi criada por meio de softwares de edição.

[98] No caso, nos referimos aos recursos conferidos à impressão e acabamento, como verniz, *hot stamping*, cores ou papéis especiais.

[99] O processo de ilustrar digitalmente inclui a possibilidade de desfazer, refazer e editar as formas quantas vezes se queira. Os programas de ilustração costumam "corrigir" automaticamente formatos e linhas esboçadas, dando-as a fluidez "perfeita", transformando-as em vetor ou pixel. Então, esta mecânica pode influenciar o próprio traço e estilo de desenho do ilustrador, que adapta seu processo de criação ao suporte utilizado.

Ao compor em computador, a mecânica de construção gráfica se altera, pois desde o princípio todos os elementos são extremamente modificáveis. A manipulação pode ocorrer infinitamente, de acordo com a adaptação dos componentes às intenções do produtor e à narrativa do livro.
O cruzamento entre cores, opacidade e texturas é bastante evidente quando se observa o título do impresso. As cores da tipografia e os traços da ilustração se sobrepõem, em mescla que brinca com a transparência dos elementos e suas respectivas cores. Neste ponto, esta justaposição também parece provocar o apelo do visto e não-visto, por vezes escondendo ou se unindo à ilustração. Devido ao baixo contraste entre formas e fundo, o título e demais informações textuais, em rosa, são as primeiras qualidades da composição. Posteriormente, a atenção se divide entre a forma da ilustração e seu significado neste contexto.

Figura 85: Ampliação da capa de *língua brasa carne flor*.
Detalhes do entrelaçamento de cores, formas e elementos.
Fonte: RENNÓ, I. **língua brasa carne flor**. 2015, Editora Patuá.

O título *Língua brasa carne flor* é composto unicamente por substantivos que, em sua materialidade linguística, se relacionam a fim de evocar a sinestesia presente entre o erotismo e a sensualidade. Isto é, a ligação entre as palavras se dá pela conexão que o próprio observador faz, por meio da combinação criada pela autora. Novamente, aspectos subjetivos do próprio imaginário do leitor impactam sua percepção, através dos novos sentidos atribuídos às palavras pelas soluções gráficas. Estes termos ajudam a montar imagens mentais relacionadas ao tema, como o corpo humano, o visceral e, por vezes, a delicadeza.
Percebemos, então, que a materialidade das palavras se relaciona à própria materialidade da capa, dividida entre as cores rosa, vermelho, alaranjado, e a forma feminina.

