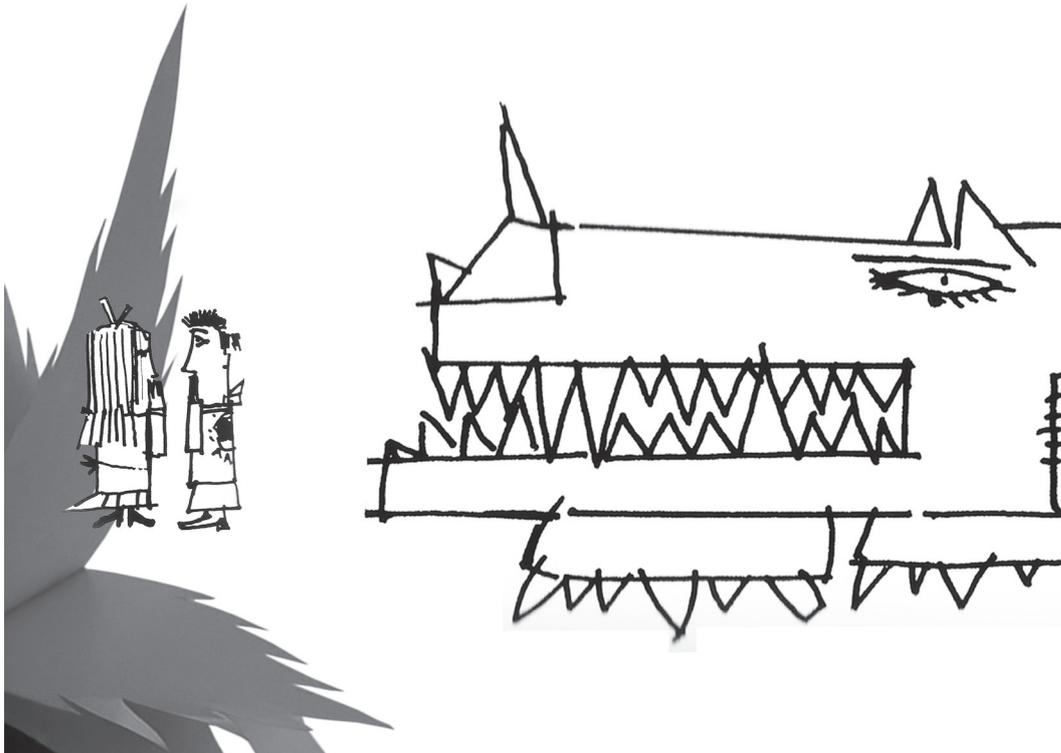


2. O OBJETO LIVRO E O LIVRO-OBJETO: NARRATIVAS EXPANDIDAS



Pensar o livro como objeto leva-nos, quase automaticamente, a imaginá-lo tal como o conhecemos hoje: no formato de *códex*, suporte que reúne vários cadernos de papel. Porém, o objeto livro passou por uma longa história até chegar à materialidade contemporânea. Antes de encaminhar uma genealogia do universo dos livros criados e produzidos para as crianças, apresentamos algumas observações acerca dos processos de formação e de transformação por que passaram, ao longo da história, os diferentes suportes da escrita até alcançarem as especificidades materiais contemporâneas.

2.1 SUPORTES, FORMAS E HÁBITOS

O papiro, proveniente do caule da planta *Cyberius Papyru*, é apontado como sendo um dos mais antigos antepassados do papel, tendo sido desenvolvido pelos egípcios por volta de 2200 a.C. De acordo com Georges Jean, “seus caules fibrosos permitiram fabricar um suporte que iria revolucionar o mundo da escrita, dando luz à folha” (2008, p.39). A produção do papiro requeria um processo com muitas técnicas e etapas até a preparação final do papel para a utilização. As folhas prontas eram coladas umas

às outras (HASLAM, 2010, p.6) e enroladas, criando um rolo – chamado *volumen*, em latim – que logo seriam utilizadas pelos escribas. Os egípcios dominaram a técnica, criando um monopólio da sua produção e exportação para toda a bacia do Mediterrâneo. Em virtude de seu alto custo de produção, o papiro era reservado apenas para registros e documentos importantes. Pela mesma razão, o papiro não era utilizado para fins artísticos. Segundo Seltman (apud MCLUHAN, 1972, p.96), “a superfície dos vasos era o papel de desenho dos artistas”. O papiro apresentava alguns inconvenientes. Além do alto custo de produção e de sua materialidade frágil, a sua manipulação exigia muito cuidado. Outro fator negativo que limitava o seu uso era o fato de que apenas uma de suas faces podia ser utilizada.



Figura 1: Jovem mulher lendo um volumen, afresco de Pompéia, século I, Museu de Nápoles. Disponível em: <https://farm8.static.flickr.com/7176/13317430464_52856a739a.jpg>. Acesso em: 15 out. 2015.

Figura 2: Representação do processo de curtimento do pergaminho (Jost Amman, 1641) Disponível em: <<http://tipografos.net/glossario/pergamino.html>>. Acesso em: 15 out. 2015.

Como suporte de escrita, o pergaminho sucedeu o papiro, inicialmente na Ásia Menor, onde havia escassez de papiro. A impossibilidade de importação do papiro por

determinação egípcia, levou a que, de acordo com Haslam (2010, p.6), no reino de Pérgamo (197-158 a.C.), o pergaminho fosse produzido a partir das peles de animais (carneiro, bezerro, cabra, antílope e avestruz), o que permitia a utilização dos dois lados do suporte; isto é, a escrita podia ser fixada em ambas as faces. Para tornar-se um suporte de escrita, a pele do animal era esticada, seca, branqueada com giz, polida e alisada com pedras-pome. As características do pergaminho permitiam a produção em formatos maiores, maior resistência e maleabilidade, facilitando o manuseio e a dobra. Segundo Jean (2008, p.80), suas particularidades influenciaram na “generalização de uma nova base, o pergaminho, que modificou completamente a arte de escrever e a arte de ler”.

