

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**

**CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE**

**NÚCLEO DE DESIGN**

**CINARA DALIANA MENEZES DE O. BARROS**

**LIVRO DE ARTISTA:**

**DE EXPRESSÃO ARTÍSTICA A PROJETO EDITORIAL**

**Caruaru | 2014**

**CINARA DALIANA MENEZES DE O. BARROS**

**LIVRO DE ARTISTA:  
DE EXPRESSÃO ARTÍSTICA A DESIGN EDITORIAL**

Monografia apresentada à Universidade Federal de Pernambuco como pré-requisito para obtenção do título de Bacharel em Design da Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste, sob orientação do Professor Eduardo Romero Lopes Barbosa.

**CARUARU, 2014**

Catálogo na fonte:  
Bibliotecária Simone Xavier CRB4 - 1242

B2771 Barros, Cinara Daliana Menezes de Oliveira.  
Livro de artista: de expressão artística a projeto editorial. / Cinara Daliana Menezes de Oliveira Barros. - Caruaru: O Autor, 2014.  
74f.; il.; 30 cm.

Orientador: Eduardo Romero Lopes Barbosa.  
Monografia (Trabalho de Conclusão de curso) – Universidade Federal de Pernambuco, CAA, Design, 2014.  
Inclui referências bibliográficas

Design gráfico. 2. Projeto editorial. 3. Livro de artista. I. Barbosa, Eduardo Romero Lopes. (Orientador). II. Título.

740 CDD (23. ed.)

UFPE (CAA 2014-73)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE  
NÚCLEO DE DESIGN

PARECER DE COMISSÃO EXAMINADORA  
DE DEFESA DE PROJETO DE  
GRADUAÇÃO EM DESIGN DE

**CINARA DALIANA MENEZES DE O. BARROS**

*“Livro de Artista: De Expressão Artística a projeto Editorial.”*

A comissão examinadora, composta pelos membros abaixo, sob a presidência do primeiro, considera a aluna CINARA DALIANA MENEZES DE O. BARROS

**APROVADA**

Caruaru, 20 de agosto de 2014.

Profº Eduardo Romero Lopes Barbosa.

Profº. Sophia de Oliveira Costa e Silva.

Profº Luciana Freire.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, Eliene e Augusto, meus exemplos e bem maior, por me ensinarem a sempre colher as pedras do caminho.

À Marcelo, pelo cuidado e apoio constantes. Por acreditar e mostrar que é possível.

À Deca e Marcella, minhas fiéis escudeiras.

À toda brodagem caruaruense/recifense de longa data, pelos rolés e histórias que jamais contarei aos meus netos.

Aos amigos distantes e/ou de difícil acesso, pelas conversas e trocas marotas que, perto ou longe, virtuais ou não, sempre me acrescentam.

Ao Prof. Eduardo Romero, orientador e amigo, por ter me guiado com tanto carinho e paciência. Por apostar em mim e me mostrar o caminho. Muitíssimo obrigada!

E a todas as pessoas incríveis que conheci e me inspiraram ao longo dessa aventura chamada Centro Acadêmico do Agreste.

## RESUMO

Esta pesquisa procura analisar o livro de artista pelo viés do design gráfico, tecendo relações associadas ao projeto editorial. O livro de artista é aqui compreendido como um produto de expressão artística passível de reprodução, cuja narrativa é explorada, por vezes, por meio da manipulação visual. A relação do projeto gráfico com a estrutura múltipla do livro de artista tem como objetivo entender as divergências e aproximações entre o meio artístico e comunicacional do livro de artista no processo de produção do Design Editorial.

**Palavras-chave:** Design Gráfico, Livro de Artista, Projeto Editorial.

## LISTA DE FIGURAS

- FIG. 01** Modelos de cadeia de produção proposto por Haslam, 2010.
- FIG. 02** Partes componentes do livro, por Fonseca, 2008.
- FIG. 03** Estrutura do livro, por Fonseca, 2008.
- FIG. 04** Formatos do livro, por Haslam, 2010.
- FIG. 05** Medidas dos formatos padrão ISO 216, por Ambrose, Harris, 2007;  
Araújo, 2008.
- FIG. 06** Séries A do padrão ISO 216, por Ambrose, Harris, 2007.
- FIG. 07** Daily Mirror, Dieter Roth, 1970.
- FIG. 08** Daily Mirror, Dieter Roth, 1971.
- FIG. 09** Diagrama de Clive Phillpot, por Silveira, 2011.
- FIG. 10** A Ave, Wladimir Dias Pino, 1956.
- FIG. 11** Caixa Verde, Marcel Duchamp, 1934.
- FIG. 12** Sem título, Lia do Rio Cardoso Costa.
- FIG. 13** Dos heteróclitos: enquanto campo de ação, 2002.
- FIG. 14** Dos heteróclitos: enquanto campo de ação, 2002.
- FIG. 15** Voo Cego, 2011.
- FIG. 16** Voo Cego, 2011.
- FIG. 17** Manual dos Manuais, ou Livro das Explicações, 2011.
- FIG. 18** Manual dos Manuais, ou Livro das Explicações, 2011.

# SUMÁRIO

## INTRODUÇÃO

### CAPÍTULO 1| O DESIGN EDITORIAL

1.1| Dos Livros

1.2| Estrutura

1.2.1| Formato

1.2.2| Tipografia

1.2.3| Organização da Página

1.2.4| Especificações

### CAPÍTULO 2| O LIVRO DE ARTISTA

2.1| Conceito e Contexto

2.2| Livros (Variações)

### CAPÍTULO 3| APROXIMAÇÕES E DIVERGÊNCIAS

3.1| Análise dos Livros

3.2| Livros e Artistas

3.2.1| Heteróclitos, Oriana Duarte

3.2.2| Vôo Cego, Bruno Vilela

3.2.3| Manual dos Manuais ou Livro das Explicações, Marcelo Silveira

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

## REFERÊNCIAS

## INTRODUÇÃO

Sob o enfoque do Design, a editoração do livro é executada a partir de bases funcionais do Design Gráfico onde é imprescindível ao menos, um conhecimento básico acerca das técnicas de diagramação e manuseio tipográfico. Enquanto objeto industrial, feito em série, possui determinada funcionalidade. Ao apresentar-se fora desse contexto habitual, o literário sendo exposto e utilizado enquanto instrumento para se passar uma ideia, o livro pode deixar de ser um objeto funcional de uso comum para ser visto de forma a sugerir interpretações e provocar sensações, tornando-se um objeto de arte.

Quando retirado da estante e posto em cima de uma mesa na sala, por exemplo, o livro assume o posto de um artefato de decoração a ser contemplado, o que sugere um objeto de fetiche. O máximo dessa significação do ponto de vista da contemplação é o livro de artista, que pode também assumir a forma de livro-objeto, livro-poema e outras denominações, as quais podem divergir quanto à concepção e conceito desse objeto.

Já o Design Editorial é uma vertente do design gráfico, responsável pelo projeto gráfico de uma edição, tratando-se de produtos tais como jornais, livros e revistas, os quais ordenam mensagens textuais e visuais tendo a comunicação como finalidade. Harmonia na composição, ritmo e hierarquia da informação são valores importantes de serem alcançados nessas publicações, sejam periódicas ou não.

Após uma definição mais concisa em relação ao seu significado e à sua prática, o livro deixou de apresentar-se apenas como veículo de ideias de arte, sendo sua própria estrutura a obra original. Opondo-se e conciliando-se simultaneamente à concepção tradicional do livro literário, o livro de artista manifesta-se através do registro de expressões artísticas como gravuras, fotografias, documentação de performances, trabalhos conceituais, etc.

Por sua condição não literária, firmado como objeto de arte, o livro de artista não é limitado pelo uso de palavras ou imagens, mesmo podendo ou não estar repleto deles. Ao contrário do livro tradicional, o livro de artista gera informações através do seu processo, possibilitando novos ângulos de leitura ao requisitar a participação direta do manipulador.

Nesse sentido, as fronteiras entre Arte e Design estão cada vez mais tênues, já que cada vez mais ambos os processos se interrelacionam. Estabelecer, classificar e entender tais parâmetros através da análise dos livros de artista possibilitará a expansão e otimização dos métodos durante a criação de projetos editoriais e/ou artísticos, tanto do ponto de vista estético, quanto criativo, incentivando novas reflexões em relação à interação dessas duas vertentes tão presentes e significativas na sociedade vigente.

O objetivo geral dessa pesquisa, é portanto, compreender as aproximações e divergências entre o livro de artista e a concepção do design gráfico no projeto editorial do livro tradicional, procurando entender questões relativas ao livro de artista ao analisar suas relações com o design gráfico, apontando as divergências e as aproximações entre os mesmos em relação ao livro tradicional. Assim, os objetivos específicos pautam-se na pesquisa do conteúdo referente ao Design Editorial; na definição e conceituação do Livro de Artista, e; no debate das divergências e aproximações entre essas duas linguagens.

A estrutura da monografia está organizada em três capítulos e considerações finais. Sendo o primeiro capítulo voltado o design editorial em geral, aprofundando-se no design de livros e seus fundamentos, especificando cada elemento e etapa de sua estrutura e para a sua produção.

Já o segundo capítulo apresenta uma síntese geral a respeito do livro de artista. A discussão inicia-se através da conceituação do livro de artista

como objeto de arte e prossegue com suas variações e distinções no panorama artístico atual.

Por fim, no terceiro capítulo serão abordadas questões acerca dos limites entre arte e design, suas compatibilidades e divergências no meio artístico e comunicacional. Dentro desse mesmo segmento, serão feitas análises de três obras (livros de artista) citadas anteriormente, relacionando-as ao design editorial, de como se dá a produção gráfica inserida em seu processo artístico.

Nas considerações finais, breves observações estabelecem algumas das relações encontradas entre a produção do livro de artista e o design editorial.

O método analítico baseado na obra *Linguagens do Design: Compreendendo o Design Gráfico* do autor Steve Heller será utilizado para debater as aproximações e divergências entre as duas linguagens em questão: o livro de artista e o design editorial. Na obra *Linguagens do Design: Compreendendo o Design Gráfico*, Heller (2007) elenca uma grande variedade de produções que são examinadas individualmente, evidenciando seu significado em contextos tanto do design gráfico quanto da cultura contemporânea e popular.

Neste livro são registrados raciocínios, inspirações e histórias de um repertório de produção clássicas e contemporâneas em cada tipo de mídia criados por designers. Cada artigo combina análise e crítica, auxiliados também pelas descrições dos criadores. Seu objetivo é auxiliar no conhecimento da linguagem do design através do processo por uma base viável.

Junto a esse método de análise no estudo de caso das obras e artistas, os elementos presentes no projeto gráfico do livro serão abordados como um segmento complementar durante cada processo de criação, baseados em

Bringhurst (2005), Tschichold (2007), Fawcett-Tang (2007), Haslam (2010), Hendel (2006), Araújo (2006) e Ribeiro (2003), autores que tratam de maneira distinta este assunto.

Os livros de artista que servirão como estudo de caso são dos autores Bruno Vilela, Marcelo Silveira e Oriana Duarte, artistas contemporâneos experimentais e atuantes no estado de Pernambuco. A manipulação e o diálogo estão presentes de formas distintas em suas obras, evidenciados pelo design de suas obras.

**CAPÍTULO 1|**  
**O DESIGN EDITORIAL**

## 1| O DESIGN EDITORIAL

Dentro do design gráfico, o design editorial é a especificidade responsável pelo projeto gráfico de publicações, sejam periódicas ou não. Os produtos referentes ao design editorial são jornais, livros e revistas, nos quais os conteúdos textuais e visuais devem ser ordenados de modo a cumprir um objetivo de comunicação.

É fundamental para o design editorial a organização informacional dos textos de forma objetiva. O desenvolvimento de um bom projeto gráfico desencadeia uma maior aproximação com o leitor, dando firmeza ao conteúdo em forma textual. Dessa mesma forma, a má execução de um projeto pode acarretar, entre outros fatores, em fadiga visual, falhas na transmissão da informação e numa ineficiente condução da leitura. De acordo com Leal (2007), para uma boa execução do projeto gráfico, devem ser levados em consideração pelo designer, o conteúdo da informação a ser transmitida e o público ao qual esta se dirige, atraindo e conduzindo o leitor sem se tornar o atrativo principal ou interferir na leitura da página impressa.

Em termos de comunicação visual, seus elementos básicos são o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento (DONDIS, 1997). Esses elementos são selecionados de acordo com as estratégias editoriais, relacionando-se diretamente às informações textuais ou, ocasionalmente, exercendo sua função de forma independente.

O design editorial compromete-se, portanto, com as resoluções visuais referentes aos ruídos na comunicação da mídia a que estejam vinculados, geralmente na forma impressa. O profissional dessa área mantém contato direto com os setores de impressão e acabamento, além de relacionar-se com ilustradores, jornalistas, fotógrafos, editores de texto, etc. Cabe a ele o planejamento e execução do projeto, utilizando-se de conhecimentos a respeito de composição visual, metodologia de projeto,

entre outros.

“No âmbito do mundo que conhecemos antes do aparecimento das telas com escrito ou das escritas de tela, uma hierarquia se estabeleceu entre o livro, o jornal, a revista, a pasta, a carta, o cartaz, o bilhete etc. Uma hierarquia entre objetos corresponde a uma classe de texto. O leitor não espera a mesma coisa de um bilhete, de uma ficha, de um jornal, de uma revista ou de um livro. Uma organização do mundo da escrita articula-se a partir desta ligação entre objeto e discurso”. (CHARTIER, 2005, p. 100).

Mesmo com o surgimento das mídias digitais, os principais meios de comunicação da humanidade estão vinculados à produção editorial impressa. Jornais, livros e revistas registram acontecimentos surgidos ao longo da história, diferem-se apenas por características e linguagens específicas. Para Zappaterra (*apud* FETTER, 2011), ao contrário de outras formas de design, que tentam promover um único ponto de vista ou produto, o design editorial pode entreter, informar, instruir, comunicar, educar ou uma combinação de tudo isso.

A seguir, serão traçados um breve perfil e peculiaridades de cada um desses formatos.