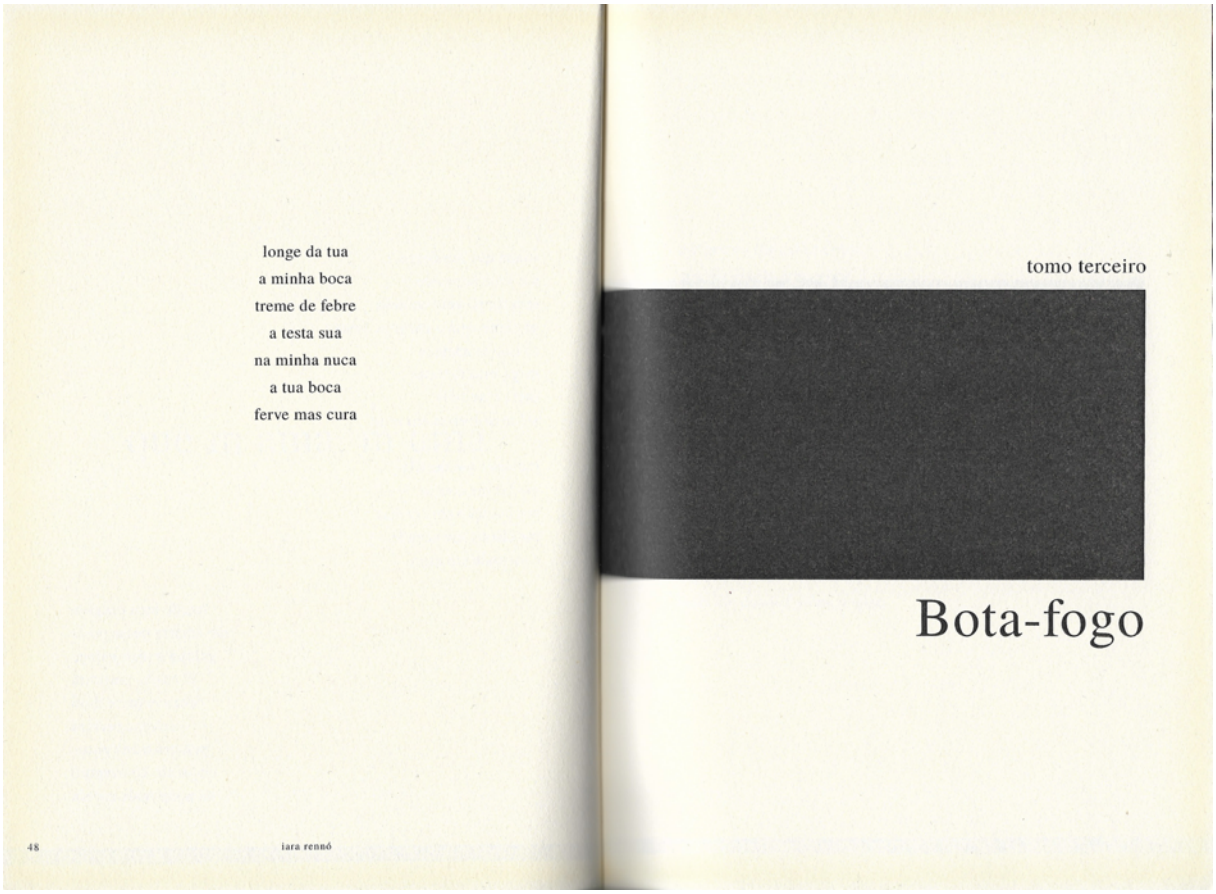


Figura 86: Páginas internas de *língua brasa carne flor*.
Fonte: RENNÓ, I. **língua brasa carne flor**. 2015, Editora Patuá.

O aspecto cômico aparece em diversas frentes, quando observado o conteúdo do impresso. Primeiramente, é organizado em sete caderninhos, que a autora chama de "tomos". Segundo ela[100], se trata de uma alusão ao modo como as enciclopédias são divididas – uma brincadeira subversiva. Segundo Silva e Resende (2018[b]: 144), o teor cômico, e até o estranhamento, está na apropriação do termo utilizado em grandes e volumosas obras aplicado a um livro de cerca de 100 páginas. Existe variação entre o teor dos poemas, de acordo com cada um dos tomos.

É interessante que o conteúdo interno explora bastante a disposição de elementos, contrapondo o espaço em branco com, por vezes, blocos em preto. A impressão é feita utilizando apenas a cor preta, como vimos anteriormente em outros exemplos.

Além disto, podemos perceber que a diagramação interna busca referências da poesia concreta ao utilizar a forma das palavras, dispondo-as na página de modo a fugir da organização

[100] Entrevista à TV Cultura em agosto de 2015. Disponível em: <tvcultura.com.br/videos/30363_lingua-brasa-carne-flor-de-iara-renno.html>. Acesso em maio de 2020.

tradicional de Poesia[101]. Notamos, inclusive, que esta referência ultrapassa o conteúdo do livro e atribui-se possivelmente ao modo como o título é construído.