A nova superfície possibilitava a utilização da pena de ganso, proporcionando inúmeras variações e possibilidades, vantagens em comparação ao antigo pincel de caniço. Jean (2008, p.80) salienta que “sem a invenção do pergaminho, a arte sublime da iluminura não teria jamais conhecido tal brilho”. A estrutura material do pergaminho propiciou o desenvolvimento do *códex*, que, de acordo com Haslam (2010, p.6), pode ter suas origens nas “antigas práticas gregas e romanas de conectar, ao longo de uma das margens, blocos de madeira cobertos por cera”. O *volumen*, livro em forma de rolo, foi substituído pelo *códex*, livro composto por cadernos reunidos: folhas dobradas, empilhadas e atadas ao longo de uma das margens (HASLAM, 2010, p.6). Muito importante, também, é a possibilidade de utilização dos dois lados da superfície, o que reduzia o custo de fabricação e viabilizava a reunião de diversos textos em volumes menores. Outras facilidades surgiram com o *códex*: a manipulação tornava-se mais fácil e mais agradável, o leitor conquista a liberdade (CHARTIER, 1998, p.102). Assim, já não é necessário ocupar as duas mãos para desenrolar o rolo e ler o texto.

O *códex* oferece mobilidade, pois pode ser apoiado e manuseado, ser escrito ou folheado. Outra vantagem do *códex* é a possibilidade de um index que, com a paginação, disponibilizava uma rápida descrição do horizonte temático de um livro, que agora podia ser folheado pelo leitor em todo o seu percurso pela integridade do livro. Sobre este aspecto, Chartier (1998, p.102) destaca as mudanças no hábito da leitura com essa transição:

Para ser desenrolado e lido, um rolo tinha que ser segurado com as duas mãos: logo, como o mostram os afrescos e baixos-relevos, era impossível para o leitor escrever ao mesmo tempo que lia, daí a importância do ditado em voz alta. É com o *codex* que o leitor conquista a liberdade: pousado sobre uma mesa ou escrivaninhas, o livro em cadernos não exige mais a total mobilização do corpo. Em relação a ele, o leitor pode distanciar-se, ler e escrever ao mesmo tempo, indo, ao seu bel-prazer de uma página à outra.

Por maiores que sejam as vantagens identificadas na adoção do novo formato do suporte da escrita, o *códex* levou muito tempo até ser incorporado pelas classes dominantes. A sua difusão e incorporação foram implementadas pelo uso das comunidades cristãs, que, aproveitando o baixo custo de sua produção e a possibilidade

de o *códex* ser produzido em formatos menores e mais amigáveis, passaram a poder alcançar grupos cada vez maiores de indivíduos de diferentes níveis sociais e culturais. Segundo Chartier (1998, p.100), procurou-se atingir “não apenas ao público tradicional habituado ao livro-rolô, mas também a indivíduos de instrução média ou baixa”.

Jean (2008, p.39) relata que, por mais de mil anos, a escrita foi o “apanágio dos monges”; ou seja, que a igreja possuía o privilégio da propriedade da escrita e “desde os séculos IX e X toda abadia, todo monastério possuía um *scriptórium*” onde eram copiados, decorados e encadernados os manuscritos. De acordo com Chartier (1998, p.99),

no mosteiro, o livro não é copiado para ser lido; o saber é entesourado como um bem patrimonial da comunidade, revestindo-se antes de mais nada, de usos religiosos: a “ruminação” do texto, verdadeiramente incorporada pelo fiel, a meditação, a oração.

A ornamentação dos textos era encarregada aos miniaturistas e iluminadores, que, segundo Vilanova (2005, p.22), eram considerados especialistas em ornar e ilustrar as iluminuras e capitulares nos espaços reservados pelos copistas. Conforme a autora,

o iluminador optava por representar o texto verbal através de uma única ilustração, ou construir várias cenas de um mesmo assunto. A interpretação do texto era representada pelos desenhos, aliada a motivos decorativos (2005 p.22).

Fawcett-Tag aponta o design do livro como sendo o primeiro exemplo do que chamamos hoje de “design gráfico”, sendo a Igreja “sua primeira patrocinadora”. O autor afirma ainda que os primeiros designers de livros do ocidente foram “os monges copistas do século IX”. (2007, p.6)

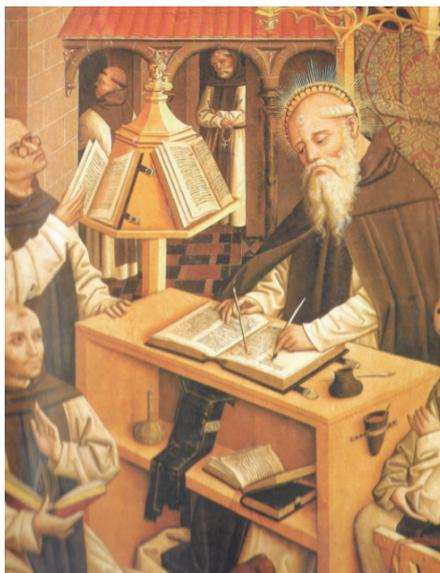


Figura 3 - Escola de Segóvia, interior de convento, século XVI. Disponível em: <http://fineartamerica.com/featured/interior-of-a-scriptorium-spanish-school.html>. Acesso em: 15 out. 2015.

