



117

Design & Narrativas criativas  
nos Processos de Prototipagem

## **PRIMEIRO EXEMPLAR:**

O pulo do gato  
no Design de livros

## **SOBRE OS AUTORES**

**Germana Gonçalves de Araújo** – [ge.garaujo@gmail.com](mailto:ge.garaujo@gmail.com)

Germana Gonçalves de Araújo é professora efetiva do curso de Design Gráfico no Departamento de Artes Visuais e Design – DAVD da Universidade Federal de Sergipe – UFS, desde 2010. Doutora pelo Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade – Pós-Cultura da Universidade Federal da Bahia – UFBA (2013), mestra pelo Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS (2008), bacharela em Desenho Industrial pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB (2000). Em 2011, com o foco na profissionalização da publicação científica da comunidade acadêmica, torna-se coordenadora gráfica da Editora UFS. É autora das obras “Bonita Maria do Capitão”, 2011 (1º Lugar no Prêmio Aloísio Magalhães da Fundação Biblioteca Nacional, em 2011); “Cândido de Faria: um ilustrador sergipano das artes aplicadas”, 2018 (2º Lugar no 33º Prêmio Museu da Casa Brasileira, na categoria Trabalhos Publicados, em 2019); “Lampião em Cena: criatividade na cultura visual do Cangaço”, 2020; “Livro corpo aberto”, 2020 (livro de artista); e “Design do Livro Infantil Ilustrado”, 2021. Atualmente, concomitante à atividade de docência na graduação em Design e na pós-graduação (nos programas de Culturas Populares e Ciência da Informação), está envolvida com projeto de pesquisa acerca do Design do Livro e da memória gráfica local (Brasil-Nordeste-Sergipe).

[germana\\_araujo@yahoo.com.br](mailto:germana_araujo@yahoo.com.br) | [lattes.cnpq.br/5486386468044529](http://lattes.cnpq.br/5486386468044529)

**Roberta Ferreira de Santana** – [robertaf.desantana@gmail.com](mailto:robertaf.desantana@gmail.com)

Designer Gráfica. Formada pela Universidade Federal de Sergipe tem atuado com encadernação manual para a produção e restauro de livro.



## PRIMEIRO EXEMPLAR: O PULO DO GATO NO DESIGN DE LIVROS

*First copy: the “ace in the hole” on book design*

Germana Gonçalves de Araújo | Roberta Ferreira de Santana

### Resumo

Este ensaio releva a encadernação manual como alternativa de prototipagem de livros e pertinente para o processo criativo do designer. Partindo do pressuposto de que o universo de significação na interação entre leitor e leitura pode ser potencializado a partir dos materiais e processos aplicados, surge a possibilidade de utilizar de técnicas artesanais de estruturação e processos gráficos alternativos para o desenvolvimento do protótipo de um livro – construção do primeiro exemplar –, ou para a produção de pequenas tiragens. Nesse sentido, o primeiro exemplar, que se torna parte da história da obra, é um importante instrumento que reforça a artisticidade do profissional que produz livro.

**Palavras-chaves:** Design de Livros; Encadernação manual; Interação leitor-leitura.

### Abstract

*This essay highlights manual binding as an alternative to book prototyping relevant to the creative process of the designer. Based on the assumption that the uni-verse of meaning in the interaction between reader and reading can be enhanced from the materials and processes applied, the possibility arises of using artisanary techniques for structuring and alternative graphic processes for the development of the prototype of a book - construction of the first copy - or for the production of short runs. In this sense, the first copy, which becomes part of the work's history, is an important instrument that serves to reinforce the artistry of the professional who produces books.*

**Key-words:** Book design; Manual binding; Reader-reading interaction.

## INTRODUÇÃO

Para fazer um livro é necessário envolver profissionais com habilidades diferentes e, mesmo que o texto ainda seja, para a maioria das pessoas, a parte poderosa da obra, trata-se de um objeto que, além da palavra escrita, deve envolver o leitor-observador em um universo visual repleto de significados atrelados a determinados enredos. Martyn Lyons, pesquisador e especialista na História do Livro, na introdução de sua obra intitulada "Livro: uma história viva" (2011) desenvolve que deve ser difícil imaginar como alguns campos do conhecimento possam ter se desenvolvido sem a escrita e que o livro surgiu e manteve-se na história da humanidade, manuscrito ou impresso, para preservar, educar, registrar, administrar, divulgar e venerar certos conteúdos. Contudo, o mesmo autor também compreende que "o livro sempre foi muito mais que uma ferramenta útil. Entre outras coisas, ele pode ser um instrumento pedagógico, uma fonte de inspiração religiosa e uma obra de arte" (LYONS, 2011, p.7). Além do mais, como o próprio Lyons ressalta, "autores não fazem livros; eles escrevem textos. Os textos são moldados, transformados e interpretados por editores, designers e ilustradores." (LYONS, 2011, p.12). Nessa rede de profissionais necessários para a produção do livro, o designer deve buscar mecanismos para estimular a própria sensibilidade artística com o intuito de propor o objeto livro proveitoso para os leitores. E nessa perspectiva, confeccionar o primeiro exemplar vai além da produção de um boneco seco<sup>1</sup> disponibilizado geralmente por uma gráfica, e torna-se uma importante prática para o desenvolvimento do projeto de um livro. Como menciona esse autor a palavra "livro" é apenas uma abreviação que determina múltiplas formas de comunicação.