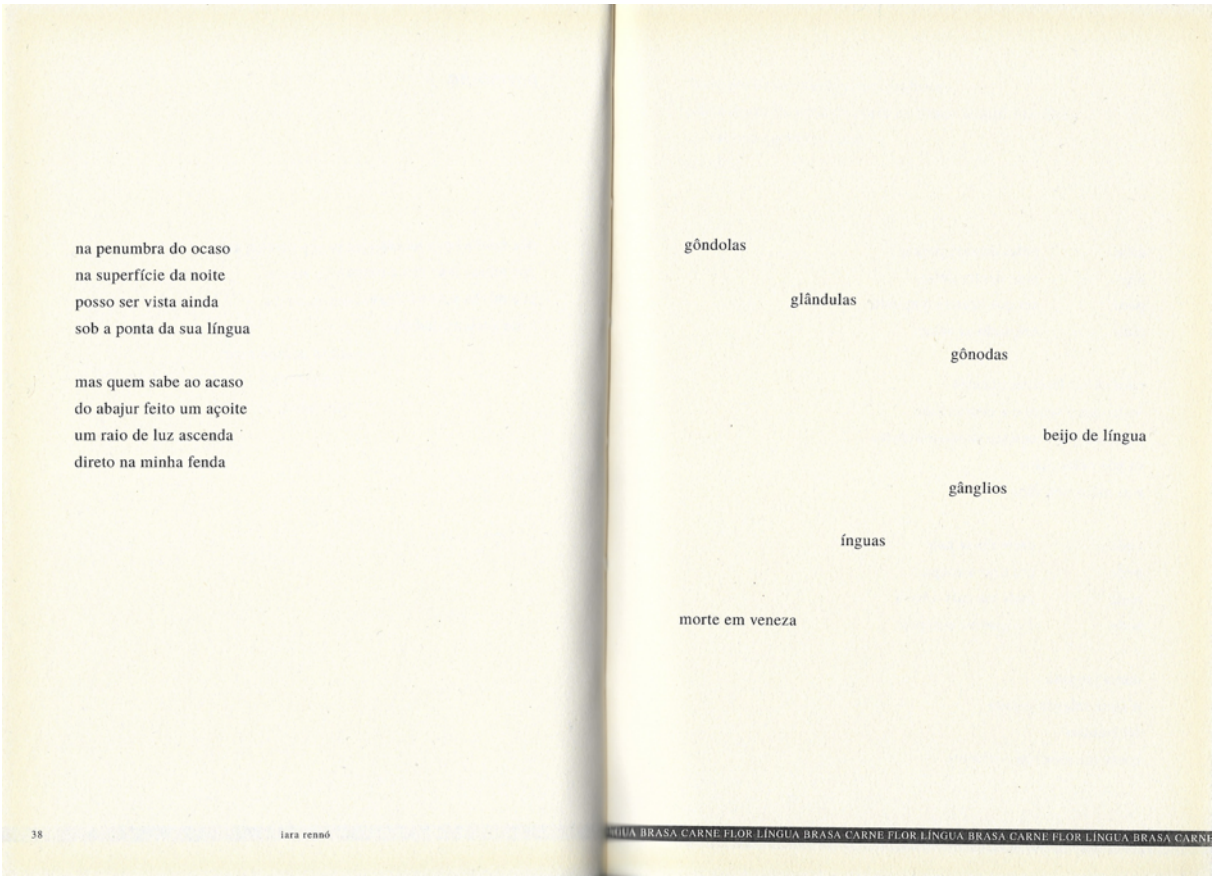


Figura 87: Páginas internas de *língua brasa carne flor*.
Fonte: RENNÓ, I. **língua brasa carne flor**. 2015, Editora Patuá.

Verificamos que, na capa, o uso de diferentes níveis de opacidade e cor entre os elementos indica a hierarquia entre eles: texto – figura – fundo, no entanto utilizando mecanismos gráficos que dão a ideia dos componentes se dissolverem em si.

Este tipo de textura gráfica utilizando transparência é possível pela criação digital do layout, em que não há necessariamente a interferência de um material físico, já que, em sua totalidade, são frutos de um software e de cálculos matemáticos. Logo, a mescla entre os elementos ocorre basicamente na qualidade da cor, na mistura matematicamente correta entre rosa, vermelho e alaranjado, considerando seus níveis de opacidade[102].

[101] Aqui nos referimos à composição de texto poético com alinhamento centralizado e localizado no meio da página. Além da forma das palavras, o teor subversivo da Poesia é encontrado na brincadeira com as palavras e seus valores semânticos que, aliados ao teor erótico, seriam uma potencialização desta subversão.