No final do século XV, Gutenberg criou um novo mecanismo de impressão que foi um divisor de águas para a reprodução de livros, utilizando caracteres ou “tipos” móveis, fundidos em chumbo, que, ao serem combinados, formavam palavras, linhas e páginas (JEAN, 2008, p.95). A nova tecnologia de reprodução de textos acelerou e tornou possível a produção e o compartilhamento de conhecimentos e saberes, uma vez que “num só dia imprime mais letras do que o mais rápido copista ou escrivão pode escrever com a pena, no espaço de um ano inteiro” (MCLUHAM, 1972, p. 276).

Inicialmente, a produção de ilustrações obedecia ao mesmo processo dos copistas, com a inserção de espaços reservados para as iluminuras. Gradativamente, novas tecnologias foram incorporadas e, de acordo com Vilanova (2005, p.26), a xilogravura passou a ser a técnica que possibilitava imprimir imagens em série. Com o tempo, outras técnicas de impressão de imagem surgiram, como o talho-doce e a litogravura.

A revolução industrial possibilitou a constante evolução das tecnologias de impressão, editoração e informatização. Além disso, permitia maior liberdade e economia na reprodução de imagens; permitia ainda exploração de “novas” cores, assim como “novas” formas de organização das páginas. Deste modo, ao longo de sua história, a materialidade do livro sofreu metamorfoses motivadas e fomentadas pelos avanços tecnológicos, culturais e econômicos. Na contemporaneidade, o objeto livro se expandiu para inúmeros suportes e formas de interação, produtos de novas tecnologias, das novas possibilidades gráficas de impressão e acabamentos, assim como de novos meios.

No universo do livro contemporâneo “[...] existe uma miríade de diferentes materiais e de truques que podem ser usados para agregar valor e aumentar a sedução do livro.” (FAWCETT-TAG, 2007, p.12) Encontramos inúmeras possibilidades de formatos, “o formato vertical (dito ‘à francesa’), “o formato horizontal (dito ‘à italiana’)” (LINDEN, 2011, p.53), o formato quadrado, “o formato de acordeão, com dobraduras horizontais à maneira dos cadernos chineses”(LINDEN, 2011, p.54) e formatos especiais, produzidos com a utilização de facas, gerando recortes em variados formatos. Com as novas tecnologias de impressão, os suportes¹ se multiplicam, pois passam a poder ser utilizados diversos materiais, como o tecido, o plástico, os laminados, as transparências, além de uma enorme gama de papeis e cartões com acabamentos diferenciados, múltiplas gramaturas, texturas e cores especiais². Os recursos especiais de acabamento também são muito utilizados no mercado editorial, como vernizes texturizados e com cheiro, *hot stamping*³, relevos, laminações, facas especiais, etc. De acordo com Fawcett-Tag (2007, p.7), “o livro tem-se atualizado tanto quanto qualquer outro

¹ Qualquer superfície que pode receber impressão por qualquer processo.

² Cores que não podem ser obtidas com a combinação das quatro cores CMYK.

³ Processo de gravação em baixo relevo de letras ou imagens, por meio de clichê, utilizando uma película metálica e calor.

produto, a qualquer avanço tecnológico que se possa pensar”. O autor acrescenta que o design editorial “[...] está sempre sujeito a mudanças de rumo e de abordagem estilísticas que influenciam o design gráfico como um todo.” Sobre a relação do designer de livros com os projetos editoriais, o autor observa como tendência da contemporaneidade o “vale tudo”, considerando que “os designers irão até onde for necessário para criar o design mais apropriado ao conteúdo e ao público-alvo do livro” (FAWCETT-TAG, 2007, p.7).

No contexto das “telas” do mundo contemporâneo, onde tanto podemos ler um livro em dispositivos criados para leitura, como o *e-reader*, o *kindle* e o *e-book*, entre outros, ou nas “telas” de computadores, *tablets* e celulares, “[...] os livros impressos podem ser uma espécie de alívio” (FAWCETT-TAG, 2007, p.11). De acordo com Fawcett-Tag (2007, p.6), a combinação do progresso na “qualidade de impressão”, a revolução gerada pela editoração eletrônica “[...] e o surgimento da economia global levou ao aumento de títulos publicados [...]”. Ocorre que, “perversamente, parece que quanto mais a sociedade *da tela* avança, mais livros impressos são produzidos”. Ainda segundo Fawcett-Tag, as características materiais do livro podem “[...] assegurar sua longevidade”. (FAWCETT-TAG, 2007, p. 11)

Em face da imaterialidade, da fluidez das palavras e imagens nos suportes eletrônicos, percebe-se um empreendimento comum, de “*rigueur*” (FAWCETT-TAG, 2007, p.9), posto em prática pelas editoras: evidenciar a materialidade do objeto livro — “[...] no formato, na encadernação, no material da capa, [...] na embalagem”, no peso, nas texturas, em sua sequencialidade e, enfim, possibilidades sensoriais (FAWCETT-TAG, 2007, p.9). Sobre este aspecto, Fawcett-Tag aponta que (2007, p.6):

o design de livros tem-se tornado cada vez mais importante no processo editorial graças à dura competição entre os editores e ao desenvolvimento de um público visualmente educado. Quando o público leitor depara-se com a oferta de dois títulos com conteúdo semelhante e o mesmo preço, esse público, que está se tornando cada vez mais consciente do design, irá sempre escolher aquele que seja mais atraente ao olhar, que ofereça melhor leitura e que apresente a informação da maneira mais clara e compreensível.

A função do designer na construção do objeto livro envolve, então, aspectos subjetivos capazes de construir identidade e comunicar. Como o foco desta dissertação é o livro-objeto, seria importante desde logo salientar as possibilidades de hibridização das linguagens presentes nestes objetos. Nos próximos tópicos, pretende-se observar a fusão de materiais, de tecnologias, de representações imagéticas e sensoriais no livro-objeto, para analisar a construção de uma experiência própria no seu manuseio/leitura.