Compreendendo que há a relevância da atuação do profissional em Design para a feitura de um livro, dar-se relevo à área do Design Editorial. Essa área é amplamente amparada por uma literatura de natureza técnica, com foco em uma noção acerca da eficiência de leitura. É importante pensar que para a compreensão do processo de interação entre leitor e leitura é necessário também envolver a geração de sentido e, sendo assim, a eficiência de leitura está obrigatoriamente atrelada à linguagem do projeto gráfico proposto. Essa concepção, que valora aspectos da personalidade artística do designer, ou artista visual, somados a linguagens gráficas que melhor possam traduzir o enredo de uma obra, tende a pôr em xeque definições de autores clássicos em Design Editorial, tal como Jan Tschichold (1902-1974), um importante designer e tipógrafo alemão, que em sua obra clássica "A forma do livro" (2007), deixa claro sua posição acerca da atuação dos profissionais que fazem livro:

O designer de livro deve ser um servidor leal e fiel da palavra impressa. É sua tarefa criar um modo de apresentação cuja forma não ofusque o conteúdo e nem seja indulgente com ele. (TSCHICHOLD, 2007, p. 31).

Esse autor diferencia o artista gráfico, dando a ele possibilidade de produzir com expressão, de um designer, renegando a esse a aspiração de tomar partido artístico por ter consciência de sua obrigação em atuar com precisão técnica. Essa diferenciação é estabelecida devido ao entendimento de como a produção do artista visual é livre de pressupostos do mercado, assim como se entende que a função essencial do designer é de ser um comunicador concentrado na mecânica do consumo nesse mercado, repleto de amarras. Entende-se que esse

<sup>1</sup> É um exemplar encadernado, sem conteúdo impresso, produzido para que se possa ter noção das características físicas do livro, tal como formato e acabamento.

autor trata o fazer um livro de modo conservador. Ele explicita que “[...] métodos e técnicas são impossíveis de superar foram desenvolvidas ao longo de séculos. Para produzir livros perfeitos, essas regras precisam ser reavivadas e aplicadas.” (TSCHICHOLD, 2007, p. 31). Ou seja, é desabilitado a possibilidade de um designer se envolver artisticamente na concepção inventiva de um livro e, segundo ele, aqueles que desejam pensar visualmente: “[...] são inúteis como designer de livros.” (TSCHICHOLD, 2007, p. 31).

Esse distanciamento entre o fazer do artista visual e do designer é um debate antigo e recorrente no Brasil. Entre as amarras atribuídas ao profissional em design o pensar, referindo-se a prática de projeto, não insere, necessariamente, o saber fazer – confeccionar fisicamente o objeto. E o designer que confecciona livros cambia para a elite de artista de livro. Apesar de técnicas de encadernação não ser conteúdo comum em componentes curriculares obrigatórios em cursos de graduação em Design, felizmente existem importantes artistas de livro no Brasil. Mas o que se deve ter em vista é o quão relevante à encadernação pode servir de prototipação; “[...] o primeiro de um tipo.” que foi durante muito tempo um exemplar feito por mestres com intuito de averiguar os aspectos físicos escolhidos para a produção do livro (BAXTER, 2003, p. 243). O protótipo é um útil instrumento, pois a partir dele, é possível relacionar as características gráficas utilizadas na feitura de um livro sob a perspectiva funcional, mas sobretudo de experimentação estética.

O ideário do Design Modernista, instalado no Brasil na primeira metade do século XIX, vem acompanhado com um feixe de referências estéticas de princípio funcionalista. Isso quer dizer que na produção de livros, a abordagem modernista propõe a posição exata de elementos que compõem a página; uma regularidade funcional mapeada por uma estrutura, uma ordem anunciada e chamada de *grid* ou grelha. É sempre bom lembrar que para atender as demandas tecnológicas da máquina e potencializar o consumo, os lemas “forma segue função” (*form follows function*) e “menos é mais” (*less is more*), da célebre escola de Design alemã, a Bauhaus (1919-1933), são utilizados para fortalecer a percepção sobre a chamada estética moderna do produto e, a partir dessas concepções, foram provocadas novas formas de estabelecer o gosto na sociedade capitalista. Não foi diferente na produção brasileira de livros que até os anos de 1960, período que antecede a instalação da primeira Escola Superior em Desenho Industrial – ESDI, no estado do Rio de Janeiro, já possuía uma significativa produção literária envolvendo profissionais autônomos, artistas com formação em nível técnico, ou artistas consagrados, todos com alto potencial criativo, mas a maioria, convencidos da vantagem da aparência funcional dos livros europeus. E essa funcionalidade está explícita tanto na configuração gráfica dos miolos (parte interna) como nas estruturas físicas das obras (formato e acabamento).

Nessa perspectiva, o designer alemão Bernd Löbach explicita que o período bauhausiano (a partir de 1925 até 1933) é marcado por projetos que elevavam as “[...] funções práticas e possibilidades de produção racionais” (LÖBACH, 2009, p. 81), e o resultado é uma aparência visual baseada na configuração de uma estética elementar. É exatamente neste contexto ideológico que o *layout* modernista surge e ganha peso para a produção de livros. Felizmente, como explicita o designer de livros Andrew Haslam, “[...] na atualidade, para muitos designers, esse esforço de

configurar a página com precisão técnica é uma valorização do sistema mecânico sobre a apreciação do leitor” (HASLAM, 2007, p. 54). Quer dizer que novas concepções dão vazão para novas linguagens e a experiência do leitor transcende o contato com o conteúdo verbal em um livro e a absorção objetiva de mensagens. Nesse entendimento, da relevância da interação, modelar fisicamente o livro com processos manuais tende a tornar potente o processo criativo do designer que faz livros. Em um processo mútuo de entrega e recepção, o designer tem a chance de criar a partir do processo de interação física com o livro em desenvolvimento.