[102] Quando componentes e formas gráficas são editados por meio de software, o produtor controla o "quanto" cada elemento aparece, de acordo com seus níveis de opacidade ou transparência.

Verifica-se que, no caso de *Língua brasa carne flor*, a visualidade se dá pela maneira como o produtor trabalha as possibilidades da criação digital. O observador é chamado a investigar esta construção e combinação de elementos, cogitando inclusive possibilidades de relação entre a temática e o desejo de deixar a ilustração oculta em relação ao fundo[103].

Diante dos principais apelos presentes nas capas de livros do corpus e da análise específica de alguns destes exemplos, assim como as singularidades competentes a cada narrativa, pudemos tirar algumas conclusões a respeito da produção, desenvolvimento gráfico e material dos processos independentes. Estas capas trazem características muito particulares em si, mas também ocorrem entrelaçamentos entre a mecânica da fabricação e as ferramentas utilizadas. Adicionalmente, refletimos sobre perspectivas a serem adotadas pelo leitor, a partir de subjetividades e visões próprias, provenientes de sua construção social. A experiência de percepção do leitor é diretamente sujeita à forma como se manuseia o objeto e como as materialidades induzem ou não a determinadas conclusões.

[103] A poesia erótica, em seu âmago, é marcada pelo aspecto transgressor e subversivo. Implica, no imaginário social, em tabu. Logo, criamos aqui associações entre a marginalização e a atmosfera de escondido, particular, que envolvem este tipo de escrita.

Conclusão

> "Desse pântano abundante de experiências editoriais, uma efervescência intelectual rica e apaixonante produz pepitas literárias, explosões poéticas, ideias habitualmente desprezadas, combates políticos indispensáveis" (COLLEU, 2007: 71).

Em vista dos processos de produção intrínsecos à mecânica de editoras independentes, pudemos investigar o contexto em que trabalham seus produtores e editores. A ideia da edição independente aparece como uma alternativa ao mercado editorial tradicional, que por vezes é baseado na ótica rentável do livro, vendo o leitor apenas como um consumidor: "A dualidade do livro, objeto cultural e objeto comercial, é negada em favor do mero valor comercial do objeto" (COLLEU, 2007: 21). No caso das produções independentes, não se deve desprezar totalmente o valor comercial do objeto, mas o capital simbólico, material e intelectual é favorecido, geralmente abrindo portas a novos autores, temas de difícil aceitação no mercado tradicional e abordagens gráficas diferenciadas.

De fato, nestas editoras, o livro é tratado em seu valor cultural, em que a atenção e o cuidado dos produtores se refletem no acompanhamento dos processos de produção do objeto.

Nesta pesquisa, foi dado destaque ao estudo da estrutura de capa, especialmente aquelas ilustradas. A importância deste componente do livro foi bastante analisada, e podemos apresenta-la como uma vitrine para a narrativa. Além disto, em muitos casos, a capa apresenta uma narrativa própria, de acordo com a visão e intenção do produtor em relação ao conteúdo do livro.

Dito isto, a ilustração pode ser colocada como peça fundamental, impactando diretamente a visualidade da capa, ou seja, a forma como o observador vê o objeto. A partir da construção gráfica, desenvolvem-se relações e sugerem-se caminhos e olhares à percepção da obra. Diante desta influência, foram colocadas hipóteses sobre mecanismos de convencimento do leitor, chamando atenção à materialidade do livro, da capa, da disposição de elementos gráficos e do resgate da manualidade, e como estes apelos criam vínculos que exploram não só o conteúdo da narrativa, mas possíveis contextos culturais de seus leitores.