2.2 O DESIGN E A CONSTRUÇÃO DA MATERIALIDADE DO OBJETO LIVRO

Na sequência da argumentação de Fawcett-Tag, no tópico anterior, é muito importante, para o horizonte de interesses desta dissertação, destacar uma premissa fundamental de que partimos: a de que, nas grandes cidades, a crescente demanda por objetos culturais que revelem, na sua materialidade, refinamento e aprimoramento técnico, evidencia maior acesso de grupos sociais consumidores a experiências que são tanto da ordem estética quanto da ordem sensorial. Uma das premissas de que partimos é a de que o consumidor contemporâneo, no momento em que entra em uma livraria, faz uma “leitura prévia” dos livros que interessam, fazendo uma rápida avaliação do objeto e do seu conteúdo, e, ao manuseá-lo, folheia as suas páginas, como que testando a qualidade dos estímulos despertados pelo produto.

A primeira impressão pode estar ligada ao uso do espaço, à cor ou à composição das obras. Inúmeras informações comunicam subliminarmente um conjunto de valores sobre o objeto e, por conseguinte, sobre o conteúdo. Sobre o encontro inaugural do leitor com o objeto livro e a relação que se estabelece nesse primeiro contato, Haslam (2010, p. 141) afirma que:

se o *layout* da publicação for desmazelado, a impressão/acabamento de má qualidade e o uso do espaço inadequado, então o texto, não importando quão eloquente seja, será inevitavelmente desvalorizado. Se a primeira impressão de uma página dupla espelhada, por exemplo, encher o leitor de confiança - de ordenamento, de construção bem-definida ou mesmo de desconexão deliberada do *layout*, a pré-leitura desse código semiótico poderá valorizar o texto.

Vários profissionais atuam na criação e produção de um livro, por meio de diferentes funções dentro da etapa criação, da indústria editorial e gráfica. A cadeia de produção do livro é composta por profissionais de áreas distintas e com conhecimento de diferentes naturezas que compõem o processo de criação deste objeto. De acordo com Haslan, “o livro impresso é um produto resultante de um processo colaborativo” (2010, p. 13), a produção editorial é composta de várias etapas planejadas e acompanhadas pelo editor responsável pela obra. O autor apresenta o designer como o “[...] responsável pelo projeto da natureza física do livro, seu visual e sua forma de apresentação,” decidindo o suporte, o formato, o acabamento, a tipografia, o estilo do layout, pesquisando imagens e finalizando os arquivos. (HASLAN, 2010, p.16 e 17) Os designers, constroem a materialidade do objeto livro, são responsáveis por corporizar as ideias do autor de forma a adequar seus desejos e gostos ao planejamento editorial. Ao designer de livros é delegado uma parcela específica e objetiva do processo, a criação da forma do livro e sua adequação aos quesitos técnicos necessário para sua reprodução. A construção deste objeto requer do designer,

[...] conhecer o conceito do livro, a que público se destina, a quem ou a que a história se refere, em que contexto está inserido o livro como um todo, para procurar representar uma dada cultura tempo e espaço em que o projeto se realiza. (VILANOVA, 2012, p.46)

Sudjic esclarece que (2008, p.34),

o que sobra para o designer lidar é a superfície, a aparência e as nuances semânticas do significado que nos permitem interpretar e entender o que um objeto está tentando nos dizer sobre si mesmo.

Sobre os efeitos criados pelo designer de livro⁴ em seus projetos, Hendel (2003, p. 11) nos esclarece que:

não é somente o que o autor escreve num livro que vai definir o assunto do livro. Sua forma física, assim como sua tipografia, também o definem. Cada escolha feita por um designer causa efeito sobre o leitor. Esse efeito pode ser radical ou sutil, mas normalmente está fora da capacidade do leitor descrevê-lo.

O projeto gráfico de um livro vai além da diagramação do texto. É composto pela escolha do formato, pela composição dos elementos na página, pela sua mancha gráfica, pela escolha da tipografia proporcionando movimento e fluidez de leitura. Ao projetar um livro, o designer concebe sua “[...] materialidade, suas formas e funções” (VILANOVA, 2012, p.74), definindo padrões de qualidade e nitidez dos elementos inseridos no documento impresso, de substrato ou suporte e do cálculo da quantidade de páginas. Fawcett-Tag (2007, p.138) confirma o papel do designer como construtor da materialidade do livro, destacando que a construção deste objeto sempre está atrelada ao projeto editorial previamente estabelecido pela editor:

a variedade de escolha de tipos de papel, técnicas de impressão, possibilidades de dobra e de encadernação só são limitadas pela imaginação do designer ou pelo orçamento da editora.

Ao que Forty (2007, p. 16) complementa, quando expõe que:

todo produto, para ter êxito, deve incorporar as ideias que o tornarão comercializável, e a tarefa específica do design é provocar a conjunção entre essas ideias e os meios disponíveis de produção.

Plínio Martins Filho, em seu livro *A Arte Invisível*, organiza uma série de citações de especialistas sobre o design e a edição de livros. Martins aponta que, apesar das regras tradicionais e reconhecidas do que é boa ou má tipografia em um projeto de livros, “o design de qualquer designer é influenciado hoje pelo que aconteceu ontem” (2008, p. 93). Observando por este viés, o autor acrescenta que vários especialistas que concebiam o projeto editorial pensando em sua invisibilidade, como Hendel, que defendia que “[...] o design de livro não é uma dessas artes que permitem uma criatividade infinita e

4 Nesta dissertação, quando nos referimos a designer de livros, nos referimos também ao ilustrador ou artista plástico, que muitas vezes assumem o papel de projetar o objeto livro em sua integridade. Ao logo da dissertação, utilizo a categoria: designer/ilustrador/artista plástico para me referir ao profissional que projeta o objeto.

irrestrita” (HENDEL apud MARTINS, 2008, p.15), hoje reavaliam sua postura frente ao alcance dado às potencialidades materiais do objeto livro. Hendel (2003, p. 12), em seu livro *O design do livro*, argumenta que talvez seja impossível fazer o design de um livro que não reflita a sua época, pois, para o autor, a “[...] atemporalidade pode ser inatingível”. De acordo com Martins (2008, p. 93),

o processo de design de livros muda com o tempo e com as tecnologias. Os designers variam continuamente seu modo de pensar na solução de problemas e a cada novo projeto aprendem coisas novas.