## **UMA REFLEXÃO SOBRE A PRODUÇÃO EM DESIGN EDITORIAL: COMUNICAR, EXPERIMENTAR E AFETAR**

Partindo da premissa de que um designer gráfico é um comunicador, ou que “[...] o design gráfico se insere essencialmente no campo da comunicação” (CONSOLO, 2009, p. 16), torna-se compreensível que a produção desse profissional deva estar direcionada para a geração de mensagens com leituras essencialmente inteligíveis. No entanto, e sem perder de vista um dos mantras do designer gráfico norte americano David Carson que diz “não misture legibilidade com comunicação”, o alcance do significado de uma mensagem pode não estar ancorada na noção clássica de eficiência tratada costumeiramente pelos autores em Design Editorial, principalmente os que trabalham sem flexibilização do ideário do Design Modernista. Carson certamente nadou contracorrente nos anos de 1980 e enfrentou desafios, principalmente em um período em que se atrelava a capacidade da produção em Design a computadores, quando resolveu configurar páginas comprometidas com a narrativa experimental no lugar da eficiência de leitura. É certo que Carson produzia para um público que acolhia bem suas expressivas páginas e isso nos coloca a frente de uma questão relevante: as linguagens no Design Editorial devem ser resultado do engendramento da poética do designer com o interesse de um determinado público? Sem dúvida a interação, juízo de valor e experimentação estética, de um leitor com o livro vai além do contato com as especificações técnicas de espaçamento entre linhas ou condição de leitura de uma tipografia. E pensar em formatos e acabamentos torna-se uma prática necessária quando se tem a intenção de propor um livro que possa despertar o interesse de alguém. Entretanto, somado as características de um leitor, tais como faixa etária e repertório imagético, o designer deve buscar se envolver com modos de produção que torne possível evidenciar também a sua personalidade artística.

Uma reflexão significativa é acerca da maneira como a história do Design Gráfico é contada e como a perspectiva histórica interfere na compreensão sobre a atividade do profissional. Em ser categorizada como sendo uma atividade essencialmente de comunicação, na ampla literatura sobre a História do Design Gráfico, autores como o Philip Meggs, em “História do Design Gráfico” (2009), abordam as pinturas rupestres como sendo formas de comunicação humana, consequentemente uma expressão de Design. Certamente a história das civilizações é marcada por povos que registravam suas histórias por meio de códigos gráficos aplicados a diversos tipos de suportes e superfícies, tais como objetos, tecidos e paredes. Mas, havia de fato design?

É importante ter em vista que o termo “design” apenas foi empregado a uma atividade projetiva no século XVIII, quando passou a existir o profissional responsável pela fabricação em série de objetos que, mais adiante, se torna uma produção



industrial. Nesse sentido, corrobora-se com o designer Victor Margolin, em sua obra intitulada "A Política do Artificial: Ensaios e Estudos Sobre Design" (2014), que desenvolve uma importante reflexão sobre o quão problemático é abordar a história do Design desde os primórdios da história da humanidade. Margolin pontua que o problema está na narrativa linear que usa como critério primário o tempo e, nesse sentido, qualquer expressão visual e o Design Gráfico são aproximados enquanto atividade. Sendo que, segundo ele, o "design gráfico" é compreendido como uma prática profissional que surgiu em um dado momento da História, e a "comunicação visual" – a qual "remonta corretamente às pinturas rupestres de Lascaux e Altamira e continua até os exemplos atuais das pichações urbanas" (MARGOLIN, 2014, p. 243) –, possui uma trajetória muito mais ampla que pode, inclusive, incluir o próprio Design Gráfico; sendo que o Design tem sido apartado das linguagens artísticas, exceto as que são úteis para a comercialização de objetos e serviços.

Ainda sobre o Design Gráfico, Consolo desenvolve que "[...] essa área é responsável por 'traduzir' visualmente informações e estabelecer modos visuais para tornar a comunicação mais rápida e eficiente para o público desejado." (CONSOLO, 2009, p. 16). Na perspectiva que se está tentando construir aqui, o fragmento "comunicação mais rápida", dita pela autora, poderia ser substituído por "experiência mais completa". E essa proposição de mudança significa que a comunicação (geração de significado objetivo) está dando espaço para a experimentação estética (fruição). Compreende-se, também, que a rapidez (velocidade de absorção) não é necessariamente importante para todos os casos em que se está tentando lidar com mensagens, principalmente em relação àquelas que podem provocar reflexão. Deve-se ter em mente que o leitor possui um repertório que se conecta com estima positiva, ou não, com a proposta de um livro e, nesse sentido, o designer deve buscar experimentar formas (fiscalidade) para propor modos (interação) de leitura não-verbal.

Fato é que uma narrativa visual é elaborada com elementos gráficos específicos, tais como imagens e composição tipográfica, mas também por materiais e mecanismos físicos do livro, afetando o observador-leitor a ponto de inseri-lo no universo de sentido da obra, mesmo antes dele iniciar a leitura do texto. O verbo "afetar" está sendo utilizado com o significado de provocar determinado sentimento, interferindo na atitude do leitor em contato com o objeto livro. Imerso em um universo simbólico proposto pelo designer o leitor pode sentir afeto, incitando a leitura já inicializada por intermédio dos elementos utilizados para compor o projeto gráfico da obra. Pena que a literatura sobre a configuração de um livro não torna explícito o quão relevante é a prototipagem como modo de tornar potente o ato criativo e a sensibilidade artística de um designer que faz livros. A concepção de um projeto de livro que incite bons sentimentos é aqui compreendida como sendo proveitos para o desenvolvimento de um objeto provocativo. Põe-se em lugar menor que somente o domínio da técnica "[...] assenta numa clara compreensão das leis do design harmonioso" (TSCHICHOLD, 2007, p. 25). Para qualquer que seja o público, a inventividade pode abrir espaço para novas formas de propor a leitura, de absorver conteúdo de um livro.