## **JORNAIS**

Jornais são publicações periódicas (diárias ou semanais) que têm a função de transmitir ao leitor acontecimentos recentes. Por possuírem a característica de efemeridade, diferem das revistas que possuem formatos grandes em relação aos outros produtos editoriais. Os jornais possuem layouts pré-definidos e papel de qualidade inferior, com a maior parte da sua impressão em preto e branco. Para Ribeiro (2003), os artigos, informações e o material editorial devem ser distribuídos de maneira ordenada, de modo que a comunicação seja fácil e direta.

## **REVISTAS**

São publicações periódicas com formatos menores e mais sofisticados que os de um jornal. Os suportes de suas capas têm papel mais encorpado enquanto que seu miolo tem papel de melhor qualidade, que são publicadas em brochura ou em cadernos grampeados (FONSECA, 2008). A revista acaba sendo um veículo de comunicação intermediário entre jornal e o livro.

Assim como no jornal, o principal objetivo do projeto gráfico é conceder unidade e transmitir personalidade na publicação. Porém, tratando-se de revista, a essência é materializada em seu formato, diferenciando-a dos outros tipos de publicação. Fora as suas características de portabilidade e fácil coleção, a qualidade gráfica é o aspecto fundamental na transmissão e recebimento da informação, visto que influencia diretamente a qualidade das imagens, elementos mais percebidos pelos leitores nesse tipo de projeto.

## **LIVROS**

O livro abrange temáticas e formatos diversos, geralmente identificado pela ausência de qualquer tipo de imagem, porém, da mesma forma, encontrado facilmente repleto delas. “É uma publicação não periódica que reúne folhas impressas, organizadas em cadernos grampeados, costurados ou colados, formando um bloco, ligados a uma capa flexível ou rígida” (RIBEIRO, 2003). Esse formato, diferente de jornais e revistas, possui uma leitura contínua, o que exige do profissional, ao executar seu projeto, um maior cuidado com a diagramação e manuseio tipográfico, dando ensejo a uma leitura agradável.

Como o objetivo desta pesquisa é o livro, considera-se a seguir mais detalhes de sua estrutura e especificações na execução do seu projeto.

## 1.1| DOS LIVROS

Historicamente as relações entre livro e design foram ligadas de forma efetiva a partir da invenção tipográfica no século XV (sendo talvez a prensa de Gutenberg a invenção tecnológica mais significativa da história do livro) e as revoluções técnica e cultural daí recorrentes.

Foi através da tipografia, uma vez que o processo mecanizado foi inserido, que a produção de livros, antes manual e bem limitada, alcançou um enorme quantitativo. O livro deixou de ser uma obra única, manuscrita, para ser um objeto projetado para a produção em série. Tornou-se, enquanto objeto, um projeto de design gráfico.

O projeto de um livro é executado, além do escritor e outros profissionais, pelo designer, que primeiramente deve conhecer bem o texto, as limitações de sua produção (econômicas e técnicas) e levantar dados acerca do público leitor. A partir dessas informações iniciais obtidas, as etapas do processo de criação implicam na escolha tipográfica correta, na composição dos elementos da página, no formato da peça, na quantidade de páginas e na criação da capa, além do aspecto produtivo referente ao tipo de papel e outros tipos de materiais que poderão compor o livro, seu acabamento, encadernação, etc.

Dentro da área gráfica, no campo editorial, as exigências aumentaram por parte dos leitores e editores, onde os projetos editoriais passaram a ser mais valorizados. Ao contrário das previsões, devido às mídias digitais, os livros impressos não fadaram ao esquecimento, mas sim o contrário, tornaram-se mais acessíveis do que nunca. Além do design ser cada vez mais importante no processo editorial, é também um fator qualificativo e decisivo na hora da escolha do leitor/consumidor, o que conseqüentemente gera maior concorrência na indústria e comércio de livros. Diante de dois livros que ofereçam mais ou menos o mesmo conteúdo a um preço similar, o público, cada vez mais consciente do design, prefere comprar a publicação

visualmente mais atrativa, mais fácil de ler e que apresente a informação de forma mais clara e compreensível (FONSECA, 2008).

Graças à evolução dos processos na produção gráfica, as possibilidades criativas foram abrangidas e os custos de fabricação do livro decaíram, reforçando efetivamente a função do design nesse contexto. O trabalho real do designer de livros é descobrir como colocar uma letra ao lado da outra, de modo que as palavras do autor pareçam saltar da página (HENDEL, 2006).

O livro inicia-se supostamente a partir de um determinado conteúdo criado por um autor, no intuito de que este seja publicado por um editor. Haslam (2006, pg. 22) propõe algumas opções de cadeias de criação, onde o autor, representado por um editor ou ilustrador, sempre está no topo.



FIG 01. Modelos de cadeias de produção propostas por Haslam. Fonte: Haslam, 2010.

O produção do livro começa assim que o texto é apresentado ao editor. É entregue um briefing ao designer e a partir dessas informações busca-se o melhor modo de adequar a forma ao conteúdo do livro. Seu leque de escolhas abrange: formato (retrato, paisagem, quadrado), grades (definem as divisões internas da página, podem estabelecer o formato das imagens, posição dos títulos, as margens, etc), tipografia (família tipográfica, corpo, peso, espaço entre palavras e entre caracteres, etc), conformação do texto (alinhamento, espaço entrelinhas, parágrafos, tamanho de colunas de texto, notas de rodapé, legendas, etc), programação visual para imagens (fotografias, ilustrações, mapas, gráficos, etc), tipo de papel (gramatura,

textura, brilho, aplicações, tamanho), composição cromática dos elementos, impressão e encadernação. Para Silveira (2001), este processo é uma transformação de uma abstração literária em uma obra verbo-visual para o comércio com aplicação de técnicas de editoração.

As escolhas gráficas auxiliam durante a composição da estrutura editorial para o volume e na elaboração conceitual do posicionamento e hierarquia dos elementos da página, determinados a partir da abordagem concedida ao projeto. É durante a organização do layout que as conexões entre o conteúdo, capa e miolo e também entre os elementos visuais/ tipográficos da página vão se consolidando. A leitura do livro, sua forma de manuseio e configuração visual são orientadas através do equilíbrio e das relações estabelecidas entre esses componentes.

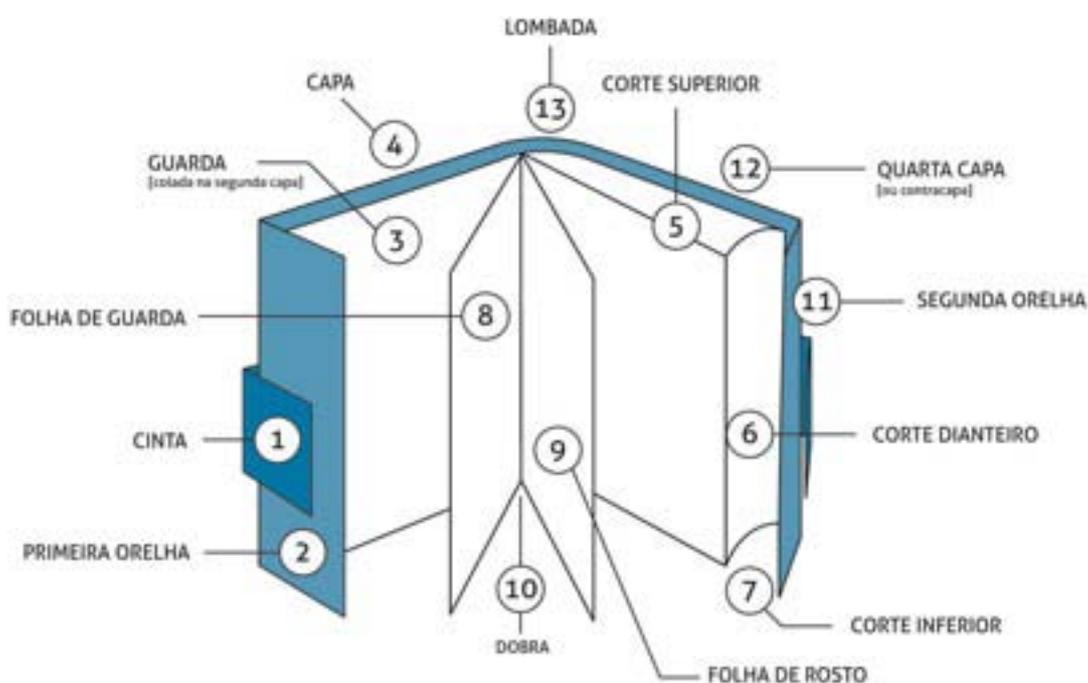


FIG. 02: Partes Componentes do Livro. Fonte: Fonseca, 2008. Adaptado pela autora.

Após todos os vínculos determinados pelo projeto do designer (podendo incluir também o editor, o ilustrador, o fotógrafo ou até o próprio autor), o livro começa a tornar-se uma unidade através dos elementos que o

compõem. É proposta por Haslam (2006) uma divisão dos componentes básicos do livro em três grupos: o livro acabado, no caso, o volume, a página e a grade produção.

O volume do livro organiza-se em um caderno, o qual é formado por folhas dobradas, em múltiplos de quatro páginas para formarem cada seção do livro. Essa parte interna do livro, denominada miolo, é acolhida pela capa, que são as duas estruturas básicas estabelecidas através de uma disposição visual e que cumprem às normas geradas pelo designer para certificar a associação entre os elementos do livro de acordo com o seu projeto.

Além de possuir partes próprias a este tipo de projeto, a composição do livro obedece a uma convencional sequência dessas partes, respeitada pelos publicadores e designers (FONSECA, 2008).

A mancha gráfica dispõe todos os componentes impressos (texto, imagem, nota de rodapé, número de página, etc), compondo a página do livro. As proporções dessa mancha impressa é determinada por uma grade específica pelo designer, servindo de guia para o arranjo dos elementos impressos e “não-impressos”.

Fonseca (2008) ainda assegura que o livro dispõe de uma estrutura única que também segue uma sequência, que pode ser determinada pela tradição, pela normatização técnica ou pelo estilo da editora, que geralmente é uma combinação de ambas.

## ESTRUTURA DO LIVRO [de acordo com a ABNT]

<b>ELEMENTOS EXTERNOS</b>	Sobrecapa e orelhas <i>[opcional]</i> Capa Folha de guarda <i>[opcional]</i>	Páginas não-contadas
<b>ELEMENTOS PRÉ-TEXTUAIS</b>	Falsa folha de rosto <i>[i]</i> Errata <i>[encartada/se necessário]</i> Folha de rosto <i>[i]</i> Dedicatória <i>[opcional/i]</i> Agradecimentos <i>[opcional/i]</i> Epígrafe <i>[opcional/i]</i> Apresentação <i>[opcional/i]</i> Prefácio <i>[opcional/i]</i> Sumário <i>[i]</i> Listas <i>[se necessário/i ou p]</i> Resumo <i>[se necessário/i ou p]</i>	Páginas contadas e numeradas com algarismos romanos. A folha de rosto [pág. contada nº 1] não é numerada.
<b>ELEMENTOS TEXTUAIS</b>	Texto Introdução Desenvolvimento ou Corpo <i>[capítulos, seções e subseções]</i> Conclusão	Páginas contadas e numeradas com algarismos arábicos.
<b>ELEMENTOS PÓS-TEXTUAIS</b>	Posfácio <i>[se necessário/i]</i> Glossário <i>[se necessário/i]</i> Referências <i>[i]</i> Apêndices <i>[se necessário/i]</i> Anexos <i>[se necessário/i]</i> Índice <i>[se necessário/i ou p]</i> Outros títulos da série <i>[se necessário/i]</i> Suplemento <i>[opcional/i]</i> Colofão <i>[opcional/i ou p]</i> Folha de guarda <i>[opcional]</i>	
<b>ELEMENTOS EXTERNOS</b>	Capa Sobrecapa e orelha <i>[opcional]</i>	

*[i]* Página ímpar *[p]* Página par

FIG. 03 Estrutura do livro. Fonte: Fonseca, 2008. Adaptado pela autora.

## 1.2| ESTRUTURA

A estrutura do livro é composta por três elementos-chave: tipografia, sistemas de grades e imagens. Esse trio fundamental combinado pode criar projetos surpreendentes (FAWCETT-TANG, 2007).

Os elementos do projeto gráfico do livro descritos a seguir foram baseados em Bringhurst (2005), Jan Tschichold (2007), Fawcett-Tang (2007), Andrew Haslam (2010), Richard Hendel (2006), Emanuel Araújo (2006) e Milton Ribeiro (2003), autores que tratam distintamente este assunto, e reorganizados em quatro grupos: Formato, Tipografia, Organização da Página e Especificações.

### 1.2.1| FORMATO

O formato do livro refere-se ao espaço disponível para apresentar seus elementos gráficos, determinado pela relação entre largura e altura da página. Os formatos padrões são: retrato, cuja altura da página é maior que a largura; paisagem, formato cuja altura da página é menor que a largura; e quadrado, que evidentemente tem tanto a altura quanto a largura iguais. Segundo Haslam (2003), por razões práticas, estéticas e de produção, faz-se necessário uma consideração cuidadosa para que o formato projetado seja conveniente à leitura e manuseio, além de economicamente viável.



FIG. 04 Formatos do Livro. Fonte: Haslam, 2007. Adaptado pela autora.

Ao projetar um livro, há que se prever a forma de seu manuseio, ou seja, se ele será segurado com uma mão ou ficará em cima de uma mesa, por exemplo (TSCHICHOLD, 2007). Porém, os formatos que fogem do padrão permitem dispor os elementos gráficos de forma não usual, ocasionando diferentes respostas.

Dentre as abordagens para estabelecer o formato da página do livro, a mais econômica é a utilização dos formatos de papéis disponíveis no mercado, já que impede o desperdício de papel. Quando não propõem novos formatos, os designers se orientam de acordo com alguns estudos de proporção já existentes na hora de escolhê-los, entre os mais conhecidos a seção áurea, que embora necessite de aparas no papel, cria um formato diferenciado e atraente (HASLAM, 2003).

O tipógrafo alemão Jan Tschichold (1902-1972) dedicou muitos anos de sua vida à análise de livros e manuscritos ocidentais e descobriu que muitos deles foram impressos em formatos que seguiam a seção áurea. Ribeiro (2003) considera que, em termos de estética, valeria o retângulo áureo, mas por outro lado, não se pode esquecer a economia de papel. No caso, se levarmos em conta o aproveitamento, o formato normalizado seria o mais adequado. Já pela beleza, seria o áureo. Conhecer os formatos disponíveis no mercado evita desperdício de material e a adequação do projeto ao aproveitamento significa uma economia significativa nos custos de produção.