2.3 O SIGNIFICADO DE LIVRO-OBJETO, UMA RELAÇÃO ENTRE LINGUAGENS

De maneira geral, a razão primordial de ser do livro é a de transmitir conhecimentos. Nos subcapítulos anteriores, percorremos o desenvolvimento do objeto livro até o formato códice, apontamos a sua importância, e verificamos como as suas características físicas são influenciadas pelos diversos suportes e tecnologias usados para a sua construção. De acordo com Roger Chartier, “revoluções da leitura” foram projetadas por designers/ilustradores/artistas plásticos, que contribuíram para a compreensão de seus significados através de práticas distintas de leitura. Segundo o autor, “[...] cada forma, cada suporte, cada estrutura da transmissão e da recepção do escrito afeta profundamente seus possíveis usos e interpretações”, em diferentes lugares e períodos da história (CHARTIER, 1998a, p.44-45). Sendo assim, as significações dos textos dependem das formas e das circunstâncias de produção do objeto livro, por meio das quais são recebidos e apropriados por seus leitores. No campo do objeto livro, os leitores nunca são confrontados com textos abstratos ou desligados de qualquer materialidade: eles manipulam objetos, que, de alguma maneira, controlam a leitura e, assim, comandam a possível compreensão e apreensão do livro. Sobre isso, Cavallo e Chartier (1998, p. 9) salientam que

os autores não escrevem livros: não, escrevem textos que se tornam objetos escritos – manuscritos, gravados, impressos e, hoje, informatizados – manejados de diferentes formas por leitores de carne e osso cujas maneiras de ler variam de acordo com as épocas, os lugares e os ambientes.

As possibilidades do livro, como objeto, estão associadas às suas evoluções técnicas — que permitem com que, concretamente, suas características físicas possam ser revistas, reinventadas e modificadas — e também às evoluções sociais, alcançando sentidos diferentes quando exposto no interior de distintas comunidades de leitores, em momentos e lugares distintos. Diferentes comunidades percebem significados distintos na interação com um mesmo livro. Sobre isso, Gustavo Bomfim nos esclarece que,

“não há objeto sem sujeito”. As características de um objeto são as interpretações que o sujeito faz dele, estabelecendo, assim, a seguinte dinâmica: “os objetos se transformam, os sujeitos se modificam e os significados dos objetos para os sujeitos também se alteram”. Sendo assim, não existe um estado permanente entre sujeito e objeto (BOMFIM, 1997, p. 37).

Nesta dissertação, abordamos o livro além da sua dimensão textual, ao que é comumente associado. Buscamos observá-lo através de sua importância como objeto, em sua materialidade e em suas possibilidades sensoriais de transmissão de informações. O objeto, selecionado para esta pesquisa, é o livro-objeto, suas características e o cenário de possibilidades de expansão das narrativas na literatura contemporânea.

Mas, o que é um livro-objeto?

Não há uma resposta consensual para esta questão. Não há uma convenção que defina precisamente o que é o livro-objeto. Algumas vezes chamado de livro-ilustrado, livro de artista, livro sensorial, livro interativo, livro brinquedo, livro de imagem, estas formas de objetivação carregam as suas próprias definições, identificadas por estudiosos da área, de acordo com olhares específicos voltados para esse objeto livro. Aqui, o que chamamos de livro-objeto é um tipo especial de publicação, que ultrapassa o conceito tradicional de livro e se instala na fronteira entre a literatura e o projeto visual. Os livros-objeto, aqui abordados, são objetos que implicam a sua reprodução por meios mecânicos, em larga escala, onde o projeto do objeto livro busca valorizar e considerar as possibilidades do livro como produto industrial, explorando o hibridismo de linguagens para a expansão de suas narrativas. O projeto de um livro-objeto busca transformar uma abstração literária em uma obra “verbo-visual comercial” (SILVEIRA, 2008, p. 14).

O livro-objeto aqui estudado é, portanto um produto híbrido, composto pela simultaneidade da narrativa literária, das narrativas imagéticas, sensoriais, além de uma dimensão tátil, “escultórica”, que evidencia a importância do Design no seu projeto na busca da expansão das narrativas.

De acordo com Bomfim (1997, p. 19):

um objeto configurado é uma unidade entre forma e conteúdo. O conteúdo é a essência do objeto, isto é, o conjunto de elementos que definem sua natureza e utilidade. A forma é a expressão da essência, constituída por fatores tais como material, forma geométrica, textura, cor, etc.

Sendo assim, o objeto-livro ultrapassa a linguagem verbal, constitui-se como um objeto visual, e/ou tátil, sonoro, olfativo, trazendo para esse objeto um conteúdo essencial ligado à sua materialidade. A materialidade do livro – aspecto gráfico, tipologia, cores, formato, papel, acabamento, recortes, texturas, etc. –, usada como recurso

de fusão da narrativa textual com o objeto livro, é uma busca por expansão dos limites tradicionais do suporte. É precisamente através do design, que tenta se guiar e expandir as narrativas. Assim, o objeto livro, como resultado de um projeto de design, integra o processo de significação da narrativa verbo-visual-sensorial.

