



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**CRIAÇÕES TANGÍVEIS: A PERSISTÊNCIA DAS TRADIÇÕES NA ENCADERNAÇÃO  
ARTESANAL CONTEMPORÂNEA**

Eloísa Fróes Greco

Rio de Janeiro/ RJ  
2011

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**CRIAÇÕES TANGÍVEIS: A PERSISTÊNCIA DAS TRADIÇÕES NA ENCADERNAÇÃO  
ARTESANAL CONTEMPORÂNEA**

Eloísa Fróes Greco

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Produção Editorial.

Orientador: Prof. Dr. Amaury Fernandes da Silva Junior

Rio de Janeiro/ RJ  
2011

# **CRIAÇÕES TANGÍVEIS: A PERSISTÊNCIA DAS TRADIÇÕES NA ENCADERNAÇÃO ARTESANAL CONTEMPORÂNEA**

Eloísa Fróes Greco

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Produção Editorial.

Aprovado por

---

Prof. Dr. Amaury Fernandes da Silva Junior – orientador

---

Prof. Dr. Mário Borges Monteiro Feijó

---

Prof. Dr. Octavio Carvalho Aragão Júnior

Aprovada em:

Grau:

Rio de Janeiro/ RJ  
2011

GRECO, Eloísa Fróes

Criações tangíveis: a persistência das tradições na encadernação artesanal contemporânea /  
Eloísa Fróes Greco – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2011.

84 f.

Monografia (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de  
Comunicação, 2011.

Orientação: Amaury Fernandes da Silva Junior

1. Encadernação. 2. Artesanato. 3. Livro artesanal. I. FERNANDES, Amaury (orientador) II.  
ECO/UFRJ III. Produção Editorial IV. Criações tangíveis: a persistência das tradições na  
encadernação artesanal contemporânea

## **DEDICATÓRIA**

*Para Cristina, que não pôde esperar eu me formar.*

*In memoriam.*

## AGRADECIMENTO

Todas as pessoas que me ajudaram, me acompanharam, me apoiaram, me emprestaram livros e me deixaram quieta no meu canto quando eu precisei, muito obrigada.

Meus pais que seguraram a barra dos gastos não-planejados no orçamento da monografia e bancaram minha viagem a Foz do Iguaçu, imprescindível para que esse trabalho virasse um relato de pesquisa de campo: obrigada, seus lindos.

Ao meu irmão Vicente, por me mostrar vários joguinhos irados que me ajudaram a desestressar e por me fazer explicar o tema e a necessidade da monografia infinitas vezes, contribuindo para que eu mesma tivesse fé na pesquisa, um “obrigada” do tamanho da Mega-Rampa.

Teresa e Suzy, por me ensinarem como se faz uma monografia. Mário e Octavio, por aceitarem ler meu trabalho e participar da banca, obrigada.

Ao Amaury, obrigada por tudo, desde sugerir livros, emprestar livros e me levar no hospital. Essas coisas corriqueiras de orientador.

Ricardo Campos, Rosa Guimarães e Luis Bias, e todas as pessoas que colaboraram com textos, livros e links para que eu compreendesse melhor o ofício da encadernação artesanal. Muito obrigada pela paciência e pelos ensinamentos.

Ao Daniel Barbosa, à Tati Damas e à recém-nascida Olga, por terem me recebido com tanto carinho em sua casa. Não teria sido possível sem vocês, de verdade. Muchas gracias.

Ao Victor, que me acompanhou em aventuras encadernadas e fez a produção editorial da minha monografia em Produção Editorial de forma tão satisfatória que eu vou casar com ele em troca. Obrigada, meu amor.

"Não existe desculpa para fazer nada que não seja pungentemente belo."  
(William Morris)

GRECO, Eloísa Fróes. **Criações tangíveis: a persistência das tradições na encadernação artesanal contemporânea**. Orientador: Amaury Fernandes da Silva Junior. Rio de Janeiro, 2011. Monografia (Graduação Em Produção Editorial) – Escola de Comunicação, UFRJ. 84 p.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo apresentar o conceito de livro artesanal e descobrir se a existência dessa produção específica está ameaçada pela popularização de formas digitais de leitura contemporaneamente em expansão, ou mesmo pelas produções tradicionais.

A partir de um contexto histórico sobre a evolução do livro e da valorização deste enquanto objeto, a pesquisa pretende esclarecer a importância da produção do livro de maneira artesanal, exemplificada pelo estudo de caso da *Caderno Litrado Encadernação Contemporânea*, editora criada em 2005 pelo artesão Daniel Barbosa.