Nessa perspectiva, a partir do contato com as obras do designer brasileiro Gustavo Piqueira foi possível compreender como a percepção do leitor é afetada pela abordagem da narrativa visual utilizada para compor fisicamente um livro. Uma mesma história pode ser configurada por distintas linguagens e, cada uma delas, gera uma experiência significativa. Por isso, é importante propor afeto para o leitor desde o primeiro contato com a obra. Piqueira, em depoimento disponibilizado



Figura 1 - Capa da obra "De Novo, de Gustavo Piqueira. Disponível em: [lote42.com.br/project/de-novo](http://lote42.com.br/project/de-novo). Acesso em: 5 nov. 2019.

em vídeo<sup>2</sup>, se apresenta como “originalmente designer gráfico, [...], mas gosta de testar outras linguagens”. Ele fala do seu processo criativo e das características de seus livros e, em um momento, confessa, sem aparentar que se incomoda que algumas de suas produções não conseguem ser classificadas como Design. Na realidade, os livros idealizados por Gustavo possuem claramente “outras linguagens” em se tratando do modo conservador de se pensar um objeto-livro. Ele propõe processos artesanais, materiais incomuns ou inusitados, leituras não lineares, e conteúdos incompreendidos.

Um bom exemplo do que o Gustavo Piqueira diz ser “outras linguagens” é o livro dele intitulado “De Novo”, publicado em 2017 (figura 1 e figura 2). Já de início a pessoa se depara com um envelope, que funciona como uma luva do livro, feito de plástico bolha. A ideia primeira pode ter sido em fazer referência a uma atitude comum a todos, que é de estourar sucessivamente as bolhas que compõem a superfície do plástico – estoura-se uma e depois, “de novo”, outra. Mas, também, é possível atribuir o sentido de cuidado, uma das funções de uso do plástico bolha, já que essa obra preserva, em seu miolo, o que normalmente é abandonado ao passar a página, pois nela parte do conteúdo anterior se relaciona com o que está por vir. Além do mais, ainda nessa perspectiva de cuidado, o livro é composto por seis cadernos encadernados manualmente.

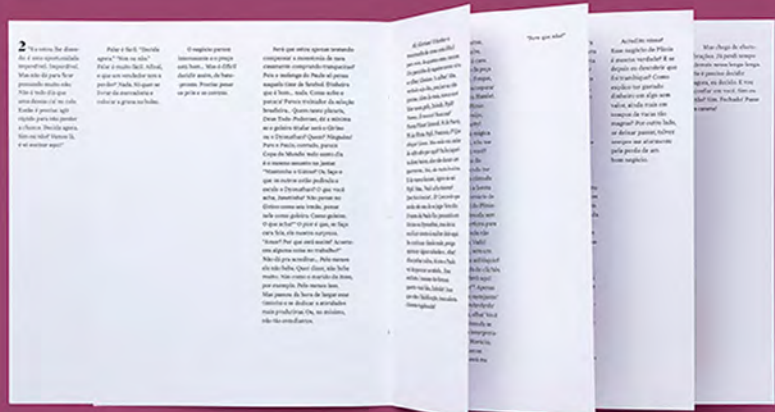
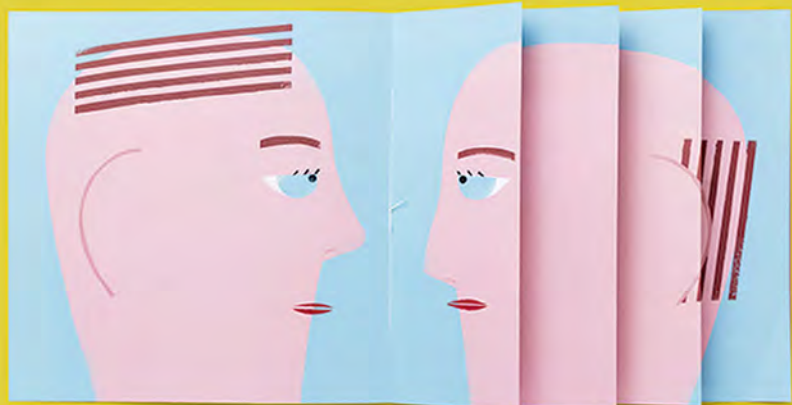
No site da Editora Lote 42 essa obra de Gustavo Piqueira é apresentada como sendo um livro que “altera um dos atos mais corriqueiros da leitura de um livro, o virar de página. Ao invés do conteúdo anterior ficar completamente superado, nesta publicação ele permanece, em parte, provocando uma ressignificação inesperada.” (De Novo. Disponível em: <http://lote42.com.br/project/de-novo/>. Acesso em: 5 nov. 2019). Essa ressignificação é obtida por causa da intercalação de páginas e dobras. Um livro com interação única que somente por intermédio do contato físico é possível ter uma experiência completa<sup>3</sup>.

A artista de livro Gabriela Irigoyen tem uma rica produção de livro de artista. Ela utiliza da encadernação manual para produção de obras e não somente para o processo de criação de livros. A obra encadernada por ela “Não posso lembrar bem”, assinada pela designer Maria Lago, é uma criação da editora independente

2 REPENSANDO DESIGN: Gustavo Paqueira. Direção: de Leonardo Pirondi. Produção: CREATIVE MINDS EP1 S03. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZCctek90GkM>. Acesso em: 11 nov. 2019.