De acordo com Sudjic (2008, p. 88), “o design é considerado uma linguagem principalmente visual” mas, ainda segundo o autor, o design é muito mais do que isso, pois se apropria de “todos os sentidos” (SUDJIC, 2008, 89). Recorremos novamente aqui ao esclarecimento de Bomfim (1997, p. 37), quando refere que as qualidades de um objeto estão ligadas à compreensão que o sujeito constrói dele. Para Sudjic (2008, p.50), o design “[...] pode servir como meio para criar uma noção de identidade cívica, coletiva e pessoal”. Segundo o autor (SUDJIC, 2008, p.49 e 51), “o design é usado para moldar percepções de como os objetos devem ser compreendidos”; “é um tipo de linguagem, e é reflexo de valores emocionais e culturais”. Em consequência disso, observamos como o objeto livro transformou-se no tempo, utilizando-se de “técnicas e discursos variados” (RAMOS, 2011, p.26). Para Miranda (2006, p.14), os livros-objeto “são objetos transgressores que exigem do espectador que entre no jogo do ‘ler vendo’ ou ‘ver lendo’ [...]”. São obras para serem manuseadas e experimentadas, “[...] objetos táteis-sensoriais dotados de espacialidade, estruturas híbridas idéia-objeto”.

De acordo com Santaella (2005a, p.134),

além das linguagens crescerem à medida em que um novo veículo ou meio é inventado, as linguagens crescem entre os ‘casamentos dos meios’; isto é, na transversalidade dos meios, nos cruzamentos intersemióticos e/ou interdisciplinares.

Ao se referir aos desdobramentos das linguagens e o seu hibridismo, a autora esclarece que, neste campo, “linguagens e meios [...] se misturam, compondo um todo mesclado e interconectado de sistemas de signos que se juntam para formar uma sintaxe integrada” (2005a, p.135). Ainda segundo a autora (2003, p.27),

o fenômeno da hibridização é oriundo do progresso tecnológico e das descobertas no campo da percepção, incluindo as misturas de materiais, meios e suportes disponibilizados aos artistas e favorecendo a sobreposição e sincronização das culturas artesanal, industrial-mecânica, industrial-eletrônica e teleinformática”.

De acordo com Schöllhammer (2007, p.17), a experiência de leitura tem sido marcada por uma hibridização que evidencia o caráter mestiço de palavras e imagens: o elemento verbal se tornou perceptível como elemento gráfico, e a imagem e a materialidade do objeto livro passaram a ser percebidas textualmente, carregadas de mensagens.

Braida esclarece que “são diversas as razões para o aparecimento dos processos de hibridização no campo das artes”. Para explicar esse ponto, o autor recorre a Santaella (2003, p.135, apud BRAIDA, p. 99-100), quando se refere a observar

as misturas de materiais, suportes e meios, disponíveis aos artistas e propiciadas pela sobreposição crescente e sincronização consequente das culturas artesanal, industrial-mecânica, industrial eletrônica e telexinformática.

A interação de linguagens possíveis no livro-objeto, ampliam as redes de conexões entre o leitor e a obra, ao explorar a materialidade do livro, o designer/ ilustrador/ artista plástico, demarca sua coautoria na obra, o seu campo de atuação como algo possível no dia a dia e não só como experimentação. Segundo Bomfim o “designer como projetista de livros influencia ativamente o leitor dos livros resultados de seus projetos “(1997, p.19), o autor sugere que

o design seria, antes de tudo, instrumento para a materialização e perpetuação de ideologias, de valores predominantes em uma sociedade, ou seja, o designer, conscientemente ou não, re-produziria realidades e moldaria indivíduos por intermédio dos objetos que configura (1997, p.32).

Alguns projetos editoriais têm como proposta a de produzir novas experiências através do design do livro, enfatizando “[...] sua materialidade — seu volume, peso, tamanho, formato, sequencialidade” (SOUZA, 2015, p. 44). Para Fawcett-Tag (2007, p.9), “[...] foram feitas muitas tentativas de criar livros que, em vez de simplesmente mostrar a arte, tornassem-se eles mesmos peças de arte”. Em seu livro *O livro e o Designer I*, o autor aponta alguns projetos editoriais que se destacam pela materialidade e pelas possibilidades de interação com o objeto livro:

a tentativa mais extravagante com certeza foi o livro *Sumo*, de Helmut Newton, publicado pela Taschen em 1999, ele pesava 30kg. O livro foi impresso em edição limitada acondicionada em uma mesa de alumínio com design de Philippe Starck.

a edição limitada de 1999 do livro *Snowblind*, de Robert Seabag, com design de Canon-gate e Damien Hirst (custava mil libras cada um), vinha com uma capa de espelho, um cartão Silver da American Express, introdução de Howard Marks e trazia escondida uma nota de cem dólares (cuja numeração coincidia com a numeração da edição do livro). (FAWCETT-TAG, 2007, p.9)

Ao apontar a valorização da experiência de leitura, quando ela ultrapassa a leitura tradicional de soberania do texto verbal, Fawcett-Tag (2007, p.11) salienta que a característica “[...] tátil dos livros é um prazer [...]” que talvez possa assegurar, “sua longevidade”. Assim, proporcionar, através de projetos gráficos, uma experiência sensorial material, é também propiciar o prazer tátil em manusear uma edição.

2.3.1 CENOGRAFIA DO TEXTO

Em entrevista concedida ao *site Experimenta Magazine*⁵, a premiada designer de livros Irma Boom⁶, ao ser indagada sobre a possibilidade do livro-objeto ser o livro do futuro, aponta que o livro-objeto é importante em termos de estética, formato, de sua experiência tátil, de sua materialidade, e que sua sobrevivência se deve às possibilidades de experiências sensoriais que a Internet e os livros digitais não podem oferecer.