No corpus de pesquisa, apresentamos alguns exemplos de produção independente, publicados entre os anos de 2013 e 2018, e relevantes para a atualidade do trabalho. Estas publicações são todas categorizadas por suas editoras como de gênero poético. Nelas, buscamos relacionar aspectos da forma e da marginalidade característicos da Poesia, no próprio contexto das editoras independentes. Como resultado, obtivemos trinta e cinco exemplares em sete editoras diferentes, de alcance no mercado independente paulista. Através deste corpus, pudemos mapear mecanismos e

categorizar as técnicas que se destacavam dentre estas produções e publicações, incitando diversas questões sobre a materialidade da capa, o uso de técnicas manuais, sua reprodução e os jogos visuais.

Ao comparar e analisar cinco capas representantes destes apelos, pudemos notar algumas diferenças no estilo de produção entre editoras, mesmo quando nos referimos a empresas de porte e ideais semelhantes. Algumas destas editoras e editores possuem uma relação muito mais aberta em relação à divulgação do processo de criação de seus impressos. Notamos, em especial, os casos de livros que possuem capas explorando a manualidade física ou evocando uma tatilidade concreta, como *42 Haicais e 7 Ilustrações* e *Queloide* (Lote 42 e Polvilho Edições, respectivamente). Suas editoras divulgam o processo de impressão como uma extensão daquele objeto. Explorar a forma como aconteceu a produção manual do livro parece intensificar o apelo aos leitores interessados nos bastidores da criação e a própria utilização de recursos artesanais parece ser um motivo de orgulho para seus produtores.

Entretanto, observamos que este resgate de técnicas artesanais, embora bastante valorado, não parece ser uma realidade para todas as editoras independentes. Não excluímos a existência de diversos editores que trabalham puramente (ou quase) de forma manual, porém a utilização de algumas destas técnicas vai diretamente de encontro ao poderio econômico de cada editora, e quanto ou como os produtores estão dispostos a investir em seus projetos.

Julgamos que as várias ocorrências de reprodução digital de técnicas artesanais, as quais percebemos no corpus de pesquisa, ocorrem como consequência desta questão econômica. Ou seja, entende-se que a materialidade física e a característica artesanal aplicadas ao objeto livro são de grande ganho para sua estética e valor, junto ao imaginário do leitor. Entretanto, os custos implicados estão fora de alcance para alguns produtores. Opta-se, então, por manter a valoração intrínseca à manualidade e as dimensões do apelo de “parecer” ser algo.

Nas capas analisadas, vimos que é necessário traçar possíveis intenções do produtor, a fim de compreender os mecanismos de sugestão incluídos na composição gráfica da capa. Isto é, camadas de informação, pistas e técnicas que levam ao engajamento e formação de vínculos entre leitor e livro, além de relações lógicas sobre os elementos que compõem o layout.

Neste processo, deve-se considerar o papel da cultura e os pré-julgamentos inerentes a determinados grupos de pessoas.

Por vezes, os apelos às características materiais e gráficas do livro são suficientes para incitar a curiosidade do usuário, criando vínculos culturais e intelectuais entre ele e o objeto. Após o convencimento promovido pela visualidade da capa, e uma suposta compra do artigo, aquele usuário vai continuar criando julgamentos, elaborando e confirmando, ou não, suas percepções

sobre a narrativa e a capa. O momento da compra na livraria ou feira de independentes é ultrapassado e invade o cotidiano e o lazer daquele leitor.

Consideramos que as influências pré e pós-compra fazem com que as capas superem simplesmente o papel físico de um "envelope" para o livro ou proteção do miolo, criando suas próprias relações: com o leitor, com a narrativa e com o objeto em si.

As possíveis perspectivas de interpretação de capas nos levam a verificar que é necessário ampliar os olhares analíticos a fim de atingir um universo de possibilidades propiciadas pelo produtor. Algumas análises levaram a conclusões semelhantes, relacionadas às intencionalidades no momento de criação da capa, como visto em *Queloide*, em que os aspectos materiais da estrutura se voltam para a relação entre relevo e cicatriz.