3 A interação com livro pode ser visualizada por um vídeo disponível no YouTube. De Novo [book trailer]. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=3&v=ny3DENe8-0c&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=ny3DENe8-0c&feature=emb_logo). Acesso em: 5 nov. 2019.





Familia Editions em colaboração com o artista Ivan Grilo (figura 3). No site da editora o livro é apresentado do seguinte modo:

[...] é uma encenação do trabalho poético do artista sobre público x privado / política x amor, onde as palavras são lidas através da impressão tipográfica em relevo em papel artesanal e as imagens são “escondidas” dentro de papel translúcido dobrado em francês, criando um narrativa misteriosa como forma de traduzir os assuntos «esquecidos» da matéria que Grilo trata em seu corpo de trabalho. A impressão tipográfica artesanal em dois tipos de papel artesanal de fibras naturais brasileiras traduz em um livro sensorial a poética e a sutileza da narrativa que não me lembro bem. (FAMILIA EDITION, 2019, online).

Outro exemplo de como a encadernação pode evidenciar um conceito é a “Coleção Moda Brasileira” (2007) concebida pela designer Eliane Ramos (figura 4). Segundo o texto que apresenta a coleção, no site da designer, pode-se compreender que a encadernação dos volumes, “com a costura exposta”, foi pensada para aproximar

Figura 2 - Miolo da obra “De Novo, de Gustavo Piqueira. Disponível em: [lote42.com.br/project/de-novo](http://lote42.com.br/project/de-novo). Acesso em: 5 nov. 2019.



Figura 3 - Imagens da obra “Não posso lembrar bem”, que recebeu encadernação manual tipo japonesa de Gabriela Irigoyen. Esse tipo de encadernação japonesa é geralmente uma opção interessante para deixar um livro com aspecto leve e fluido, mesmo que a amarração fique a mostra. FAMILIA EDITION, 2019. Disponível em: <https://www.familia.studio/editions/#/i-dont-recall-well/>. Acesso 4 nov. 2019.

o leitor aos “[...] elementos comuns entre o universo gráfico e a moda – como costura, dobra e a noção de direitos e verso [...]”. Em cada um dos volumes, parte da costura portuguesa é coberta por uma sobrecapa de papel com dobraduras.

O que está se tentando demonstrar é que da estrutura considerada clássica até os livros de natureza experimentais, o formato e demais atribuições utilizadas para compor um exemplar com uma linguagem visual específica que vai além do texto verbal, tem se tornado de alguma maneira, uma quebra de barreiras. Mesmo que ainda devagar, têm se conseguido propor muitas significações e ressignificações de interação entre uma pessoa com o objeto livro, por intermédio das inovações no campo do Design Editorial, que apenas o momento atual poderia proporcionar. Sabe-se que a partir do momento em que se compreendeu a evolução da construção do livro, as técnicas usuais e os se-gredos disseminados, foi possível, elaborar outros feitos no que concerne à estruturação física.

### **ENCADERNAÇÃO MANUAL COMO PROTOTIPAGEM: construção de narrativas ancoradas na significação do objeto livro**

Primeiramente é importante ter noção que o livro impresso é um objeto comercializável. Tem corpo físico e, portanto, é algo que deva ser compreendido também por sua materialidade. É nesse sentido que se relava a encadernação manual como sendo um processo necessário para a produção gráfica de um livro. Deve-se ter em vista que o trabalho do designer, a partir a inserção dos *softwares* gráficos nos anos de 1980 até os dias atuais, está vinculada quase na totalidade, em alguns casos, na construção de uma visualidade em tela (ecrã). Por isso, para poder se aproximar da concretude de um processo de interação entre leitor e leitura, a narrativa perceptível aos sentidos e a geração de significados, a prototipagem torna-se indispensável.

Em seguida é importante conhecer a encadernação manual e saber, por exemplo, que a história da encadernação está imbricada com a história do livro que, necessariamente apoia-se na história da escrita e das tecnologias de reprodutibilidade de textos e imagens. Salienta-se que além do conhecimento acerca da reprodutibilidade técnica de impressos, é necessário compreender quais motivações foram importantes para modificar o formato, os materiais e as técnicas de fazer um livro ao longo dos tempos. Nessa perspectiva, deve-se buscar conhecer também sobre a história do papel, a história da leitura e a história do livro, esse como objeto da cultura material das sociedades e, também, como produto comercializado.

Nas oficinas monásticas da Idade Média foram produzidos inúmeros manuscritos que eram encadernados como livros, gerando um rico acervo de documentos sobre a História e saberes religiosos da época. Nesse período o ofício de encadernador era considerado técnico e especializado, feito por profissionais diferentes dos que executavam as cópias dos manuscritos. Não se tinha muitas alternativas de público e menos ainda de tecnologias e, por isso, a estrutura física era diferenciada pelos materiais utilizados – os mais nobres, por exemplo, para diferenciar a obra e seus leitores. Obviamente que guardar a sete chaves os segredos da encadernação era um hábito comum. Tanto no oriente como no ocidente havia um resguardo das técnicas da feitura do livro. Isso explica por que o valor agregado ao livro era elevado, por ser de restrito acesso quanto ao número de letrados. Mesmo depois dos tipos móveis do alemão Jhoannes Gutenberg (1400-1468), o que impulsionou de maneira exorbitante a produção de textos impressos no mundo, a encadernação manual foi mantida.

Pensando no Design Editorial, deve-se considerar o movimento *Arts and Craft* (artes e ofícios) que, em um período que a produção de objetos, inclusive de livros, estava à mercê da industrialização, tentava formar artesãos para resistir à produção em larga escala de produtos “baratos e vis” (MEGGS, 2009, p. 2016). Liderado pelo designer inglês William Morris (1834- 1896), esse movimento, que “floresceu na Inglaterra na última década do século XIX”, recuperava os processos tradicionais e manuais em todas as manifestações artísticas, incluindo a encadernação (MEGGS, 2009, p. 216).