A padronização usada no sistema alemão no formato de folha para gráfica, estabelecida em 1975 como padrão ISO - Organização Internacional de Normalização, é adotada pela ABNT - Associação Brasileira de Normas Técnicas. Segundo Araújo (1986) de acordo com essa normalização, estabelece-se um formato básico de papel, que é um retângulo cujos lados medem 841 x 1189mm, designado A0, do qual derivam submúltiplos da série A, obtidos sempre dividindo-se ao meio. Essa série vai do A0 ao A12.

O formato B é uma série complementar ao formato A, mantendo a mesma proporção e o princípio de que cada formato seguinte corresponde à metade do formato anterior. O formato C foi concebido primeiramente para impressos padronizados e compartilha os formatos comuns com A e B.

Série A	Medidas [mm]	Série B	Medidas [mm]
A0	841 x 1.189	B0	1.000 x 1.414
A1	594 x 841	B1	707 x 1.000
A2	420 x 594	B2	500 x 707
A3	297 x 420	B3	353 x 500
A4	210 x 297	B4	250 x 353
A5	148 x 210	B5	176 x 250
A6	105 x 148	B6	125 x 176
A7	74 x 105	B7	88 x 125

FIG. 05 Medidas dos formatos padrão ISO 216. Fonte: Ambrose, Harris 2007. Aaraújo, 2008. Adaptado pela autora.

Bringhurst (2005) afirma que, de um modo geral, não há proporções ideais, mas também sugere as proporções 5:9 para livros com volume modesto, e formato 1: $\sqrt{2}$  para livros que acomodem imagens grandes, mapas e tabelas. Quando o livro contém imagens importantes, geralmente o formato é decidido pela proporção das mesmas.



FIG. 06 Séries A do padrão ISO 216. Fonte: Ambrose, Harris, 2007. Adaptado pela autora.

O formato do livro, por fim, deve levar em consideração o conteúdo. Se for um livro de arte, as imagens justificam sua forma mais larga. O formato quadrado da página, segundo Shulevitz (*apud* ROMANI, 2011), é a forma mais dinâmica, pois sugere uma ação circular por permitir um encaixe perfeito da circunferência. O quadrado também fornece a percepção de uma escala reduzida, ou seja, menor do que o real.

### 1.2.2| TIPOGRAFIA

Segundo Ambrose e Gavin (2009), é a tipografia que dá tom a uma parte do texto e para a sua escolha deve se considerar a mensagem e o público ao qual será apresentada. Como não há regras fixas, deve-se considerar os aspectos técnicos como auxílio durante a escolha da fonte. O estilo e as preferências do designer, assim como as tendências atuais, são determinantes para essa escolha.

É primordial que haja uma escolha adequada, tanto à natureza da mensagem quanto à credibilidade do projeto. Caso a tipografia seja inapropriada ao texto, o projeto poderá ser depreciado. A decisão sobre que tipo de letra usar deve se basear na clareza, na legibilidade, na estética e na funcionalidade (ARAÚJO, 2008).

Essa escolha do tipo é a etapa que consome mais tempo, que dá mais prazer ao designer e que vem a ser a decisão essencial no design do livro. Por haver uma escolha infinita de tipos, em razão às novas concepções tecnológicas, esse exercício pode até se tornar um problema. Nesse caso, os designers podem trilhar dois caminhos diferentes: criar o layout do livro de forma que o mesmo não reflita as tendências de uma época ou local, ou ainda, compô-lo de acordo com o gosto contemporâneo (HENDEL, 2006).

Tschichold (2007) considera que as fontes clássicas são ainda a melhor opção. Para este autor, a tipografia realmente boa deve ser legível após dez, cinquenta, mesmo cem anos, e nunca deve repelir o leitor. Porém,

Hendel (2006) julga como válidas três possibilidades no uso da tipografia: utilizar um tipo tão neutro quanto possível que não sugira época nem lugar; adotar uma tipografia alusiva que dê propositadamente o sabor de um tempo passado; ou utilizar uma tipografia nova, desenvolvida para o livro que apresente o texto de forma única.

### **1.2.3| ORGANIZAÇÃO DA PÁGINA**

A organização da página é diretamente ligada ao seu formato, sendo a partir dele que o designer irá projetar uma malha estrutural que estabeleça a posição de cada elemento, referente aos textos e às imagens.

#### **GRID**

A página de um livro é composta basicamente de elementos visuais e textuais, onde as informações são distribuídas de acordo com uma malha ou não, com o objetivo de apresentá-las de maneira eficiente e clara ao leitor. Os sistemas básicos de grid estabelecem as proporções da mancha gráfica, o tamanho das margens e a posição dos elementos que se repetem no layout.

O grid de linhas de base é a base gráfica para a construção de um design. Ele desempenha um papel de suporte semelhante àquele da estrutura de andaimes na construção de edifícios, fornecendo um guia para posicionar elementos na página com uma precisão difícil de conseguir apenas com o olhar (AMBROSE, 2009, pg. 50).

Para Haslam (2007), o formato do livro define as proporções externas da página:

- . A grade determina suas divisões internas;
- . O layout estabelece a posição a ser ocupada pelos elementos.

O uso da grade proporciona consistência ao livro, tornando coerente toda a sua forma. Na definição do grid, um dos pontos de destaque é a proporção das margens, cuja principal finalidade é estabelecer equilíbrio entre o texto, a imagem e o branco do papel, a fim de oferecer uma boa

leitura. Fatores econômicos podem reduzir as margens, dando maior campo para a composição, diminuindo assim o número de páginas e barateando o custo (RIBEIRO, 2003).

No geral, o grid é composto por uma série de linhas referenciais que determinam a disposição rápida e precisa dos elementos visuais e também do conteúdo. Cada projeto dispõe de particularidades que o distinguem dos demais e com isso, é necessário avaliar e determinar qual o tipo de grid será adequado ao projeto. Há diversos tipos de grid e cada um é destinado à solução de um determinado problema.

## **LAYOUT**

Durante a execução do layout de um livro, o que se deve decidir é a disposição de todos os elementos da página com exatidão. É o layout que descreve como o grid pode auxiliar na estruturação do conteúdo do livro.

O designer no processo da diagramação, procura incitar o interesse e a imaginação do leitor, o que permite uma maior concentração e valorização da obra. Porém, a ordenação do layout deve manter uma unidade, seguindo a construção da grade pré-estabelecida e do conteúdo do livro (RIBEIRO, 2003).

Ao dispor os elementos numa página, é necessário um conhecimento prévio dos mesmos para que assim sejam ordenados corretamente. Segundo Haslam (2007), os dois pólos do layout são: o texto, que é organizado em torno de uma sequência de leitura; e as imagens, cujos arranjos são determinados pelas considerações relativas à composição, derivadas da produção de imagens.

Os livros, no caso, são projetados para serem lidos, devido à sua quantidade volumosa de texto. É preciso que o layout conduza o leitor através das informações, deixando-o seguro quanto à disposição do texto, de forma que a mensagem do autor seja melhor absorvida. Haslam (2007)

apresenta esquemas com diferentes abordagens de layout em relação à leitura:

**Layout utilizando texto corrido:** O texto flui de uma coluna à outra, do alto da página da esquerda até a base da página direita. O padrão de leitura ao longo da página é suave e contínuo, os parágrafos são claramente visíveis em uma primeira visualização da página. Os títulos e cabeçalhos que introduzem novos temas são sinalizados para o leitor na virada de cada página.

**Trabalhos de referência baseados em texto:** São os dicionários, que geralmente têm uma ordem ou estrutura classificatória predeterminada pelo autor, pelo editor ou pelo organizador da publicação.

**Texto apoiado por imagem:** Esse tipo de livro é projetado pensando-se primeiramente na sequência de leitura, conectando as imagens ao texto de referência. Para facilitar essa ligação, as imagens são dispostas próximas a suas referências no texto.

**Narrativas múltiplas:** Livros que assumem narrativas autônomas adicionais ou histórias paralelas, que são geralmente projetadas em torno da sequência de leitura.

**Publicações multilíngues:** Uma abordagem para edições em mais de um idioma, incluindo ambas as línguas na mesma página através de colunas definidas para cada língua ou um espaço posterior no mesmo projeto.

**Abordagem de layout orientada por imagem:** O leitor é atraído pelas imagens, estando o texto como papel secundário. A relação visual mais importante é estabelecida entre as próprias imagens, transmitindo a narrativa de acordo com a ordem e tamanho em que são dispostas na página.

## **IMAGENS**

“O termo imagem é utilizado no cotidiano da tecnologia gráfica para identificar qualquer figura, desenho, ilustração, gráfico ou outra reprodução visível ao olho humano, que retrata o original em sua forma característica, cor e perspectiva” (ARAÚJO, 2008, p. 443).

Ao se falar em imagem, refere-se à uma representação no sentido de substituto de algo, a qual seria o resultado da produção de um ilustrador ou de um fotógrafo em união ao repertório do escritor, do designer gráfico e do editor, focalizando o público leitor. A imagem deve condizer e se integrar ao texto, ajudando o leitor a compreender a mensagem e aumentando-lhe o interesse pela leitura (RIBEIRO, 2003).

Sua principal tendência é a de comunicar uma ideia de maneira ágil, além de fornecer detalhes das informações apresentadas com maior clareza ao leitor. Da mesma forma que uma imagem pode provocar no leitor grande impacto de êxito a respeito do resultado, pode ocorrer também o inverso, enfraquecendo ou neutralizando o conteúdo da informação em relação aos demais elementos do projeto.

De acordo com o tópico anterior, referente ao grid do livro, confere-se que as imagens precisam estar dispostas de maneira harmoniosa quando inseridas na estrutura determinada pelo grid.

### **1.2.4| ESPECIFICAÇÕES**

A vasta quantidade de opções de acabamentos numa publicação, tais como técnicas de impressão, papéis, encadernação, etc, limitam-se apenas pela criatividade do designer, ou pelo orçamento da editora. Nem todos os livros necessitam de recursos para evidenciar seu próprio valor, já outros podem se tornar, com o devido acabamento, em objetos extremamente desejáveis, independente do seu conteúdo. Os acabamentos agregam valor à comunicação, enobrecem o trabalho e aumentam a sua durabilidade.

## **SUPORTE**

Segundo Fawcett-Tang (2007), 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. Para o autor, alguns livros não exigem recursos criativos para anunciar seu próprio valor, enquanto outros podem ser transformados em objetos altamente desejáveis, a despeito de seu conteúdo.

Para garantir o diferencial do produto final, a escolha do suporte no qual será impresso é tão importante quanto o seu formato. O profissional deve levar em conta as características (formato, número de cores, tiragem), os tipos de suporte disponíveis, seus objetivos, acabamento, etc, para que esta escolha seja feita corretamente.

O suporte atual do livro impresso é o papel, que compõe a forma física do bloco do livro, a superfície impressa e as páginas. Portanto, é importante que o designer conheça as suas propriedades físicas e os diferentes tipos disponíveis no mercado atual (HASLAM, 2010). No momento da escolha é importante que o designer gráfico esteja sempre atualizado sobre os papéis disponíveis no mercado e suas características, para que o mesmo seja apropriado ao projeto, contribuindo também para a atratividade do livro.

No processo de impressão e nos acabamentos, a escolha certa do suporte melhorará a qualidade do produto, bem como a redução de custos da produção.

## **ENCADERNAÇÃO**

Os processos de união de páginas ou cadernos numa publicação são referentes aos vários tipos de encadernação. Seus diferentes métodos dão ao designer a possibilidade de explorar aspectos estéticos do projeto, além da sua durabilidade, funcionalidade e custo de produção.

Dois dos principais aspectos que devem ser levados em conta ao escolher o tipo de encadernação é a durabilidade e a manipulação do livro, já que a flexibilidade de sua abertura é influenciada pela encadernação.

**Encadernação com Costura:** Esse processo é o mais comum nos livros, além do mais durável. Os cadernos são unidos entre si por fios de linha ao longo do vinco da lombada e reforçados com cola. A encadernação com costura na gráfica é feita por máquinas específicas.

**Encadernação Mecânica ou de Folhas Soltas:** Refere-se à junção de páginas através do encaixe de acessórios plásticos ou metálicos por meio de furos. O processo mecânico mais utilizado é o *wire-o*, onde utiliza arames duplos semelhantes ao espiral, oferecendo melhor acabamento e maior resistência à publicação, além de permitir ser atualizada. A encadernação *wire-o* pode ser exposta ou oculta. Ao passar por esse tipo de processo, o projeto gráfico já deve ter sido pensado para que não haja interferência no layout e prejudique a leitura.

**Encadernação sem Costura:** Utilizada para encadernação de brochuras ou livros de capa mole, nem a capa e nem o miolo são costurados, a resistência fica por conta do adesivo térmico na lombada dos cadernos, que penetra nas ranhuras feitas no dorso da publicação. Em seguida, a capa é fixada em torno do miolo. Nesse processo o que determinará a durabilidade da encadernação será a qualidade da cola.

**Encadernação Canoa ou Grampo:** É a forma mais prática e rápida para a confecção de brochuras, onde os cadernos são encaixados uns dentro dos outros e fixados na dobra por grampos. Os grampos são, automaticamente, fechados por pressão prendendo a capa às páginas do miolo (HASLAM, 2010). Se a publicação for de poucas páginas, dois grampos são suficientes para que as páginas não se soltem.

**Auto Encadernação:** Consiste na dobra como único processo de acabamento. Na dobra-safona, por exemplo, as duas primeiras páginas, quando dobradas, podem ser utilizadas como capas.

**Capa Dura:** É o processo mais resistente. Consiste numa base cartonada ou de papelão revestida por uma sobrecapa impressa. Seu diferencial é a capacidade de aplicar diferentes materiais em seu revestimento, explorando tipos de acabamentos variados.

**Capa Brochura:** É produzida com o mesmo papel do miolo, ou de gramatura maior. A capa é colada no dorso do miolo, sendo do mesmo tamanho e evitando sobras laterais. Caso a capa não seja refileada junto ao miolo, poderá ter duas abas laterais, dando uma maior resistência mecânica à publicação.