Considerando que, no contemporâneo, o inconsciente coletivo é cada vez mais baseado em imagens e formas[104], foi necessário pensar em como estas formas alteram e influenciam a percepção. Da mesma maneira, tivemos que considerar processos tecnológicos que englobam o tratar da imagem e a produção de ilustrações no cenário atual. Isto é, lidamos com alguns aspectos na ideia do processamento digital, a criação puramente digital, ou a mescla com processos analógicos. Tatear estes processos significou investigar como os softwares e aparelhos foram utilizados com fins de subverter as próprias relações entre um objeto manual e digital, a mudança de sentidos e contextos de imagens, ou mesmo o uso da manualidade como um destaque frente à mecanicidade do digital.

Através dos exemplos do corpus de pesquisa, percebemos que a liberdade gráfica, inerente às práticas do editorial independente, sugere que a produção seja também muito variada em técnicas, suportes, materiais e visuais. Por meio de apelos e categorias em comum, distinguimos várias possibilidades de explorar a mecânica da criação, utilizando o puramente digital de formas gráficas ou reproduzindo elementos, texturas e sensações emitidas pela fisicalidade.

Dentro do espaço da pesquisa acadêmica, a relação descoberta entre o valor da artesanalidade, as técnicas manuais e sua simulação, proveniente de aparelhos digitais, é assunto muito intrigante a ser desenvolvido. A partir de desdobramentos provenientes das análises, é possível perceber que mudanças de sentido e a existência em si como simulação de algo, implica na criação de diferentes relações com o próprio leitor. Além disso, a valoração do trabalho manual implica na consideração do público pelo cuidado e tempo artesanal de produção, a importância da materialidade do livro físico e seus materiais de construção.

---

[104] "Em nosso tempo, é de extrema evidência que o homem é linguagem, sendo que agora conhece muitas linguagens não-verbais, bem como a linguagem das formas" (MCLUHAN, 1972 :286).

Referências Bibliográficas

ARBACH, Jorge. **O discurso da ilustração**. In: Revista A3, Juiz de Fora, n. 1, p. 46 - 47, out. 2010.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

CADWELL, Cath; ZAPATERRA, Yolanda. **Design Editorial**. 1ª Ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS; Haroldo; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do editor**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

COELHO, Frederico. **Quantas margens cabem em um poema?** – Poesia marginal ontem, hoje e além. In: FERRAZ, Eucanaã (ed.). **Poesia Marginal – Palavra e Livro**. Rio de Janeiro: IMS, 2013.

COLLEU, Gilles. **Editores independentes**: da idade da razão à ofensiva? Rio de Janeiro: Livre – Liga Brasileira de Editoras, 2007.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. "**A Visualidade como Paradigma da Comunicação enquanto Ciência Moderna e Pós-Moderna"**. In: Anais do XVIII Encontro Anual da Compós, Belo Horizonte, jun. 2009.

FLUSSER, Vilém. **O Universo das Imagens Técnicas**: Elogio da Superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta***:* Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

FLUSSER Vilém. **O Mundo Codificado***:* Por uma filosofia do Design e da Comunicação. São Paulo: Ubu, 2017.

GESSNER, Ricardo. "**Transcriação, Transconceituação e Poesia"**. In: Revista Cadernos de Tradução. Florianópolis, vol. 36. n. 2. p. 142-162, maio/ago 2016.

GOMES FILHO, João Gomes. **Gestalt do objeto***:* sistema de leitura visual da forma. 8ª Ed. São Paulo: Escrituras, 2000.

GONÇALVES, Marcio; BARBOSA, Rafael; SILVA, Renata. "**Mapeando sentidos:** texto, materialidade e leitura". In: Edição: agentes e objetos. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, p. 101-128.

HASLAM, Andrew. **O Designer e o Livro II**. 2ª Ed. São Paulo: Rosari, 2010.

HENDEL, Richard. **O design do livro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

IBRI, Ivo A. **Kósmos Noetós***:* A Arquitetura Metafísica de Charles S. Pierce. São Paulo: Paulus, 2015.

JAKOBSON, Roman. **Liguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2001.

LUPTON, Ellen. **Pensar com Tipos**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

LUPTON, Ellen. **Indie Publishing**. São Francisco (EUA): Chronicle Books, 2008.