Figura 4. “Coleção Moda Brasileira”, de Eliane Ramos. Disponível em: [elaineramos-estudiografico.com.br](http://elaineramos-estudiografico.com.br). Acesso em: 5 nov. 2019.





Uma reflexão importante é que, atualmente, tem existido atenção aos processos gráficos alternativos para a produção de brochuras comerciais e, nessa perspectiva, a encadernação tem sido primordial para estruturar novas aparências e formas de uso do objeto livro. Essa produção que se utiliza de materiais e processos alternativos, geralmente com linguagens das artes e Design da contemporaneidade, parece, a priori, paradoxal, já que estamos em direção a um futuro da completa virtualidade e automação dos processos fabris. Contudo, mesmo estando vivendo em um período no qual as pessoas estão conectadas em tempo integral, alguns autores não acreditam que o livro físico será extinto e, como explicita Lyons, os jovens, que são tantas vezes marginalizados como não-leitores, “[...] estão simplesmente lendo de maneira diferente de outras gerações.” (LYONS, 2011, p. 210). A possibilidade de ler diferentemente é bastante profícua para os produtores de livro alternativos; e nesta produção as técnicas de encadernação e processos gráficos artesanais também são fundamentais para a produção de pequenas séries, como pode ser visto na obra supracitada “Não posso lembrar bem” encadernada pela artista de livros Gabriela Irigoyen.

É certo que chegamos à era da pós-industrialização. Período tecnológico e tempos dos livros digitais. Em contrapartida, a encadernação ressurgiu com força e importância no mundo editorial. Em tempos que muitos consideravam e até apostavam na defasagem do livro impresso, o que vimos foi um fomento exponencial da atividade artesanal da encadernação, sobretudo no Brasil. O livro de artistas visuais e designers, muitas vezes profissionais independentes, livros alternativos aos convencionais, ressurgem como proposta inovadora para estimular, renovar e criar conceitos a partir dos modos de feitura dessas estruturas físicas. Graças ao fomento dessas linguagens inovadoras e criativas, emerge maior interesse na aprendizagem e nos processos dos encadernadores. Nesse sentido, é possível ampliar ainda mais a experiência no âmbito do Design Editorial, e, quem sabe, alcançar novos padrões nunca vistos na história. Ou seja, a encadernação manual utilizada como prototipagem de um livro propicia uma experimentação criativa para o designer, – uma vez que a editoração é praticamente toda eletrônica e não gera a noção de realidade de interação em um livro impresso –, e, quando mantida no objeto finalizado, provoca experiência para o leitor.

Releva-se que a encadernação sempre foi uma técnica usada para estruturar e dar integridade física ao livro. O processo que vai determinar a aparência da lombada, da possibilidade de abertura, do modo de leitura etc. Ou seja, conhecimento e prática são fundamentais para a prototipagem de um livro em construção. Por isso, é sabido que, mesmo que existam hábitos convencionais que perpetuaram durante muito tempo no processo de feitura de um livro, e que alguns estilos foram perdidos, é possível ressignificar, reutilizar e até, inventar novos modos de fazer – mesmo que a encadernação clássica ainda esteja presente na maioria das formas de compor fisicamente um livro, principalmente os que são produzidos em escala mundial.

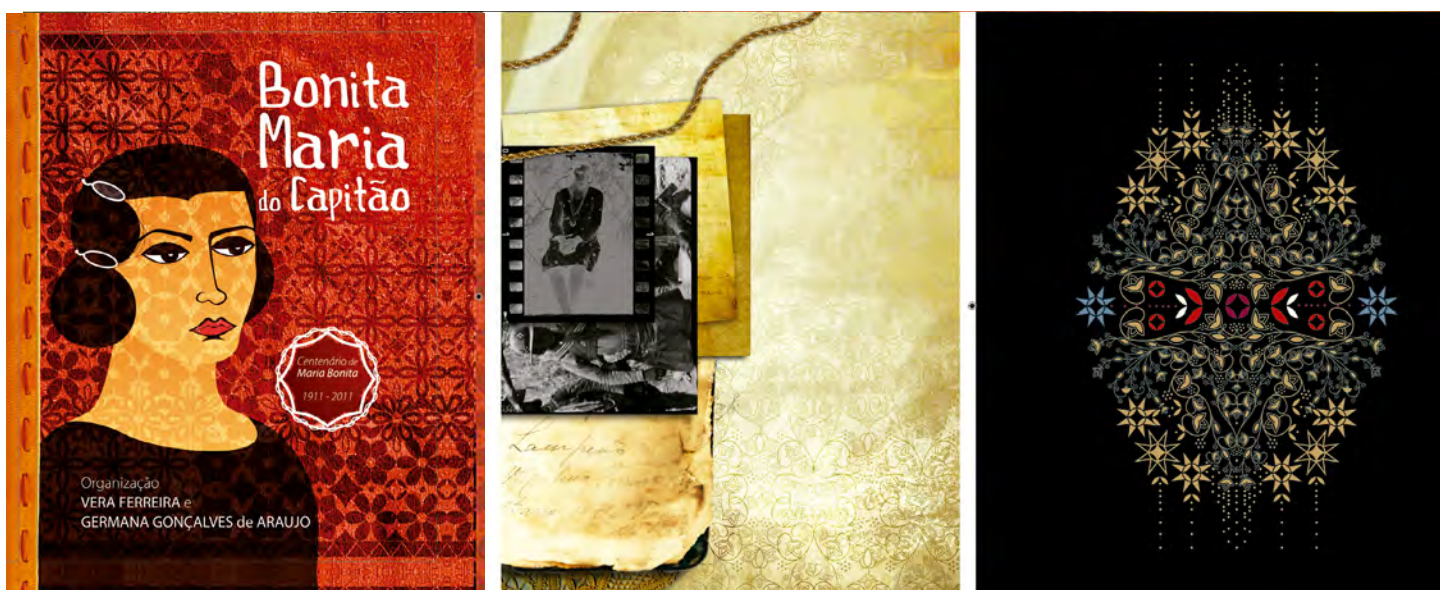
Desde sempre, o tipo de encadernação de um livro – o uso de materiais e processos gráficos – foi destinado para públicos específicos. Nesse sentido, livros com feitura de alto custo, com características refinadas, eram produzidos para públicos de alto poder aquisitivo, e exemplares menos elaborados são destinados às pessoas de classe econômica mais baixa. Lyons explicita que diante de tantas formas de obter informação, hoje em dia, o livro sobrevive, mas “[...] as pessoas são menos respeitadas quanto à integridade física dos livros do que eram no passado” (LYONS, 2011, p. 210). Esse autor pontua que anterior a “[...] arena da produção de massa das brochuras baratas e amplamente disponíveis” (LYONS, 2011, p. 210), as pessoas