**Capa Flexível:** É uma capa intermediária entre a capa dura e a brochura. O que difere no seu processo em relação ao da capa dura é a substituição do papelão por um papel mais consistente, geralmente em torno de 250g. Além de grande durabilidade ao manuseio, esse processo é mais barato que o da capa dura, facilmente encontrado em outros livros.

## **ACABAMENTOS**

O acabamento gráfico é o processo em que o material, já impresso, é finalizado. Seus diversos recursos, tais como recortes especiais, impressão em relevo, aplicação de verniz, hot stamping, possibilitam transformar uma peça comum em um objeto interessante. Embora o acabamento seja executado no fim do processo de produção, as técnicas de acabamento devem ser planejadas como parte integrante do projeto gráfico (AMBROSE; HARRIS, 2003).

**Serrilha:** São pequenos furos ou recortes feitos com pente de aço através do papel usados de forma que permite destacá-lo, ou no caso de papéis de gramatura maior, facilitar sua dobra.

**Encarte:** São peças diferenciadas ou não do formato do miolo do livro, inseridas soltas ou presas durante ou após o processo de encadernação.

**Vinco:** É aplicado ao papel para facilitar seu manuseio ou a realização de dobras, utilizado principalmente em capas de brochuras com lombada quadrada, permitindo a abertura da capa sem forçar o papel ou que estrague a encadernação.

**Verniz:** Material incolor com três tipos de acabamento: brilhante, fosco e acetinado que, aplicado ao material impresso, fornece efeitos visuais e/ou táteis de destaque no projeto gráfico, além de proteger contra desgastes.

**Plastificação:** Consiste na transferência de um filme de polietileno sobre o papel, através de calor e pressão. Tem a função de aumentar a durabilidade do impresso, sendo usado com mais frequência na capa.

**Laminação:** É feita essencialmente com filme BOPP (polipropileno biorientado), sobreposto à superfície do papel ou cartão mediante calor e pressão. Tem como objetivo, assim como a plastificação, proteger o material com uma película mais resistente e aderente, além de proporcionar diversas alternativas de acabamento. Não deve ser usada com imagens impressas em serigrafia ou com tinta metálica, pois a temperatura de aplicação pode prejudicar a superfície (HASLAM, 2010).

**Refile:** Corresponde ao corte do material impresso, responsável por deixar o impresso no formato final e o alinhamento lateral dos cadernos. Por estar presente em quase todo tipo de material, não precisa ser listado em um orçamento gráfico para ser aplicado, e nem gera custo adicional.

**Corte Especial:** É um recurso expressivo para a valorização de *layouts* que permite o corte de uma parte específica da página, incluindo formas vazadas no papel. Esse processo é bastante utilizado na indústria gráfica na produção de impressos decorativos e embalagens.

**Relevo Seco, Alto Relevo e Baixo Relevo:** Consiste na impressão sem tinta de um suporte, destacando determinados elementos de um projeto através de uma superfície elevada, tridimensional e texturizada. Normalmente, o suporte utilizado para o alto-relevo e baixo-relevo é o papel de maior gramatura (AMBROSE; HARRIS, 2009). O relevo possibilita ao livro uma leitura tátil, o que pode estimular a sensibilidade do leitor.

**Hot Stamping:** Também conhecida como gravação a quente, *Hot Stamping* é um processo utilizado para pequenos detalhes ou frases, afim de produzir um efeito metalizado na impressão. Esse processo não recebe tinta para realizar a gravura, sendo apenas necessário aquecimento para gravar o conteúdo desejado em um filme de poliéster contendo um pigmento seco, o que fornece um acabamento de aspecto metálico.

**CAPÍTULO 2|**  
**O LIVRO DE ARTISTA**

## 2.1| CONCEITO E CONTEXTO

Na segunda metade do século XX, proliferou-se um tipo de produção que transcendia a função tradicional do livro como suporte de leitura. Esse volume, em sua concepção original, constituído por um conjunto de folhas de papel, geralmente impressas e unidas entre si, transgrediu seu campo primário como transmissor de conteúdo literário para transformar-se em um objeto de arte.

É pouco possível temporalizar com exatidão o surgimento do livro como objeto de arte, porém, segundo alguns pesquisadores e estudiosos como Panek (2003/2005/2006), Fabris (1985) e Silveira (2008), por exemplo, a concepção de livro de artista firma-se no Brasil na década de 1950, podendo ser tomadas as experiências dos poetas concretos e neoconcretos como um dos pontos de origem. Em termos internacionais, há autores que localizam a origem do livro de artista nas vanguardas artísticas do início do século XX como o dadaísmo, o surrealismo, o futurismo e o construtivismo russo.

O livro de artista tem como característica principal, a capacidade de conter em si inúmeras formas de expressão artística. O livro é um lugar hospitaleiro das artes, tanto visuais, quanto escritas. É correto dizer que, no livro de artista, podem-se encontrar múltiplas formas de mídia. Ele é "uma obra gráfica alternativa." (PLAZA *apud* FORNICETTI, 2008, p. 40)

Apesar disso, é somente na década de 1960 e início da década de 1970 que a produção dos livros de artista se desenvolve com mais intensidade, fazendo-se uma diferenciação em relação ao seu significado e à prática do livro: ele não é mais um volume que contém reproduções de trabalhos artísticos, mas sim a obra original, sendo o ponto de partida para a realização da arte. Segundo Fabris e Costa (1985), numa concepção mais ampla, o livro de artista constitui um veículo para ideias de arte, uma forma de arte em si.

Durante esse período da década de 1960, havia uma preocupação no meio artístico pela busca de novos espaços e suportes para a veiculação das obras. Para Panek (2005), o interesse dos artistas em sair do espaço institucionalizado, leva-os a pensar no espaço para "além do cubo branco", ou seja, ultrapassar as paredes dos espaços tradicionais como museus e galerias, podendo ser buscado no espaço público, como nas publicações eventuais ou periódicas, um propagador de arte para as massas.

Talvez por ser uma mídia móvel, o livro tenha sido escolhido na década de 1960 para substituir o espaço institucionalizado, ou melhor, as paredes dos museus, galerias e salões, sendo usado como suporte de arte e dando origem ao livro de artista, firmando-se como uma obra de comunicação que se dirige a um público mais abrangente. O livro de artista transforma-se no registro e exposição dos procedimentos da prática artística, cobrindo "[...] a vasta área da "arte-não-objetual", documentando performances, trabalhos conceituais, experiências de land art, etc." (Fabris e Costa, 1985, p. 3).

Silveira, em seu livro *A Página Violada* (2008), indica quatro nomes como principais críticos e estudiosos do livro de artista: Riva Castleman, Johanna Drucker, Anne Moeglin-Delcroix e Clive Phillpot. Cada um à sua maneira, define essa expressão artística, abordando uma nomenclatura que melhor se adapte a cada pensamento: livro de artista; livro-objeto; livro-obra; arte do livro, etc.

Para Castleman, em seu livro *A Century of Artists Book* (1995), o livro de artista surge a partir da década de 1970 como uma total obra de arte, preenchida com palavras, fotografias, desenhos e colagens. Castleman aponta o grupo Fluxus (grupo internacional de artistas formado na década de 1960) como provável influência para o aparecimento do livro de artista, considerando-o um dos mais importantes subprodutos da arte conceitual, para muitos artistas a única expressão tangível. (Castleman *apud* Silveira, 2008)

Para Drucker (*apud* SILVEIRA, 2008), o livro de artista está ligado exclusivamente à produção artística do século XX, mesmo que influenciado por movimentos anteriores identificados com valores burgueses das escolas francesas e chamados por elas de *livres d'artistes*, ou meramente livros ilustrados. Drucker cita o grupo CoBrA na Dinamarca, na Bélgica e na Holanda; os Letristas Franceses; o contexto do Fluxus, que incorporou música experimental, performance e outras formas não tradicionais de arte ao livro, assim como os poetas concretos no Brasil, como Augusto e Haroldo de Campos. Ainda afirma que, apesar disso, "o livro de artista, como gênero, ainda não foi examinado, sistematizado ou criticamente incorporado à história da arte do século XX". (Drucker *apud* Silveira, 2008, p. 36)



FIG. 07 Daily Mirror, Dieter Roth, 1970.  
Fonte: <http://gramatologia.blogspot.com/>

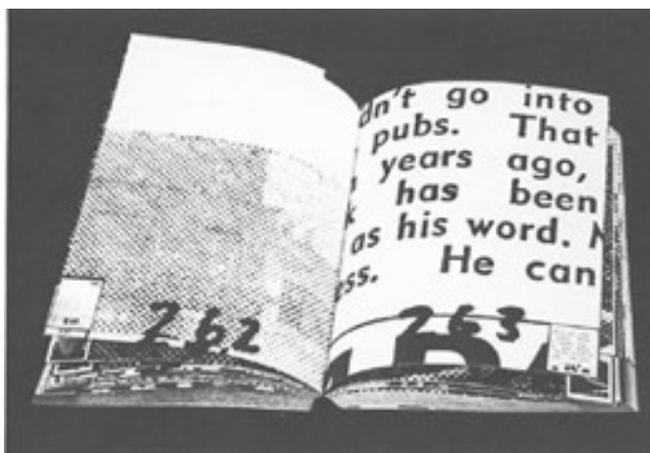
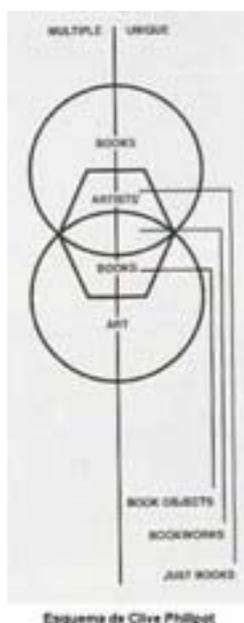


FIG. 08 Daily Mirror, Dieter Roth, 1961.  
Fonte: <http://gramatologia.blogspot.com/>

Após as publicações de Drucker e Castleman, Anne Moeglin-Delcroix situa o livro de artista como uma obra que dispensa o conteúdo informacional e antepõe a plasticidade material como parte essencial da obra. Delcroix aponta o surgimento do livro de artista a partir de duas vertentes dos anos 1960: o Europeu com Dieter Roth e o norte-americano com Edward Ruscha. Nesse segmento, assim como Drucker já afirmava anteriormente, Delcroix (*apud* SILVEIRA, 2008) confirma a influência dos movimentos de vanguarda no surgimento dos livros de artista.

Segundo Silveira (2008), Clive Phillpot é um dos mais influentes nomes no estudo do livro de artista, produzindo diversos textos sobre o assunto, entre eles o *Book, Book Objects, Book Works, Artist's Books* publicado em 1982, em que amplia o conceito de “livros feitos por artistas” para “livros feitos ou concebidos por artistas”.

Phillpot desenvolveu diagramas os quais abordam as relações entre os sub-gêneros desta categoria artística, interrelacionando-as em suas diversas formas, listando as definições a fim de simplificar o entendimento de alguns conceitos.



**Livro** - coleção de folhas em branco e/ou que portam imagens, usualmente fixadas juntas por uma das bordas e refiledadas nas outras para formar uma única sucessão de folhas uniformes;

**Livro de arte** - livro em que a arte ou o artista é o assunto;

**Livro de artista** – livro em que um artista é o autor;

**Arte do livro** – arte em que emprega a forma do livro;

**Livro-obra [book work]** – obra de arte dependente da estrutura de um livro;

**Livro-objeto** : objeto de arte que alude à forma de um livro.

FIG 09: Diagrama de Clive Phillpot. Fonte: Silveira, 2001.

Já Panek (*apud* BENTO, 2008) procura uma explicação menos específica para esse fenômeno artístico. Para ela:

O livro de artista é aquele em que o códice não estabelece apenas uma relação direta de acomodação do texto, mas apresenta-se mais como um objeto que como um veículo. Isso pode ser obtido pela exploração de sua visualidade, taticidade, espacialidade, movimento, etc. (p. 3)

Porém, a questão do livro de artista constitui uma das áreas menos conhecidas e abordadas das artes visuais, tendo apenas um número restrito de pessoas que possuem acesso a esse material. Para alguns pesquisadores,

o livro de artista é algo que se encontra dentro da marginalidade, existente apenas como manifestação artística, mas que você não coloca na estante, nem na parede. (TERSARIOLLI, 2008)

O livro de artista é utilizado como veículo primário para a expressão artística individual por alguns poetas e artistas, onde em nenhum desses casos a imagem está como mera ilustração. Com a reprodutibilidade, chega a um número expressivo, mas não se isenta a essência da obra única. O livro de artista, diante disso, atinge um espaço público e democrático, sendo acessível não apenas em galerias, mas também em livrarias. Tal obra se relaciona com o leitor, não está mais como peça de contemplação; o *observador* passa agora a *portador*, tem o objeto artístico em suas mãos (PANEK, 2006).

Mesmo o artista sendo o autor da ideia, o produto final, quando amplamente distribuído, é feito com a ajuda de terceiros. No caso, o artista não aparece apenas como "artesão" do seu livro, mas conta também com a participação de outros profissionais especializados. Para Britto (2009), livros com volumes únicos ou múltiplos se diferenciam pela intenção do seu idealizador, que pode ter uma preocupação matérica, voltada para experimentações estéticas ou conceituais, cuja ênfase é depositada na difusão de ideias. Porém, ambas as características podem aparecer em um mesmo trabalho simultaneamente. Os livros múltiplos são cada cópia uma obra de arte (SILVEIRA, 2008).

Os livros possuem propriedades táteis e sensoriais. Nos livros de artista, geralmente, essas sensações são ainda mais exploradas, o que os torna parte de não apenas uma categoria artística específica, tais como a pintura, escultura ou colagem, mas de todas elas. São únicos na história, tanto em sua forma de arte quanto como receptáculo para ideias. Os artistas que se utilizam do formato do livro nos dão uma forma de arte em que se fundem ou se justapõem literatura, pintura, artes gráficas, escultura, artesanato e fotografia (HOFFBERG, 1995 *apud* FORCINETTI, 2008).