Autora de dezenas de projetos que integram acervos do Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York, do Centre George Pompidou, em Paris, e de uma “coleção Irma Boom, [...] na Universidade Library, em Amsterdam” (FAWCETT-TAG, 2007, p. 140), as suas obras expandem os limites do livro tradicional e se apresentam como objetos tridimensionais vivos, dinâmicos. Com mais de trezentas obras que vão de livros de literatura a catálogos de museus, de guias de arte a compilações de eventos, portfólios e enciclopédias, os objetos projetados por Irma Boom transparecem a sua autoria. Cada detalhe faz parte de um projeto e o experimento faz parte de seu trabalho: combinações de cores especiais, imagens, texturas e relevos, fixadores de perfume, facas especiais, impressão em papel de filtro de café ou produzidos pela própria designer, todos os aspectos do livro são apurados. O tipo de papel, o corte, a tipografia, as cores, a maneira como vai ser dado à leitura, por quem vai ser manipulado, em qual momento e de que maneira pode ter seus mecanismos explorados. Outra característica do seu trabalho é o uso da borda do papel, pois, de acordo com a própria designer, “é realmente a minha especialidade. Se não puder acrescentar muita coisa a um livro, no mínimo a borda será minha” (BOOM, apud FAWCETT-TAG, 2007, p.141).

Alguns projetos se destacam no extenso portfólio de Boom. *SHV*, produzido em 1996 para o centenário da empresa SHV Holding, carregado de simbolismos e de codificações de cores, o livro reúne 2.136 páginas sem numeração e sem índice. É uma imersão na história da empresa através de reflexos, de uso de espelhos, texturas, papéis especiais, relevos e imagens. A procura de Boom pelo suporte que melhor sustentaria o livro *SHV* fez com que a designer “[...] fizesse centenas de modelos, incluindo alguns com papel diferenciado, chegou a ir à Índia e fabricou ela mesma o papel” (FAWCETT-TAG, 2007, p.41). A opção de não inserir paginação convida o leitor a mergulhar e a sair do livro de várias maneiras, em vez de lê-lo sequencialmente.

Weaving as Metaphor ganhou o Prêmio Johannes Vermeer de Artes (2014), e foi eleito o livro mais bonito do mundo. O livro é sobre o trabalho da artista têxtil

⁵ Disponível em: <http://www.experimenta.es/noticias/entrevistas/irma-boom-books-2307/> . Acessado em: 10 de nov. de 2015.

⁶ A designer Irma Boom, recebeu entre outros prêmios, primeiro lugar na Feira do Livro de Leipzig em 2007 e o Prêmio Johannes Vermeer de Artes (2014), pelo livro *Weaving as Metaphor* eleito o livro mais bonito do mundo.

Sheila Hicks. A designer de livros Irma Boom integra imagens dos trabalhos da artista têxtil, com o objeto livro através da materialidade do produto. O livro é todo branco. Um bloco branco onde a capa ganha relevo, como pedaços de fibras e tramas saindo do objeto. O livro é muito grosso como um grande bloco composto por papéis artesanais, bordas desgastadas e serradas com serra circular, o que lhe dá uma qualidade tátil que acompanha e traduz os projetos da matéria têxtil da artista, que tece com matérias diversos como a lã, o algodão e o linho e até fios de aço inoxidável, papel de arroz japonês, elásticos e pelos de cabra.



Figura 4: *SHV Think Book* (1996), da designer de livros Irma Boom: livro da empresa SHV Holdings em forma de livro comemorativo feito especialmente para acionistas. Disponível em: <http://www.kb.nl> e <https://www.moma.org/collection/works/110948?locale=en>. Acessado em: 15 jul. 2015.

A designer oferece uma experiência sensorial material ao extrapolar de alguma forma a editoração tradicional e investir nos aspectos materiais de forma diferenciada. O hibridismo presente na obra da designer se daria através de

[...] linguagens e meios que se misturam, compondo um todo mesclado e interconectado de sistemas de signos que se juntam para formar uma sintaxe integrada. (SANTAELLA, 2003, p.135).

O entrecruzamento de materiais, técnicas e formatos, fazem parte da busca da designer de reinventar o objeto livro, como uma nova forma de contar uma história. Segundo Irma, o seu trabalho é mostrar o que pode ser feito “a partir da ideia de ‘virar páginas’”. O trabalho da designer vai muito além da escolha de papéis, tipografia, formatos e acabamentos. É a construção de um objeto que tece junto ao texto verbal a narrativa do livro e nos remete ao pensamento de Haslan (2010, p.10) quando descreve

que o trabalho do “design do livro representa para o mundo da escrita o que a cenografia e a direção teatral significam para o mundo da fala no teatro. O autor fornece a peça e o designer faz a coreografia do espetáculo”.



Figura 5: *Weaving as a Metaphor*, Irma Boom, 2006. Disponível em: <https://www.moma.org/rails4/collection/works/110944?locale=en>. Acessado em: 15 de jul. De 2015

2.3.2 ESCULTURA EM PAPEL

Jonathan Safran Foer, autor de romances aclamados pela crítica internacional, ganhou inúmeros prêmios e seus livros foram traduzidos para 36 idiomas. Seus livros sempre buscaram a articulação das linguagens verbais e visuais, seu discurso verbal é integrado com textos desfocados ou fora de registro, páginas com fotos e imagens, assim como páginas em branco. Todo o discurso, verbal e imagético, se conecta e se complementa no decorrer da narração.