tenham conhecimentos específicos que aguçavam um senso criterioso com relação à qualidade física de um livro – por exemplo, sobre a qualidade do tipo de papel utilizado; assim como se a encadernação estava bem feita. Havia uma estima positiva sobre o lugar social de quem fazia livros; os artistas, encadernadores, calígrafos etc. Entretanto, na literatura de Design Editorial, como foi dito, apesar de propor a aprendizagem sobre as nomenclaturas destinadas das partes de uma brochura, descarta-se o fazer físico de um livro como uma das possíveis tarefas de um profissional em Design.

Portanto, pensa-se que é no importante envolvimento com os processos de feitura de um primeiro exemplar, que o designer pode alcançar significados indispensáveis à interação entre uma pessoa e o objeto livro, entre o leitor e a leitura. E esse é o “pulo do gato”: usar de técnicas de encadernação e processo gráficos artesanais para confeccionar o protótipo de um livro, ou o chamado “boneco”, com o intuito de ampliar a capacidade criativa. As várias linguagens possíveis de estilos de encadernação possibilitam uma comunhão entre o texto e a forma, ou seja, um casamento promissor para a geração de afeto.

Tem-se o exemplo do livro “Maria Bonita do Capitão”, 2011 (figura 5), obra organizada pela turismóloga Vera Ferreira e a designer Germana Gonçalves de Araujo. Para ficar pronta, as organizadoras precisaram de três anos de pesquisa e a designer passou seis meses desenvolvendo o projeto gráfico. Somente com o primeiro exemplar é que elas conseguiram dar concretude as ideias e sensibilizar leitores, inclusive os parceiros financeiros. O protótipo do livro permitiu fornecer materialidade sobre o tema e isso foi imprescindível para tornar realidade à produção gráfica da obra. Outra questão é que o protótipo também é parte da memória de construção do livro. Alguns aspectos ainda podem ser ajustados e essa decisão tem a ver com os resultados dos processos de interação do objeto com as pessoas – algumas escolhas podem dispersar o observador e outras, ainda não implementadas, podem potencializar o afeto. Esse livro, como foi dito em meio a tantas falas no lançamento realizado em 2012, Salvador/BA, “é uma obra feita sem preguiça”! De toda sorte, foi a partir do protótipo que a afeição de leitores para com a obra foi iniciada.

Figura 5. Obra “Bonita Maria do Capitão” (2011). Fonte: Acervo de pesquisa da autora.





Com orçamento limitado, a escolha de alguns processos e matérias somente foi possível por intermédio da prototipagem. Foram construídos dois protótipos, cada um com diferentes tipos de papel. Verificou-se que a versão com papel pólen, de tonalidade levemente amarelada, causava maior conforto visual devido contraste ser ameno em relação à versão que foi confeccionada com papel branco; o pólen reflete menos luz. Outro aspecto relevante é que o papel amarelado também pode estimular a sensação de memória antiga, propiciando, assim, certo tipo de afeto, talvez nostálgico, por parte do leitor. Entretanto, a gramatura máxima do pólen é de 90 g/m<sup>2</sup> e para um livro repleto de imagens, a maioria ocupando boa parte da página, foi preciso pensar em papel com gramatura maior. Então, na produção gráfica do livro utilizou-se papel de custo baixo, *offset* de gramatura 150 g/m<sup>2</sup>, com a superfície entintada para simular a visualidade do papel pólen. Para verificar a tonalidade mais adequada, a Gráfica Santa Marta, em João Pessoa/PB, imprimiu cadernos em processo *offset* para testar qual deveria ser a porcentagem de amarelo aplicada à superfície da página. Portanto, pensa-se que somente é possível ter noção da amplitude e complexidade que é produzir um livro quando se desvincula a essencialidade da comunicação na atividade do designer gráfico.

Cada tipo de encadernação atribui características que interferem no manuseio, ou seja, no processo de interação. Portanto, a escolha de qual técnica utilizar deve ter relação com o tipo de leitura e a proposta de visualização. Segundo os manuais de encadernação, existem algumas tipologias definidas: encadernação de luxo – utilizando materiais caros, geralmente utilizada em obras raras, colecionáveis ou livros de homenagem; encadernação artística – encadernação decorada ou de estrutura inusitada; encadernação de livros oficiais ou de registro – estrutura simples, bastante utilizada por empresas e Instituições Públicas; encadernação de biblioteca – livros sólidos e aprazível que possibilite o constante manuseio e conservação; encadernação comercial e industrial – estrutura barata de produção em série (MANUAL DO ENCADERNADOR, p. 81). Proveniente de culturas e tempos diferentes há, atualmente, possibilidade de o mesmo ateliê executar estrutura de encadernação monástica, francesa ou etíope. Essas definições, no entanto, não conseguem abarcar a rica variedade de encadernações que estão sendo elaboradas na atualidade, incluindo as alternativas, que misturam e reinventam técnicas para propor um modo de uso não pensado anteriormente.