Não é mais possível determinar fronteiras rígidas entre as práticas artísticas. Ao produzir, o artista não escolhe apenas um “meio” ou uma única modalidade, mas age nas passagens, nas contaminações, e suas estratégias na elaboração de obras esgarçam os limites das especificidades (NEVES, 2009).

## 2.2| LIVRO DE ARTISTA E VARIAÇÕES

A estrutura do livro de artista pode assumir formatos diversos, tais como o de códice, de rolo, sanfona, caixa, envelope com folhas soltas, pasta de arquivamentos, caderno, etc., o que dificulta extremamente encaixá-los em sua forma e plasticidade dentro do mesmo âmbito artístico. Assim, resultou-se em uma série de classificações: livro de arte, livro de artista, livro-objeto, livro-poema, entre outras denominações, as quais podem divergir quanto à concepção do objeto referido.

Apesar das classificações do livro de artista, distinguí-lo é uma tarefa complexa. Não há uma delimitação precisa do que seja um livro de artista, pois existem diferenças conceituais de autor para autor.

O pesquisador Paulo Silveira (2008) remete seu surgimento à poesia visual:

Mas sobretudo pela possibilidade de utilização em suporte impresso é que o poema visual dá sua parcela de contribuição ao desenvolvimento da arte em livro. Às vezes mal acomodado no códice convencional, o poema visual se queria apresentado em páginas soltas, ou em construções de montar, ou em objetos lúdicos. (p. 159-160)

O livro-poema, proposta dos poetas concretos, independe da forma livro. De acordo com Panek (2006), ele pode ser apresentado também em outros suportes sem perder sua essência. Porém, a sua publicação em forma de livro seria o meio mais adequado.

No supracitado *A Página Violada*, Silveira (2008) faz algumas considerações em relação ao artista e escritor Julio Plaza, autor do mais

significativo ensaio sobre estética do livro de artista sob o ponto de vista da semiótica escrito no país. Plaza considera *A Ave* (1954) de Wladimir Dias Pino, um dos primeiros livros-poemas, estando essa obra de fato, entre as precursoras mundiais dos livros visuais

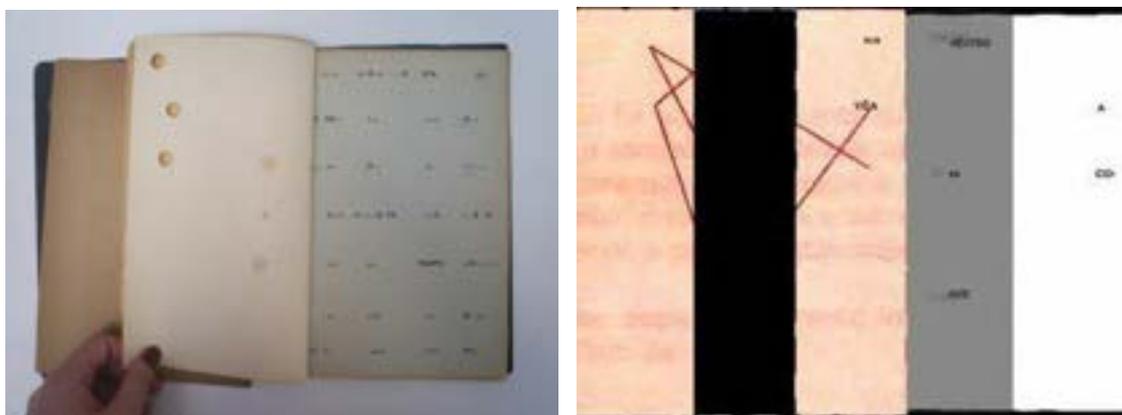


FIG. 10 Wladimir Dias Pino, *A Ave*, 1956. Fonte: <http://cadernosafetivos.blogspot.com/>

Os livros-objetos dão ênfase ao formato do volume, no caso, apenas se assemelham aos livros em sua fisicalidade. De acordo com Phillipot (*apud* Silveira, 2008), eles podem ser objetos sólidos que não podem ser abertos, permitindo uma leitura única e solitária; o livro se torna uma escultura, ou seja, obras materiais ausentes de conteúdo literário. Mantém-se, muitas vezes, privados do contato físico para se limitar ao campo da percepção, passando a ser considerados objetos de contemplação.

O livro de artista é uma categoria (ou prática) artística que desenvolve tanto como experimentação das linguagens visuais como a experimentação das possibilidades criativas dos elementos constituintes do mesmo livro. O transporte do significado do texto para o volume em si pode ser muito radical, caso específico em que a obra passa a ser denominada livro-objeto. Assim, nem todo livro de artista é um livro-objeto, mas certamente, todo livro-objeto é um livro de artista. Seu repertório é infinito. (Silveira, 2008, p. 77)

Nessa concepção, *A Caixa-Verde* de Marcel Duchamp, criada em 1934, passou a ser considerada como um dos primeiros livros de artista, criada a partir de uma das obras mais ilustres de Duchamp - *La Mariée Mise à Nu Par Sés Célibataires, Même* (A Noiva Despida por Seus Celibatários, Mesmo), mais conhecida como o *Grande Vidro*. Em uma caixa feita de cartão e revestida de

veludo verde – de onde veio o título, *A Caixa Verde* – Duchamp reuniu cópias das suas anotações em relação à obra o *Grande Vidro* durante sua produção ao longo dos anos.



FIG 11. Caixa Verde, Duchamp, 1934. Fonte: <http://gramatologia.blogspot.com/>

Castleman registra que "a Caixa Verde é simultaneamente o modelo para os assim chamados livros-objetos e o mais valioso protótipo para o livro de artista, como veio a ser definido depois dos anos 50" (*apud* SILVEIRA, 2008, p. 36) onde estabelece o livro de artista como obra cujo imaginário do seu autor supera o texto, por traduzí-lo dentro de uma linguagem que possui mais significados que, supostamente, as palavras podem transmitir.

O livro-objeto talvez seja a única subcategoria dentro do livro de artista que se difere das demais, sendo obras raras, muitas vezes únicas ou com tiragens extremamente reduzidas. Para Moeglin-Delcroix, em entrevista concedida a Paulo Silveira em 1999, o livro-objeto diz respeito ao material escultórico, e não ao livro:

Em minha opinião, um livro não é um livro se não se puder abri-lo e descobrir um certo número de páginas que se podem ler ou olhar (ideia de uma informação mais ou menos conceitual a comunicar) e, em todo caso, folhear uma após a outra (ideia de sequência). Um livro que não se pode abrir, como ocorre frequentemente como o livro-objeto, parece-me uma contradição e efetivamente uma monstruosidade. (SILVEIRA, 2008, p. 284)

Muitos exemplos de livros-objetos se distinguem através de um critério antinarrativo, no caso, sua estrutura se dá apenas por meio da construção de materiais aplicados, sem o acréscimo de caráter explicativo. Para Silveira (2008), os livros-objetos não são mais intermidiais, pertencem apenas às artes visuais, sem vínculo direto com a literatura, a comunicação social ou outros produtores de informação "legível".



FIG. 12 Lia do Rio Cardoso Costa, sem título. Fonte: Silveira, 2008, p. 229.

O livro-objeto exige a participação do leitor, o qual experimenta conteúdos, formas, efeitos, funções, nova disposição espaço-tempo, sonoridades, deslocamentos, limites, levezas e estranhamentos. A poética visual é o ponto forte do livro (PAIVA *apud* ROMANI, 2011). Pela multiplicidade de elementos, o livro-objeto valoriza o manuseio experimental das linguagens visuais e sinestésicas.

**CAPÍTULO 3|**  
**APROXIMAÇÕES E DIVERGÊNCIAS**

Diante de tantas transformações sofridas com o passar das últimas décadas, tendo o homem como o agente produtor e transformador de objetos e ideias, as conceituações de Arte e Design, sob pontos de vista estético e utilitário, também acompanharam a evolução do pensamento humano. Pensar a respeito dessas duas vertentes é refletir acerca dos seus processos, transformações e suas possíveis interpretações, a partir da sua capacidade e necessidade de comunicação e expressão.

O design do livro é uma arte que tem suas próprias tradições e um corpo relativamente pequeno de regras aceitas. Se o design de um livro irá chamar atenção ou não para si mesmo, isso vai depender do grau de consciência do leitor acerca tanto do design em geral quanto do design de um livro particular (HENDEL, 2003, p. 1).

É na obra de arte que se manifesta todo rito simbólico e iconográfico, de acordo com seu contexto histórico, agregada a funções diversas. Já o design tem como destino um público consumidor, sendo capaz de incorporar a materialidade e a forma, associando-se à qualidade estética e formal. As operações e prática artísticas convivem, se intercambiando e se interrelacionando, ocasionando combinações e trocas de vias múltiplas de teorias, procedimentos, técnicas, linguagens, etc (VALESE, 2003).

Geralmente, o trabalho de arte é uma obra autorreferencial; já um artefato de design possui como referência alguma finalidade exterior, ou um propósito não evidente. Para Niemeyer (*apud* VALESE, 2003), a diferença entre essas duas linguagens encontra-se, sobretudo, na finalidade prática do design que se fundamenta em quatro requisitos: ser funcional, significativo, concreto e ter um componente social.

Segundo a autora do artigo *Autoria em Design Gráfico*, Lúcia Weymar (2010), existe uma oposição poético/prático que é resolvida em dois exemplos na produção de design: o *Livro de Artista* e o *Design de Ativismo*. No livro de artista, julgado como um design autorreferencial, a função tem sido omitida, ou seja, lida com experimentos visuais e não precisa preencher propósitos comerciais.

Muitos designers qualificados não admitem esse tipo de projeto devido à baixa qualidade técnica, singularidade e à falta de aplicação prática, mesmo o livro de artista podendo ser o exemplo mais simples e direto de design autoral. No caso do design de ativismo, além de ser motivado pelo próprio designer, pode ser classificado como absolutamente prático, cumprindo sua função de alertar/orientar. Esse tipo de produção é responsável pela criação e divulgação de ideias visuais de caráter ativista, onde aspectos culturais, sociais, políticos e ambientais são expostos e discutidos, porém sempre com um certo teor humorístico. Mas, no design de ativismo, falta a autorreferencialidade do livro de artista somada à ausência da voz que fala porque quem fala não é um indivíduo, mas uma comunidade unificada (ROCK *apud* WEYMAR, 2010).

### **3.1| ANÁLISE DOS LIVROS**

Neste capítulo, as obras dos artistas Bruno Vilela, Marcelo Silveira e Oriana Duarte servirão como estudo de caso, resgatando parte da teoria dos capítulos anteriores. A escolha dos autores se deu pela importância de ambos como artistas contemporâneos experimentais e atuantes no estado de Pernambuco. Em suas obras a manipulação e o diálogo estão presentes de formas distintas, tendo grande importância para o seu design.

Como veremos adiante, o que difere o livro tradicional de um livro de artista é a forma como os fundamentos de design podem ser aplicados. O livro de artista geralmente, quando não inteiramente artesanal, exibe um projeto gráfico diferenciado. Escolhas como formato, disposição do conteúdo, representação das imagens, materiais diferenciados e produção gráfica são a base para entender a divergência em relação ao design editorial.

A análise das obras orientou-se pelos critérios do design editorial discutidos anteriormente no Capítulo 1, distribuídos em quatro grupos

maiores: Formato, Tipografia, Organização da Página (grid, imagens e layout) e Especificações (suporte, encadernação e acabamentos).

**FORMATO:** No livro de artista, o formato é um dos seus grandes diferenciais, pois pode assumir a forma de códice, de rolo, sanfona, caixa, pasta de arquivamentos, caderno, etc. Às vezes alguns formatos não derivam de nenhuma relação conhecida por sua intenção artística que direciona o projeto a uma forma inusitada. No entanto, o formato mais utilizado nos livros contemporâneos ainda é o retrato.

**TIPOGRAFIA:** No livro de artista a massa tipográfica pode ser reduzida, ou quase inexistente. A tipografia aplicada em alguns desses livros é experimental, feita manualmente pelo artista ou não obedecendo à nenhuma regra.

### **ORGANIZAÇÃO DA PÁGINA**

**Grid:** Geralmente no livro de artista, a obediência ao grid é deixada de lado, podendo a disposição dos elementos fugir completamente da ideia de equilíbrio, que fica a critério do artista.

**Imagens:** Pode-se considerar algumas alternativas em relação à imagem inserida no livro de artista, assim como no livro tradicional: presença ou ausência de imagens, imagens complementando ou substituindo o texto, imagens dipostas na página de forma agradável à visualização e leitura ou agrupadas de forma desordenada.

**Layout:** No livro de artista, o texto e as imagens não são obrigatoriamente inseridos na mesma malha, e nem sempre podemos encontrá-la, já que esses elementos são posicionados conforme a hierarquia visual determinada em cada caso.

### **ESPECIFICAÇÕES**

**Suporte:** Quando se analisa um livro tradicional, observa-se o predomínio do

papel como suporte, sendo o cartão o segundo material mais usado. No livro de artista também é possível apresentar esse padrão, o diferencial entre eles estará no final do processo de produção, no acabamento, e até na diversidade de material.

**Encadernação:** A encadernação manual é bastante utilizada na produção de objetos de arte, com edições limitadas e baixa tiragem. O tipo de encadernação para o livro de artista é escolhido pelo autor/artista de acordo com a manipulação que a obra pretende obter, além dos materiais inseridos no projeto. Os diferentes métodos de encadernação possibilitam explorar melhor seus aspectos interativos.

**Acabamentos:** Algumas técnicas são capazes de transformar uma peça comum em um objeto interessante, podendo mudar sua forma e influenciar a percepção do leitor/apreciador.

### 3.2| LIVROS E ARTISTAS

A escolha dos livros para a análise foi baseada nos seguintes critérios: ser um livro de artista, apresentar inovações visuais, ser graficamente reproduzível e ser uma peça/obra estimulante para o leitor/apreciador. Os exemplos analisados adiante possuem uma cuidadosa produção gráfica, com acabamentos e especificidades que, através da sua manipulação, implicam na interação.

#### **ORIANA DUARTE**

Nascida em Campina Grande, Paraíba, a artista Oriana Duarte reside e trabalha em Recife, Pernambuco. Sua formação acadêmica envolve uma graduação em Design Industrial pela Universidade Federal de Pernambuco, mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Professora da Universidade Federal de Pernambuco, Departamento de Design, desde 1993, ela é responsável por disciplinas ministradas na área de Design Industrial, Moda e Design da Informação.