MALE, Alan. **Illustration***:* A Theoretical & Contextual Perspective. Lausanne: AVA, 2007.

MCLUHAN, Marshall. **A Galáxia de Gutenberg**: a formação do homem tipográfico. São Paulo: Editora Nacional, Editora da Usp, 1972.

MCLUHAN, Marshall. **Do Clichê ao Arquétipo**. Rio de Janeiro: Distribuidora Record. 1973.

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

MUNIZ JR., José de Souza. **Girafas e bonsais**: editores "independentes" na Argentina e no Brasil (1991-2015). 335f. Tese (doutorado em Sociologia) Orientador: Sergio Miceli Pessôa de Barros. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MUNIZ JR., José de Souza. "**Desempenhar um papel, causar uma impressão**: vetores sociotécnicos no espaço ampliado da publicação independente". In: Revista Sociedade e Estado. Brasília, vol. 34. n.1. p. 107-128, jan/abril 2019.

NAKATA, Milton. "**Ilustração e recursos contemporâneos**: Ganhos e perdas no seu processo de produção". In: Ensaios em Design: pesquisa e projetos. Bauru: Canal 6, p. 26-41, 2013.

NAKATA, Milton; SILVA, Luiz. "**Parâmetros para a produção de ilustração**: Uma abordagem metodológica dos processos de criação". In: Anais do 12º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. Belo Horizonte: Blucher Design Proceedings, vol. 9, n. 2, out. 2016.

OLIVEIRA, Alice Bicalho de. "**A independência é um modo de produção"**. In: Revista Em Tese. Belo Horizonte, vol. 22. n. 3. p. 78-89, set/dez 2016.

QUEIROZ, Karine Gomes. "**O Tecido Encantado**: o quotidiano, o trabalho e a materialidade no bordado". In: Revista O Cabo dos Trabalhos. Coimbra, n. 5. 2011.

RIBEIRO, Ana Elisa. **Livro***:* Edições e tecnologias no século XXI. Belo Horizonte: Moinhos; Contafios, 2018.

ROMANINI, Vinicius. **Design como comunicação**: uma abordagem semiótica. São Paulo: Design "Quo Vadis" FAU-USP, 2008.

SAYÃO, Luis. "**Afinal, o que é biblioteca digital?"** In: Revista USP. São Paulo, n. 80, p. 6-17, dez/fev 2008-2009.

SILVA, Lídia; RESENDE, Maria Ângela. "**Corpo, voz e sonho em Gilka Machado e Iara Rennó**: aspectos benjaminianos do discurso erótico". In: Revista Língua & Literatura. Frederico Westphalen, v. 35, n. 20, p. 43-54, jan./jun. 2018 [a].

SILVA, Lídia; RESENDE, Maria Ângela. "**'Me faz gozar até morrer de rir'**: Erotismo e humor em língua brasa carne flor, de Iara Rennó". In: Revista Alere. Tangará da Serra, vol. 17, n. 1, jul. 2018[b].

SILVEIRA, Lauro Frederico Barbosa da. **Curso de semiótica geral**. São Paulo: Quartier Latin, 2007.

TARDE, Gabriel. **A Opinião e as Massas**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

TONETO, Diana. "**Entre a invenção e a tradição**: história e utopia no projeto poético de Haroldo de Campos". In: Revista Ipotesi. Juiz de Fora, vol. 12, n. 2, p. 95-105, jul/dez 2008.

TSCHICHOLD, Jan. **A forma do livro***:* Ensaios sobre tipografia e estética do livro. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

VILLAS BÔAS, Glaucia. "**Estética de ruptura**: o concretismo brasileiro". In: Revista VIS. Brasília, vol. 13, n. 1, jan/jun 2014.

ZEEGEN, Lawrence; CRUSH. **Fundamentos de Ilustração***.* Porto Alegre: Bookman, 2009.

ZEIN, Ruth Verde. "**Concretismo, concretão, neo-concretismo**: algumas considerações e duas casas". In: 8º Seminário DOCOMOMO-BRASIL. Rio de Janeiro, 2009.