Em 2010, o autor lança *Tree of Code*⁷, um livro onde, de acordo com Biagio D’Angelo (2013, p. 33) “o hibridismo se estabelece, na interseção entre arte e literatura”. O livro parte da obra que mais marcou Foer, *The Street of Crocodiles*, do escritor e artista polonês Bruno Schulz, sobre o objeto livro, Foer, começou a esculpir sua história, criando uma infinidade de possibilidades, recortando palavras, frases e espaços, de forma que, quando as páginas são sobrepostas, proporcionem outras leituras. A primeira página, que alojaria o início da narrativa, está vazia, não só “em branco”, mas também “vazada”. Como se a mancha de texto verbal tivesse sido recortada, deixando uma página perfurada, materializando a falta do texto verbal. Através dessas rachaduras no papel, podemos ver palavras nas outras páginas, que também estão recortadas, como se tivesse sido removido, fendas no texto, evidenciando algumas palavras que formam

⁷ Cf. Vídeo em: <http://www.youtube.com/watch?v=dsW3Y7EmTlo>. Acesso em: 05 maio. 2015.

um novo texto. O corpo do livro anterior continuou presente, marcado pelas cicatrizes esculpidas por Foer.

Segundo D'Angelo (2013, p.33),

não se trata de um romance nem de um ensaio. Alguns críticos definiram o volume como uma obra de arte, uma escultura. A originalidade do texto é uma verdadeira experiência, e não apenas uma experimentação editorial.

As cicatrizes no livro contam uma história diferente do texto original e guiam o olhar do leitor sobre o objeto que tem nas mãos.

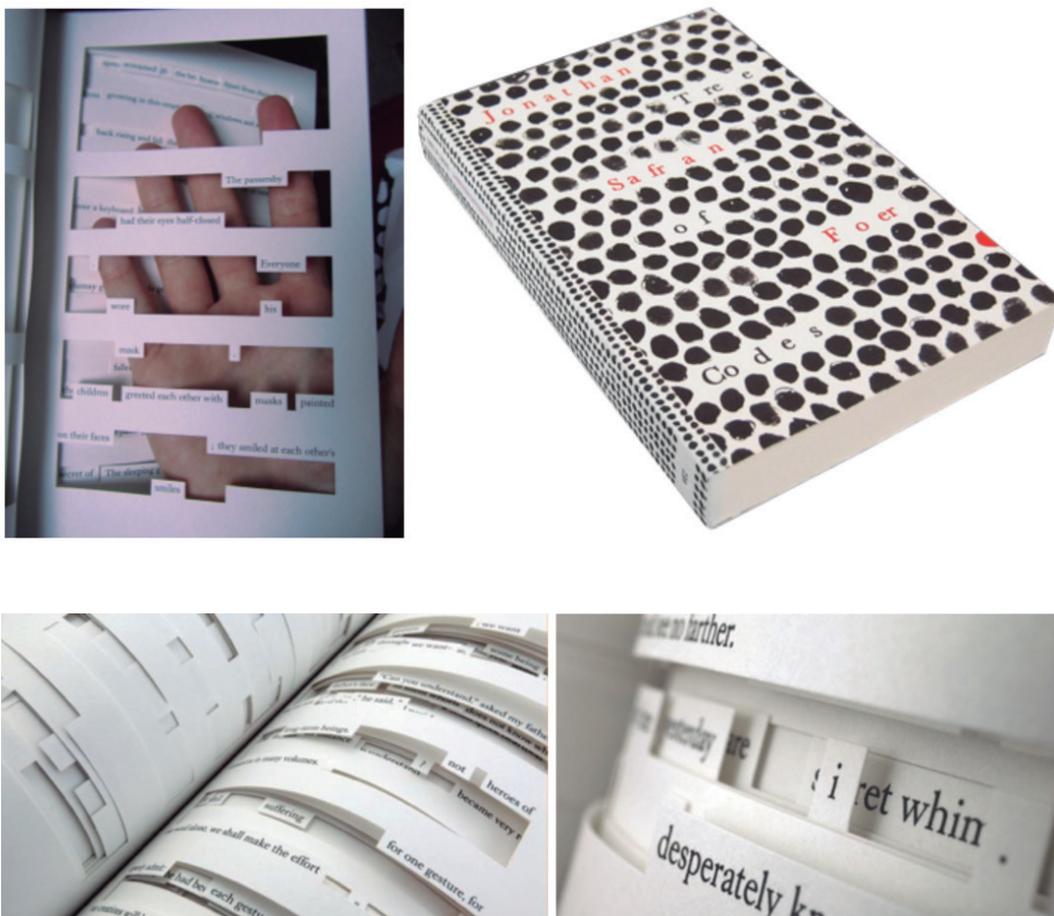


Figura 6 - *Tree of Codes*, Jonathan Safran Foer, 2010. Disponível em: < <http://visual-editions.com/tree-of-codes-by-jonathan-safran-foer> > Acesso em: 2 nov. 2015.

Tree of Code foi feito (e não escrito) por um escritor, o hibridismo presente no livro, entrelaça narrativas e materialidade na experiência da leitura, sem estar necessariamente, comprometidos com o aspecto funcional. Um texto/objeto e um objeto

projetado para ser compreendido como verbal/sensorialmente. Braida (2012, p. 90) esclarece que o

[...] 'hibridismo' é adotado como um conceito contemporâneo, voltado para a compreensão de uma sociedade também contemporânea de multiplicidade, de misturas e de convergências, na qual tudo, potencialmente, se hibridizam as culturas, as comunicações, as artes e o design; também as mídias, as linguagens, os signos etc.

Estas experiências de leitura, presentes no livro-objeto, são recorrentes particularmente na literatura infantil contemporânea. O livro-objeto, como produto, encontra espaço na esfera infantil através de seu caráter lúdico, de experimentação e de possibilidades.