Oriana trabalha com variadas formas de arte, mas se destaca como uma artista performer, onde desenvolveu “uma temática que questiona o universo estabelecido como próprio da mulher ou vivenciando os limites do seu corpo/mente: a matéria prima da sua arte” (ZACCARA; CARVALHO, 2009, p. 2202).

Através do envolvimento com o Design que seu interesse pela arte tornou-se mais intenso. Seu posicionamento teórico “implica em uma construção de conhecimento transdisciplinar, voltada a realizar pontes teóricas entre diversas áreas de pesquisa científica e fazer artístico” (DUARTE *apud* ZACCARA; CARVALHO, 2009, p. 2204)

Sua trajetória artística iniciou-se no final da década de 1980, porém suas produções alcançaram maior notoriedade na década de 1990, mais precisamente em 1995 por meio da exposição no Museu do Estado de Pernambuco (MEPE) com a mostra individual “Playground”. Foi a partir de então que ela entrou no circuito artístico contemporâneo, ao mesmo tempo em que o campo da arte proliferava-se. Foi o momento *Dos Heteróclitos: enquanto campo de ação*.

### **Dos Heteróclitos: enquanto campo de ação, 2002.**

! Após quatro anos no exercício de construção da obra, a artista publica, na Bienal de 2002, o “espaço-livro heteróclito”, uma espécie de livro/catálogo denominado *Dos heteróclitos: enquanto campo de ação*, que teve como principal objetivo registrar as imagens e textos sobre as obras produzidas a partir do termo heteróclito. A obra é um conjunto de suportes variados, todos contidos numa caixa: livros (o livro/catálogo e o Caderno de Textos), poster, cartela de adesivo, postais, dvd e um mapa destacável.

Essa obra veio à mostra na Bienal de 2002 sob a forma de uma Instalação, na qual apenas seus fragmentos estavam presentes. No trabalho *Dos heteróclitos: enquanto área de proliferação*, ela expôs gaiolas penduradas pelas paredes em número de nove, contendo seixos, anzóis, papéis carbono, colheres de alumínio, pedaços de feltro verde e lâminas de vidro. Observa-se a utilização de materiais já aproveitados por outros artistas, porém com outros sentidos atribuídos. Segundo Oriana:



Os heteróclitos são um exercício de construção. É, na verdade, um processo de dar local às coisas do mundo. Então eu juntei uma série de materiais que, a princípio, não têm uma relação imediata: um jogo de anzóis, seixos, lâminas de vidro, feltro, colher de inox, lâmpadas e gaiolas também. Era uma operação artística de você se desprover do discurso e de uma mensagem estética imediata e dar palavra às coisas. As coisas ali é que definiam seus lugares; ficava meio apavorante o negócio, parecia realmente que eles, os heteróclitos, falavam (*apud* ZACCARA; CARVALHO, 2002, p.2206).

FIG 13 *Dos Heteróclitos: enquanto campo de ação*, 2002. Fonte: Elaborado pela autora.

Oriana realiza intervenções no espaço urbano com várias “constituições heteróclitas”, as quais são “exercícios processuais” artísticos envolvendo objetos, espaço/tempo que resultam em obras como *Dos heteróclitos: enquanto área de proliferação* (1997-1999), *Imersa em um monumento* (1999-2000) e *Boismo* (2001-2002).

Da mesma forma que o *ready made* de Marcel Duchamp, em meados do século XX, a artista elege objetos do cotidiano, tirando-os de suas funcionalidades, e os levando a ser apreciados como obras de arte. Alguns deles, em diferentes obras e contextos, nos fazem enxergar arte produzida por materiais originalmente não artísticos, impulsionando nossa percepção para as entrelinhas, gerando reflexões e dinamizando nossos pensamentos.





FIG 14 Dos Heteróclitos: enquanto campo de ação, 2002. Fonte: Elaborado pela autora.

## FORMATO

*Dos Heteróclitos* é uma obra multifacetada, que se apresenta em formatos variados (poster, folha de adesivos, cartões postais, encarte e dvd) inseridos numa caixa, fazendo parte de um conjunto. Em meio a eles estão o Caderno de Imagens e o Caderno de Textos, publicações distintas, compostos por trechos e imagens que são fragmentos de trabalhos anteriores (*Boismo*, 2002; *Imersa em um Monumento*, 1999-2000; *O gabinete de souvenirs de a coisa em si*, 1998; *Dos Heteróclitos: enquanto campo de dispersão*, 1997-1999; *Dos Heteróclitos: enquanto área de proliferação*, 1997), e textos acerca da artista e sua obra, respectivamente, os quais serão o foco principal da análise.

*Caderno de Imagens*: Apresenta-se em formato retrato nas dimensões 18x26,5cm (33x26,5cm, se somado às abas laterais), em brochura. Os exemplares foram impressos sobre papel *couché* 180g, para o miolo, e *couché* 250g para a capa. Apesar da proporção não fornecer uma razão geométrica conhecida dentro dos formatos padrões de papel, seu tamanho é apropriado ao manuseio proposto. Por não ter sido impresso em lâminas soltas, este livro não possui aproveitamento total do papel, já que o posicionamento das páginas é limitado pelas dobras e formações dos cadernos.

*Caderno de Textos*: Possui o mesmo formato que o Caderno de Imagens, com exceção do papel offset 120g para o miolo.

## TIPOGRAFIA

*Caderno de Imagens:* Duas famílias tipográficas foram utilizadas nesse livro, *ITC Officina Sans* e *Courier*. Todos os textos, com alinhamento e espaçamento variados, são compostos em *ITC Officina Sans*, com exceção do primeiro, em *Courier*. A altura do corpo praticamente não varia ao longo da narrativa, diminuindo apenas na última página texto. A massa textual é reduzida, com predomínio de imagens. A numeração de páginas é inexistente.

*Caderno de Textos:* Esse livro possui grande quantidade de massa textual, dividida em três famílias: *ITC Officina Sans*, *ITC Officina Serif* e *Triplex Extrabold*. Todos os textos principais são compostos em *ITC Officina Serif*, com variações em negrito e itálico, alinhados à esquerda. A *ITC Officina Sans* foi usada nos textos de apoio/referência, ao lado dos textos principais. A numeração das páginas está em *Triplex Extrabold*, centralizada à página.

É necessário que o uso de um corpo tipográfico grande esteja ligado à relação entre a quantidade de texto e as dimensões da página, já um corpo pequeno requer uma massa de texto maior para que a composição visual funcione adequadamente. No caso, observa-se que o tamanho inserido nos tipos é satisfatória à proposta dos livros, a legibilidade não é prejudicada por sua dimensão.

## ORGANIZAÇÃO DA PÁGINA

*Caderno de Imagens:* A diagramação é orientada pelo uso predominante de imagens, presentes em todas as páginas, em tamanhos e localizações diversas. O texto encontra-se mais como apoio desses recortes. O preenchimento de algumas páginas é contra-balanceado pelo tamanho das imagens e fragmentos de textos.

As imagens estão dispostas sem uma grelha visível, ocupando toda a página e mancha gráfica. Ultrapassam o limite das quatro bordas da folha, o que é definido como "sangrado total". As imagens usadas dessa maneira maximizam o impacto visual.

A maior parte do projeto é constituído por páginas duplas espelhadas, onde o arranjo dos elementos é enfatizado pela relação entre as imagens e a narrativa de texto, quando há massa textual, refletindo massas da mesma proporção visual. Mesmo contra-balanceados, seu posicionamento e tamanho são diferentes a cada página.

*Caderno de Textos:* Todo o corpo textual do livro está alinhado à esquerda, assim como a numeração de página, na parte inferior da segunda coluna, obedecendo à uma malha constante em todas as páginas, formada por duas colunas. É uma publicação bilíngue, tendo a metade do livro para cada idioma, português e inglês.

A primeira coluna foi reservada para texto de apoio, com legendas referentes ao texto principal, e espaços para colagem de imagens (à parte, da cartela de adesivos) relacionadas ao texto principal. A abordagem desse layout tem o texto apoiado por imagens, no caso, sendo o livro originalmente de texto, mas incorporando uma pequena quantidade de imagens de apoio, identificadas e inseridas pelo leitor.

As aberturas de capítulo/início de cada texto seguem a mesma hierarquia do sumário, título em negrito mais o nome do autor abaixo, localizados no canto superior esquerdo das páginas ímpares.

Há ausência quase total de imagens, exceto por quatro ilustrações que interagem com a diagramação de duas páginas, e o espaço para colagem dos adesivos.

## **ESPECIFICAÇÕES**

*Caderno de Imagens:* A publicação do livro teve uma tiragem de 5.000 exemplares, impressos sobre papel *couché* 180g, para o miolo, e *couché* 250g para a capa. A escolha da gramatura do papel *couché* permite maior flexibilidade na manipulação do livro.

Sua encadernação é sem costura, de lombada quadrada, com capa colada diretamente no dorso do volume reduzido (dezoito lâminas), onde as folhas se encontram soltas, sem divisão em cadernos. A capa flexível tem duas abas laterais, as quais fornecem maior resistência mecânica ao livro.

*Caderno de Textos:* É o volume onde se encontra a maior parte textual desse livro de artista, com textos de Oriana e demais artistas acerca da obra. Sua encadernação, também sem costura, possui uma quantidade pouco maior de lâminas (vinte e sete) que o Caderno de Imagens, sendo o miolo em papel *offset* 120g.

Por se tratar de uma publicação voltada apenas para a leitura, o papel escolhido para o miolo possui um leve amarelamento e um alto grau de opacidade, o que evita a transparência no texto e cansaço visual.

Ambos os livros tiveram seus miolos refilados independentes de suas capas, as quais receberam vincos nas extremidades, formando abas laterais.

*Outros suportes:* É através dos acabamentos que fica mais notória a distinção entre o livro tradicional e o livro de artista. Além da grande variedade de suportes, a utilização das várias formas de acabamento junto a esses materiais possíveis são o que dão vida à manipulação, ao diálogo entre a obra e o apreciador. Aguçar a curiosidade e estimular sensações/reflexões através do manuseio de objetos e características materiais/visuais é sua finalidade principal.

Em *Dos Heteróclitos*, o uso de vários suportes foi primordial para a interação obra-apreciador. Oriana utilizou diferentes tipos de papéis de manipulações distintas como fragmentos do seu livro de artista, começando pela caixa, que serve como envoltório de todo o seu conteúdo.

Com um revestimento impresso por imagens (pedras) que fazem parte da obra, a caixa tem como única estrutura o papelão, o que facilitou sua impressão, os vincos e os cortes para que sua montagem fosse feita, a partir do seu formato planejado, sem a necessidade de outros materiais, o que poderia até encarecer o projeto.

Dentro dela, fora o Caderno de Imagens e o Caderno de Textos encontram-se cinco cartões postais, uma folha com dezesseis adesivos (para colagem no Caderno de Textos), um poster, um encarte de dvd (registro do projeto *Boismo*) e um papel de maior gramatura sanfonado e destacável (com serrilha nas dobras), todos contendo imagens referentes à obra.

## **BRUNO VILELA**

Nascido em Recife, onde vive atualmente, Bruno Vilela é um artista brasileiro formado em retrato e figura humana com anatomia pelo mestre japonês Sunishi Yamada. Graduado no curso de Artes Plásticas pela Universidade Federal de Pernambuco, em 2002.

Em 2010 ganhou o Prêmio Funarte de estímulo à criação artística e o Prêmio Funcultura do MINC de Pernambuco. Ainda em 2010 foi selecionado para o Programa de Arte do Banco Mundial em Washington. Suas principais individuais são: Dia de festa é Véspera de Dia de Luto, no Paço das Artes / SP – 2013; Bibbdi Bobbdi Boo no CCBNB em Fortaleza – 2010; Ouroborus na Galeria Laura Marsiaj / RJ - 2012 e Voodoo Drama na Galeria Amparo 60 em Recife - 2013. Em 2013 ganhou o Prêmio de Direção de Arte de Curta-Metragem do Festival internacional de cinema de Triunfo.

Bruno é fascinado pelo formato do livro, e possui uma antiga relação com livros de artista, que vem desde o ano 2000 quando fazia livros objetos. Considerando-o um suporte fantástico para a arte. Um livro de artista é democrático, todos podem comprar, diferente de uma obra única como uma pintura (VILELA, 2014). Também faz uso de cadernos, nos quais fica mais à vontade para criar.