A encadernação contemporânea não utiliza de costura necessariamente. Outras se utilizam da costura para além da função de unir cadernos, grupo de fôlios com conteúdo. A costura, sendo essa exposta ou não, torna-se um elemento importante para compor o significado pretendido e gerar a afetação necessária para a experiência do leitor. Nesse sentido, buscando sugerir aspectos da cultura visual do Cangaço, na obra "Lampião em Cena" (2020), uma edição limitada, foi elaborada uma encadernação com uma nova costura pensada a partir da clássica Portuguesa (figura 6). O livro trata sobre aspectos da visualidade proposta pelos cangaceiros que revelam o ato criativo deles. Por isso, os acabamentos do primeiro exemplar precisavam estar expostos, pois essa revelação acerca da arte formativa dos cangaceiros não faz parte dos discursos recorrentes acerca dos objetos deles, já que habitavam um contexto sociocultural considerado arcaico. Essa obra não foi produzida com encadernação manual, como o primeiro exemplar, mas a costura aparente foi preservada na produção gráfica.

Por fim, para finalizar esse ensaio, deve se ter em vista que o designer que faz livro é um profissional que desenvolve uma atividade técnica, mas também intelectualizada; tem habilidades em lidar com critérios, métodos e ferramentas, do mesmo modo



intendente em realizar experimentações artísticas; comunica, inclusive, afeta. E, nesse sentido, deve-se relevar o envolvimento dele com todos os processos para a construção do livro e não apenas com a editoração e diagramação eletrônica. Por intermédio de técnicas de encadernação clássicas, tal como a Japonesa tipo *yotsume toji*, utilizada pela Gabriela Irigoyen, ou reinventadas, como a que Germana de Araujo aplicou no dorso da obra “Lampião em Cena”, é certo que a percepção criativa do designer pode ser aguçada mas, melhor ainda, pode anunciar significados pretendidos para o leitor, gerando afeto na interação.

Figura 6: Construção do primeiro exemplar. Encadernação manual elaborada para a obra “Lampião em Cena”. Acervo de pesquisa da autora.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Germana Gonçalves de. **Lampião em cena**. Aracaju: Códice, 2020.

BAXTER, Max. **Projeto de Produto**: guia prático para o design de novos produtos. 2a Ed. Tradução de Itiro Iida. São Paulo: Editora Blücher, 2003.

BRUCHARD, Dorothée. **A Encadernação**. Disponível em <http://escritoriodelivro.com.br>. Acesso em: nov. de 2019

LABARRE, Albert. **História do livro**. Tradução de Maria Armanda Tores e Abreu. São Paulo: Cultrix; Brasília: INL, 1981.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. **Código**: os antigos livros do novo mundo. Tradução de Carla Carbone. Revisão técnica de Eduardo Natalino dos Santos. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

ZAPPATERRA, Yolanda; CADWELL, Cath. **Design editorial**: Jornais e Revistas/ mídia impressa e digital. Tradução de Edson Furmankiewicz. 1. ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

CONSOLO, Cecília (Org.). **Anatomia do Design**: uma análise do design gráfico brasileiro. São Paulo: Blücher, 2009.

FERREIRA, Vera; ARAÚJO, Germana Gonçalves de. **Bonita Maria do capitão** - Centenário de Maria Bonita 1911 a 2011. Salvador: EDUNEB, 2011.

GRILO, Ivan. **Não me lembro bem**. Família Editions, 2019.

HASLAM, Andrew. **O Livro e o Designer II**: como Criar e Produzir Livros. Rio de Janeiro: Rosari, 2007.

**HELVETICA**. 2007. Direção: Gary Hustwit. Veer, Swiss Dots, 1 DVD (80 min), son., color.

HERCHCOVITCH, Alexandre; COELHO, Gloria; VILLAVENTURA, Lino; FRAGA, Ronaldo; RODRIGUES, Walter. **Coleção Moda Brasileira**. Cosac e Naify, 2007.

IKEGAMI, Kojiro. **Japanese Bookbinding**: instructions from a master craftsman. Boston: Weatherhill, 2007.

LÖBACH, Bernd. **Design Industrial**: bases para a Configuração dos Produtos Industriais. São Paulo: Blücher, 2009.

LYONS, Martyn. **Livro**: uma história viva. 1º Ed. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2011.

**MANUAL DE ENCADERNAÇÃO**: MANUAL DO FORMADOR. Disponível em: [elearning.iefp.pt/pluginfile.php/49984/mod\\_resource/content/0/encadernacao\\_manual-formador.pdf](http://elearning.iefp.pt/pluginfile.php/49984/mod_resource/content/0/encadernacao_manual-formador.pdf). Acessado em: 7 de nov. 2019.

MARGOLIN, VICTOR. **A Política do Artificial**: Ensaios e Estudos Sobre Design. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

MEGGS, Philip B. **História do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

PIQUEIRA, Gustavo. **De Novo**. 1ª Ed. Lote 42. 2018.

TSCHICHOLD, Jan. **A forma do livro**: ensaio sobre tipografia e estética do livro. Tradução de José Laurênio de Melo. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2007.