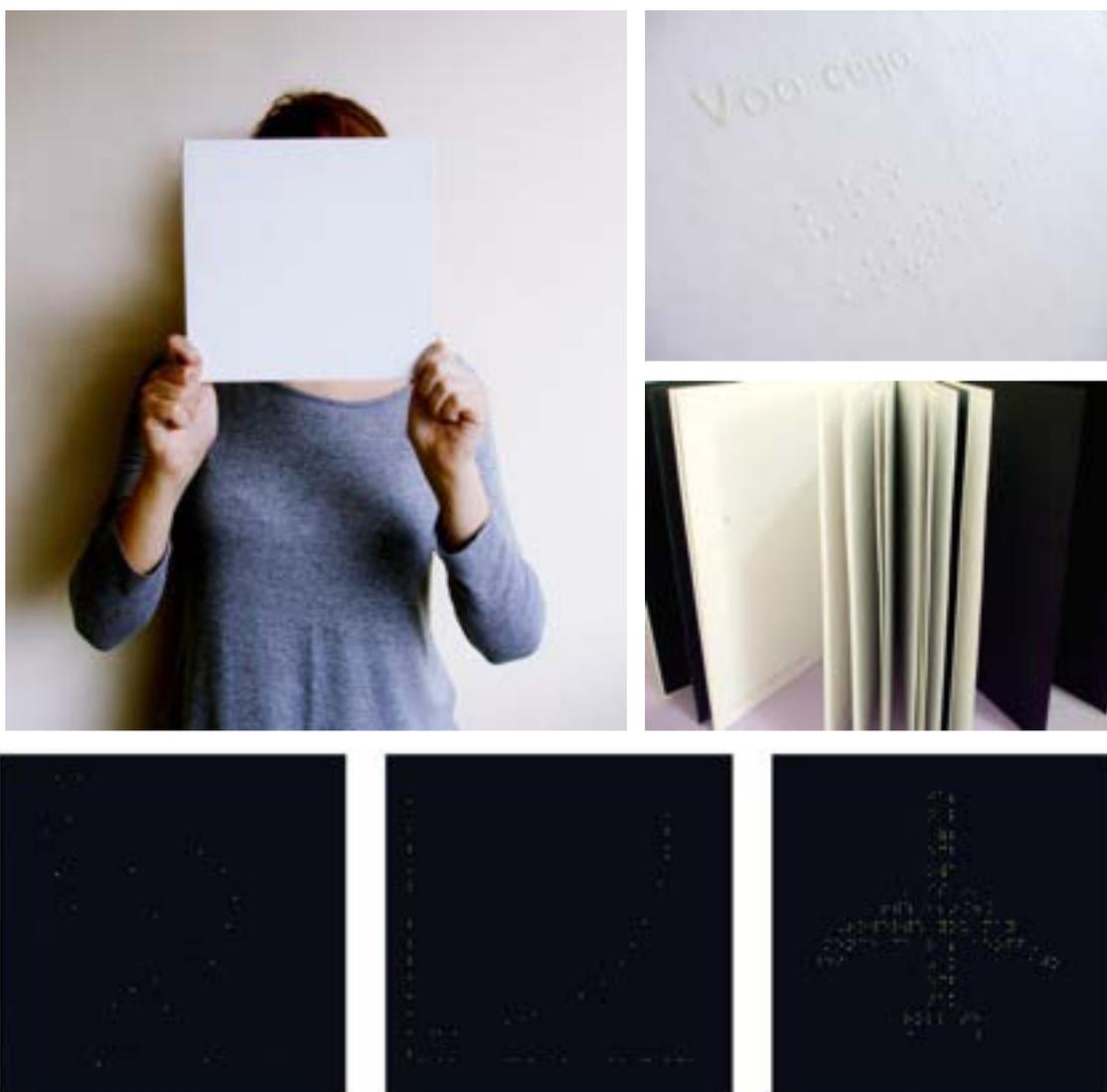
Suas obras estão nas mais importantes coleções particulares e instituições do Brasil. Destacam-se no seu trabalho um universo místico, um espaço psicológico e as novas possibilidades para o desenho e a pintura numa poética de mitologia pessoal. Atualmente é representado pela galeria Amparo 60 em Recife e Anita Schwartz no Rio de Janeiro.

### **Voo Cego, 2011.**

O Livro Voo Cego é um projeto de 2011. Foram produzidos 1000 livros, com 40 páginas cada. As páginas do livro são brancas e impressas com

escrita braille, feitas de verniz transparente. Têm impressões de textos sobre astronomia, viagens astrais, poemas e músicas que remetem ao céu feitas com o verniz. É praticamente impossível decifrar seu conteúdo. Em certos pontinhos do braille, o verniz transparente é misturado à tinta fluorescente, e ao apagar a luz, no escuro, é possível ver se formar constelações e desenhos diferentes em cada página, sem comprometer a leitura.

Cada página, texto, é referente à imagem formada ao apagar as luzes. No caso, essa sequência gera uma interação entre quem enxerga e o cego, já que o vidente precisa do cego para que leia o texto em braille, e o cego precisa do vidente para que lhe indique o local do desenho, da constelação. Porém, para guiá-los, é preciso apagar a luz, ficar no escuro, para que se enxergue as figuras que ali surgem, ou seja, ficando "cego". Um precisa do outro, acessibilidade às avessas.



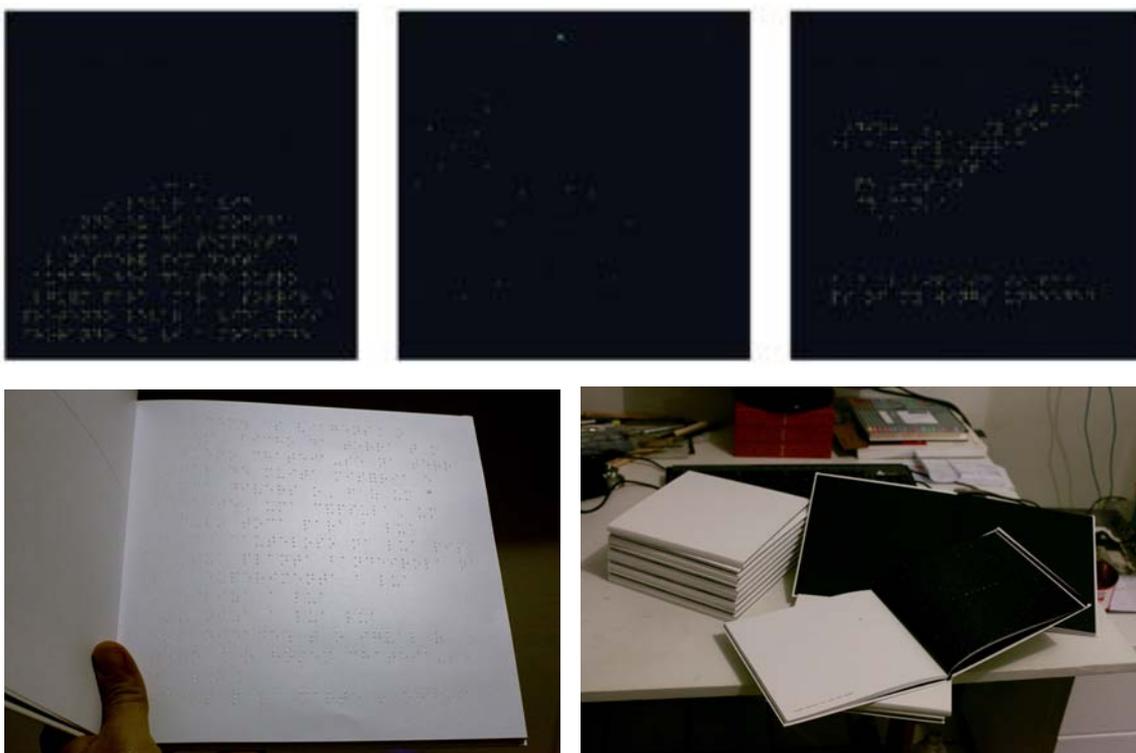


FIG. 15 Voo Cego, Bruno Vilela, 2011. Fonte: Elaborado pela autora. FIG. 16 Voo Cego, Bruno Vilela, 2011. Fonte: Cedido pelo artista.

## FORMATO

Foi produzido no formato quadrado, seguindo as dimensões 21x21cm fechado (21x42cm aberto), o qual possibilita maior dinâmica dos elementos, já que sugere uma ação circular, podendo rotacionar as imagens e alterar o sentido do manuseio. Nesse formato, considerando a folha BB, 960x660mm, produzirá 12 folhas com perda de material reduzida.

## TIPOGRAFIA

A tipografia quase não participa deste livro de artista. É uma narrativa praticamente constituída em escrita braille e imagens. É usada uma família tipográfica tanto para o miolo quanto para a capa, a Blur. No interior do livro, o texto é resumido em legendas referentes às páginas ímpares, de apenas uma linha, alinhadas à esquerda no inferior de quase todas das páginas pares. O texto presente na capa e na página com informações de produção não é relevante para esta análise. Não há numeração de páginas.

## **ORGANIZAÇÃO DA PÁGINA**

O artista explora um caráter bastante experimental na narrativa. Todas as páginas ímpares, com exceção das três últimas com imagens de constelações, estão supostamente em branco. Seu conteúdo está em braille, para deficientes visuais, onde os caracteres em alto relevo foram produzidos com verniz transparente, e alguns deles adicionados tinta fluorescente, formando constelações/imagens aleatórias. Nesse caso, a narrativa é tanto tátil quanto visual, já que uma vez estando em braille o conteúdo será interpretado pelo deficiente visual, e no escuro apenas pelo vidente ao enxergar os pontos fluorescentes constituindo imagens.

A reduzida massa textual do livro encontra-se nas legendas no inferior da maioria das páginas pares. Junto a elas, uma linha divisória horizontal não centralizada, que passa a ideia de um segmento de círculo, constante em todas as páginas. A única alteração que se pode notar nessas páginas está no símbolo de intersecção que, ao passar das páginas, parece estar contornando a linha/círculo, mantendo-se em constante movimento.

Apesar do experimentalismo, o livro ainda obedece a alguns poucos padrões, tais como imagens de fundo totalmente sangradas e margens de 1cm para as legendas e para o braille, que ocupa um espaço central com as mesmas dimensões da página.

## **ESPECIFICAÇÕES**

Neste livro de artista, utilizou-se materiais diferentes, tais como verniz transparente e tinta fluorescente. A combinação desses materiais como principal forma de diálogo aguça a curiosidade de quem o manipula.

A encadernação aplicada ao livro foi com costura, o aproveitamento do manuseio não é total. Na capa foi utilizado papel cartão e verniz fosco, e no miolo papel couché branco fosco, superior a 180g. As páginas praticamente não apresentam imagem. Como foi dito anteriormente, todo o conteúdo do livro se resume a legenda, um segmento de círculo e um símbolo de intersecção nas páginas pares, e escrita braille nas páginas ímpares. Ao final do livro, nas últimas três folhas, o braille foi substituído por imagens de constelações, com sangrado total das páginas.

Para o conteúdo em braille, o verniz transparente foi sobreposto aos caracteres, o que os deixam melhor percebidos visualmente. Alguns desses caracteres estão misturados à tinta fluorescente, formando imagens/desenhos e simulando constelações, perceptíveis apenas no escuro.

É através dessas combinações de materiais, alterando e jogando com as percepções, que o livro de artista procura dialogar com apreciador.

## **MARCELO SILVEIRA**

Marcelo Luiz Silveira de Melo, natural da cidade de Gravatá, é um artista pernambucano que tem a madeira como matéria base do seu trabalho, e seus principais meios de expressão são escultura, desenho, pintura, instalação e objeto. Sua formação artística iniciou-se ao frequentar a Oficina Guaianases de Gravura, em Olinda, entre 1982 e 1985. Nesse mesmo ano, ingressou no curso de Educação Artística, pela Universidade Federal de Pernambuco, formando-se em 1990. Nesse ano abriu seu ateliê em Gravatá, desenvolvendo atividades com crianças da região.

Sua produção é bastante relacionada aos objetos e às manifestações culturais de sua região de origem. Com grande interesse no processo artesanal pernambucano e nordestino em geral, Marcelo seguiu por algumas cidades pernambucanas com seu estúdio, onde se aproximou de artesãos de diversas especialidades, no projeto *Corre Caminhos*.

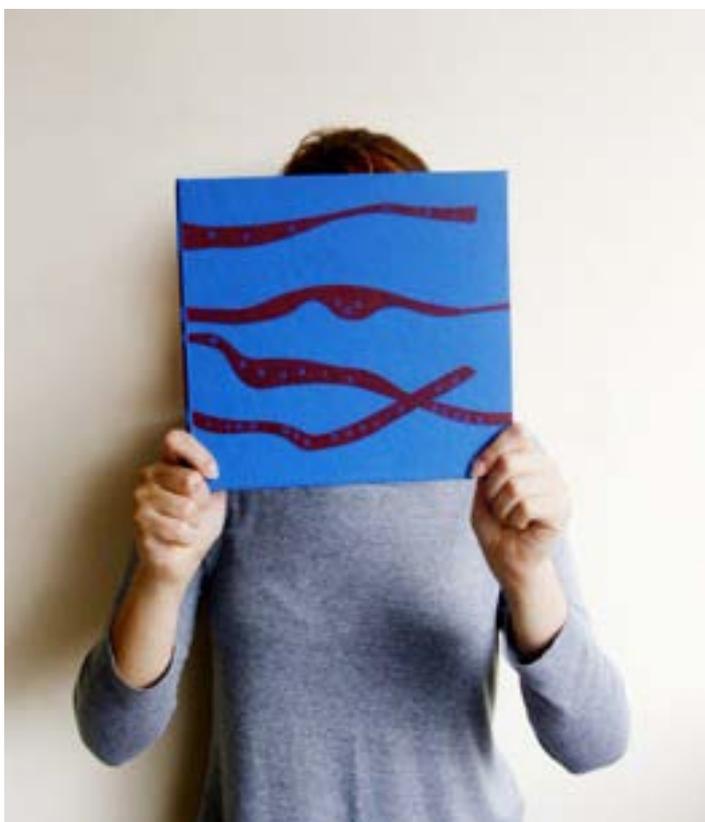
Porém, não foi apenas no manuseio da madeira que a obra de Marcelo se desenvolveu, mas também materiais como vidro, ferro, acrílico e papel tornaram-se essenciais na sua produção artística.

Passa três meses em Barcelona, em 1992, frequentando a Escola Massana de Artes, onde elabora trabalhos com restos de madeira e ferro. De 1995 a 1996 volta com suas atividades como arte-educador, que foram iniciadas com o ateliê de Gravatá, trabalhando com a criação tridimensional em universidades e centros culturais.

Seus trabalhos foram expostos em importantes mostras, como a 29ª Bienal de São Paulo, a 5ª Bienal do Mercosul, a 4ª Bienal de Valência (Espanha) e em instituições como a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Museu de Arte Contemporânea de Curitiba, o Palácio das Artes de Belo Horizonte e o Museu de Arte Aloísio Magalhães. Sua obra está nas coleções do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e do Museu de Arte Moderna Murilo Mendes (Juiz de Fora).

### **Manual dos Manuais, ou Livro das Explicações, 2011.**

Tendo como uma das particularidades do trabalho de Marcelo Silveira, sua tendência ao colecionismo é um traço bastante presente no Manual dos Manuais, que pode ser assimilado como uma coleção de manuais, tomando como referência o trabalho de Liêdo Maranhão, um dos maiores colecionadores da cultura popular do Nordeste. Esse livro de artista apresenta textos críticos, entrevistas e imagens de suas obras. Sua proposta é que o leitor descubra maneiras de como manusear a obra.



“Esse manual que apresento é mais do que um produto gráfico, é a convivência de pessoas explicando coisas. Por isso que a ideia inicial do título Manual dos manuais foi acrescida de Ou livro das explicações; é um produto gráfico com garras que convidam o usuário a tanto incluir outras informações como descobrir o modo de funcionamento do livro. Tem partes que são dobradas e para ter acesso a todas as informação é necessário descobrir suas regras de funcionamento desses vários formatos de papel, dessa infinidade de imagens de outros trabalhos” (SILVEIRA, 2011).

FIG. 17 Manual dos Manuais, ou Livro das Explicações, Marcelo Silveira, 2011.  
Fonte: Elaborado pela autora.

Começando por seu aspecto, a obra de Marcelo Silveira transcende a forma do livro, consolidando-se como objeto artístico. Mesmo firmado como livro único, é composto por formatos e manuseios diversos. E vai além do próprio artista, quando ele abre mão da condição de único autor e compartilha a autoria com diversos artistas e profissionais envolvidos na feitura desta obra (BAPTISTA, 2011).



FIG. 18 Manual dos Manuais, ou Livro das Explicações, Marcelo Silveira, 2011.  
Fonte: Elaborado pela autora.

## **FORMATO**

Foram impressos 1000 exemplares em offset, nas dimensões 22,5x23,5cm e lombada quadrada de 4cm, sendo o miolo produzido em formatos diferenciados: formato A 11x15cm, formato B 18x15cm, 19x15cm e 20x15cm, formato C 20x20cm. Esses formatos foram intercalados entre si ao decorrer do livro, específicos para cada conteúdo.

As páginas do livro foram impressas em lâminas soltas e posteriormente unidas pela encadernação fichário. O aproveitamento do papel é total, já que o posicionamento das páginas não é limitado pelas dobras e formação de cadernos.

## **TIPOGRAFIA**

Nessa publicação foram utilizadas duas famílias tipográficas: Arial para quase todo o livro, menos no índice de trabalhos e em algumas poucas páginas específicas do miolo, onde foi usada a Letter Gothic.

A grande massa textual do livro segue com variações entre itálico e negrito dentro da família tipográfica Arial, sendo o itálico mais para texto corrido e o negrito no guia de leitura impresso no verso da capa, a numeração das páginas e trechos/títulos que devem ser destacados.

O uso de um corpo tipográfico pequeno exige uma massa textual maior para que a composição visual funcione de forma adequada, concluindo-se que os tamanhos aplicados nos tipos são adequados à proposta do livro, apesar da legibilidade pouco prejudicada em relação ao menor tamanho aplicado.

## **ORGANIZAÇÃO DA PÁGINA**

Esse livro é formado pela união de três fragmentos, onde estão classificados como: Formato A, Formato B e Formato C. O formato A é representado pelas fotografias impressas em couché, no tamanho 11x30cm, posteriormentes dobradas ao meio e introduzidas aleatoriamente entre as folhas offset e superbond, tendo uma imagem diferente de cada lado. Essas fotografias são registros de obras na/da casa do artista Silvan Kälin. São imagens soltas, com sangrado total e ausência de massa textual.

O formato B foi subdividido em três conteúdos específicos de tamanhos diferentes, o que facilita na identificação de cada: Entrevistas com Marcelo Silveira, O Manual dos Manuais e Manual do Pensamento. Na parte de entrevistas é usada uma grade constante em todas as páginas duplas espelhadas, com duas colunas, uma mais larga para a entrevista, com o texto justificado e alinhado à esquerda, oposta ao dorso quando página ímpar, e outra para as iniciais do entrevistado e entrevistador.

Em O Manual dos Manuais, a massa textual encontra-se reduzida em relação à primeira parte. Nele, o texto encontra-se diagramado na parte inferior da página, deixando mais da metade da página em branco. Esse capítulo foi destinado a textos/trechos de outros artistas, onde duas páginas ímpares diferem no layout, espaçamento e família tipográfica das demais, ocupando a parte central.

Manual do Pensamento não é diferente dos anteriores, apenas a massa textual é mais abrangente, ocupando totalmente a coluna principal.

Como essa publicação é bilingue, após o término de cada subdivisão se encontra sua versão traduzida, impressa em superbond verde.

As margens em todas as páginas possuem espaçamento de 1cm na lateral e 0,5cm na superior e inferior. A numeração das páginas encontra-se no canto superior, oposto ao dorso/encadernação, com 0,5cm de margem lateral e superior. Apesar da possibilidade do layout ser prejudicado pelo pouco espaçamento da margem no processo de refilamento, o projeto gráfico está adequado à publicação e de acordo com a encadernação.

Por fim, o formato C, onde se encontram as fotografias de obras diversas do artista, nas dimensões 20x20cm, impressas em couché. São trabalhos que foram mencionados no decorrer do texto dos outros formatos, suas características e as páginas onde foram mencionados. A disposição dos elementos na página é constante. As imagens estão localizadas sempre próximas ao dorso, e as descrições ao lado, de leitura vertical à direita. A única página que difere das demais é a primeira, a do índice. Sua grade é de quatro colunas, três são para o índice, com o texto alinhado à esquerda e ausência de imagens. Devido à encadernação, essa disposição é a mais adequada, não prejudicando a legibilidade dos elementos.

## **ESPECIFICAÇÕES**

No miolo do livro são utilizados quatro tipos diferentes de papéis para a sua composição: color plus na guarda da pasta, superbond verde na tradução, couché para as páginas com imagens e offset comum no restante da publicação. A capa, de papel cartão, foi impressa em serigrafia com tinta vinílica, assegurando rigidiz e proteção necessárias ao miolo.

A encadernação utilizada foi a de fichário, com garras metálicas, onde todas as folhas com dupla perfuração estão soltas. Esse tipo de encadernação, além de proporcionar praticidade e variabilidade na troca ou acréscimo de impressos, viabiliza a produção gráfica com maior facilidade, resultando num produto de menor custo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O livro de artista carrega a finalidade de suporte para diversas expressões artísticas. Em alguns casos, sua expansão restrita deve-se à reprodutibilidade limitada, como no caso dos livros produzidos artesanalmente. Atualmente, com as inovações tecnológicas, principalmente na indústria gráfica, projetos gráficos mais sofisticados são viabilizados com maior facilidade.

O formato e os processos de produção gráfica no livro de artista são elementos do design editorial determinantes na sua estrutura interativa. Embora a tipografia, a linguagem e composição visual imagem-texto façam parte do design do livro como um todo, esses elementos por si só não viabilizam o diálogo desejado. Sua aplicação correta assegura a comunicação e o manuseio propostos, além de torná-lo um objeto visualmente agradável. O leitor/apreciador é chamado, por meio da manipulação, a explorar diferentes áreas de leitura, contribuindo com a narrativa da obra, onde o diálogo fornecido é resultado provido do design. A criatividade do projeto, a escolha dos materiais e a utilização de processos adequados são o que determinam o diferencial durante sua concepção.

Os estudos de caso, livros de Bruno, Marcelo e Oriana, evidenciam como durante o processo de produção parte da teoria sobre design de livros é inserida, e também como alguns fundamentos não são relevantes. Ao observar o formato, nota-se a preferência pela proporção retangular retrato ou quadrada, mesmo não seguindo nenhuma relação conhecida, o que aparenta um processo supostamente intuitivo, ou a procura por um aproveitamento maior do suporte.

O uso da tipografia mostra-se relativo. Em *Dos Heteróclitos* e *Manual dos Manuais* sua presença se faz essencial, já que a grande massa textual faz parte de cada obra como complemento. No caso de *Voo Cego*, o diálogo é

estabelecido pelo tato através da linguagem braille, possível através de processos e materiais.

A organização dos elementos gráficos no layout é determinada pela hierarquia visual. No Caderno de Imagens, em *Dos Heteróclitos*, por exemplo, os espaços designados ao texto e às imagens não seguem uma malha estrutural rígida, podendo ser até inexistente em certos momentos. Já em *Manual dos Manuais*, a diagramação é apresentada numa malha constante, mesmo a massa textual sendo variável, o espaçamento e limite das margens encontram-se definidos. No caso, a busca pelo equilíbrio visual mostra ser subjetiva em relação à disposição dos elementos na página.

A produção gráfica e as especificações do projeto mostram-se determinantes nas obras analisadas ao explorarem diferentes meios na busca pela interação apreciador-obra. Bruno trabalha estimulando diferentes percepções através de materiais para uma comunicação tátil e/ou visual. Oriana centra sua exploração na utilização de suportes diferenciados. Já Marcelo possibilita uma maior interação pela manipulação obtida através da encadernação.

As análises mostram que o projeto de livro de artista, firmado como uma expressão de arte, evidentemente segue um caminho mais intuitivo e subjetivo durante seu processo. Porém, é pelo uso de ferramentas do design como dobras, texturas, estruturas tridimensionais, suportes diferenciados, etc, que a manipulação do livro é estimulada.

É importante analisar os valores da comunicação visual considerando os aspectos do design autorreferencial e suas explorações gráficas voltadas para a subjetividade, na busca por descobertas sobre a essência desse ofício. Uma vez que os designers gráficos inspiraram-se tanto em fontes profissionais quanto em fontes não-profissionais, não há razão para limitarmos somente ao alto design (HELLER, 2007).

O livro de artista é um campo vasto para experimentações gráficas, de diversas possibilidades de leitura e manipulação. Apesar de sua importância prática, como estímulo ao desenvolvimento criativo, o livro de artista é pouco conhecido fora do seu âmbito artístico. A compreensão de um trabalho singular - ou de gêneros de trabalhos analisados por meio de critérios objetivos e subjetivos - pode ser útil para se determinar como os designers fizeram o design gráfico funcionar ao longo do tempo (HELLER, 2007). Busca-se nestas breves análises introdutórias, aproximar e debater a presença do Design neste universo complexo e fascinante.

## REFERÊNCIAS

AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. **Fundamentos do Design Criativo**. Porto Alegre: Artmed Editora: 2003.

ARAÚJO, Emanuel. **A Construção do Livro: princípios da técnica de editoração**. 4. ed. - Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006.

BAPTISTA, Virgínia. Marcelo Silveira lança "Manual dos manuais ou o livro das explicações" em sua casa-atelier. **Galeria Mariana Moura**, Recife, 23 setembro 2011. Disponível em: <<http://www.marianamoura.com.br/>>. Acesso em: 4 julho 2014.

BRINGHURST, Robert. **Elementos do Estilo Tipográfico**. versão 3.0 Trad. André Stolarksi. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BENTO, Sérgio Cabral. **O Entre-lugar do livro de artista: A dialética morte-vida na fetichização do livro enquanto suporte**. XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo, 2008.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. 3ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FABRIS, Annateresa (Curadora); COSTA, Cacilda Teixeira (Curadora). **Tendências do livro de artista no Brasil**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

FETTER, Luiz Carlos. **Revistas, Design Editorial e Retórica Tipográfica/TRIP**. Dissertação (Pós-graduação - Comunicação e Informação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

FAWCETT-TANG, Roger. **O Livro e o Designer I: Embalagem, Navegação, Estrutura e Especificação**. São Paulo: Edições Rosari, 2007.

FONSECA, Joaquin da. **Tipografia & Design Gráfico: design e produção gráfica**

**de impressos e livros.** Porto Alegre: Bookman, 2008.

FORCINETTI, Carla Maria. **Livros/Diários de Artista: A Sua Expressão no Mundo.** 2008. Dissertação (Mestrado - Artes Visuais) - Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2008.

HASLAM, Andrew. **O livro e o designer II: Como criar e produzir livros.** 2. ed. Trad. Juliana A. Saad e Sérgio Rossi Filho - São Paulo: Edições Rosari, 2007.

HELLER, Steve. **Linguagens do Design: Compreendendo o design gráfico.** Trad. Juliana Saad - São Paulo: Edições Rosari, 2007.

HENDEL, Richard. **O Design do Livro.** 2. ed. Trad. Geraldo Gerson de Souza e Lúcio Manfredi - São Paulo: Ateliê Editorial, 2006 [1999].

LEAL, Luiz Eduardo. **Revistas da Região Norte de Santa Catarina: O Design da Página Impressa.** TCC (Graduação em Design) - Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. **Novos fundamentos do design.** São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem as coisas.** 2. ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2008.

NEVES, Galciani. **Tramas Comunicacionais e Procedimentos de Criação: por uma gramática do livro de artista.** 2009. Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: Signo e Significação nas Mídias - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.

PANEK, Bernardette. **Livro de artista: o desalojar da reprodução.** São Paulo, 2003. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) - Escola de Comunicação e Artes – ECA- USP, São Paulo, 2003.

\_\_\_\_\_. **O livro de artista e o espaço da arte.** In: **ANAIS: III Fórum de pesquisa científica em arte.** Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2005.

\_\_\_\_\_. **O livro de artista e o museu.** In: **ANAIS: IV Fórum de pesquisa científica em arte.** Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2006.

ROMANI, Elizabeth. **Design do Livro-Objeto Infantil.** 2011. Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: Design e Arquitetura) - FAUUSP, São Paulo, 2011.

RIBEIRO, Milton. **Planejamento Visual Gráfico.** 8. ed. revisada e atualizada - Brasília: LGE Editora, 2003.

SILVEIRA, Marcelo. Exposição de esculturas leva a arte contemporânea ao Parque Dona Lindu. **Pernambuco.com**, Recife, 13 setembro 2011. Disponível em: <<http://www.pernambuco.com/>>. Acesso em: 2 julho 2014.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

TERSARIOLLI, Arivaldo. **O Livro como Objeto da Arte.** 2008. Monografia (Pós-graduação - História da Arte) - Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, 2008.

TSCHICHOLD, Jan. **A Forma do Livro: ensaios sobre tipografia e estética do livro.** Trad. José Laurênio de Melo - São Paulo: Ateliê Editorial, 2007 [1975].

VALESE, Adriana. **Faces do Design.** -- São Paulo: Edições Rosari, 2003. -- (Coleção Textos Design)

VILELA, Bruno. **Voo Cego** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[contatobrunovilela@gmail.com](mailto:contatobrunovilela@gmail.com)> em 26 junho 2014.

ZACCARA, Madalena; CARVALHO, Marluce. **Construção e Desafio: O Discurso**

**Poético na Obra de Oriana Duarte.** Transversalidades nas Artes Visuais, Salvador. p. 2200-2212, 21 a 26 set. 2009.

WEYMAR, Lúcia Bergamaschi Costa. **Autoria em Design Gráfico.** 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. Pelotas, 2010.