GRECO, Eloísa Fróes. **Criações tangíveis: a persistência das tradições na encadernação artesanal contemporânea**. Orientador: Amaury Fernandes da Silva Junior. Rio de Janeiro, 2011. Monograph (Publishing) – Escola de Comunicação, UFRJ. 84 p. Final paper

#### ABSTRACT

This work presents the concept of the handmade book and clarify whether the existence of this particular production is threatened by the success and contemporary increase of digital forms of reading, or even traditional productions.

From the historical context of the book and the book as object, the research sheds light on the importance of book production by craftsmen, exemplified by a case study of *Caderno Litrado Encadernação Contemporânea*, a publication house founded in 2005 by craftsman Daniel Barbosa.

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>11</b>
<b>1. Contexto histórico da produção artesanal.....</b>	<b>13</b>
1.1 Os monges copistas e os primeiros objetos-livro.....	13
1.2 Os avanços de técnicas de impressão e a separação entre impressão e encadernação.....	18
1.3 A valorização da produção e do produto artesanal.....	25
<b>2. O livro artesanal e seu valor agregado.....</b>	<b>31</b>
2.1 As origens do objeto-livro de luxo: a anunciação da forma aliada ao conteúdo.....	31
2.2 O objeto-livro artesanal como ápice da produção de luxo no Brasil.....	38
<b>3. Produção editorial artesanal contemporânea: um estudo de caso.....</b>	<b>42</b>
3.1 Introdução.....	42
3.2 A experiência etnográfica.....	43
3.2.1 Parte I: Costura e Sutura.....	43
3.2.2 Parte II: “um gostar de dobrar, furar, costurar e colar papel e tecido.....	49
3.3 Fragmentos da Caderno Litrado Encadernação Contemporânea.....	59
<b>Conclusão.....</b>	<b>75</b>
<b>Referências.....</b>	<b>78</b>
<b>Apêndices.....</b>	<b>80</b>

## INTRODUÇÃO

Sou artesã. Meu interesse por artes manuais é tão antigo e forte quanto meu interesse por livros. Tanto os livros quanto o artesanato são mais do que interesses, são paixões. O artesanato é algo que faço mais porque *preciso* do que por querer: criar coisas com as mãos é o que me move. Não tenho muito interesse em fazer as coisas para vender, e na maioria das vezes nem em fazer mais de uma peça de cada técnica. É aprender e dominar uma técnica, e se possível ensiná-la, o que mais me motiva, assim como a constante busca por novas técnicas e os limites entre o artesanato e a expressão individual *pop* da moda ou da decoração me fazem mais feliz do que qualquer outra coisa.

Portanto não pude evitar um interesse quase automático pela encadernação manual desde a primeira vez que fui apresentada à possibilidade de executá-la. Sabia que existiam livros raros, caros e “feitos a mão”, mas não imaginava que a mão em questão poderia vir a ser a minha. Desde o primeiro contato com o ato de encadernar, soube que era essa a técnica que mais gostaria de aprender, dominar e, um dia, ensinar. O que torna minha escolha de tema para essa monografia compreensível. A existência de livros artesanais em plena era de Kindle e iPad, e sua possibilidade de adaptação em algo contemporâneo e artístico me encantou de maneira a querer saber mais sobre essa forma de identidade do livro, nova pra mim, mas extremamente tradicional.

Minha motivação inicial era saber qual a relação dos livros artesanais contemporâneos com as formas de comunicação modernas, como a Internet, que aproximariam as pessoas interessadas nas mesmas coisas, de modo a tornar possível uma grande comunidade de apreciadores de encadernação manual. No entanto, tal questionamento apenas suscitou mais questões, cada uma mais germinal que a outra, e deu lugar a uma pergunta mais abrangente e, francamente, mais direta: decidi descobrir se a mera existência de livros artesanais está ameaçada pela popularização de formas digitais de leitura, ou mesmo as produções tradicionais, cada vez mais baratas e abundantes – ou, se a resistência da tradição no *fazer* dos livros representa algo perene, que desde Gutenberg nenhuma forma de tecnologia foi capaz de sufocar.

No primeiro capítulo abordo o contexto histórico da produção de livros, desde o papiro até as edições Aldinas, mas com especial atenção aos primeiros encadernados medievais e aos processos que levaram à sua criação, para esclarecer as bases tradicionais presentes na forma

do livro até hoje e o real valor do trabalho feito à mão. Para tanto, me basearei nas informações sobre a história do livro de Andrew Haslam, sobre a evolução da forma presente na encadernação, abordada por Dorothee de Bruchard e Maria Aparecida de V. Mársico, nas informações biográficas de Enric Satué e John Man e nos conceitos sobre referência de artesanato de Richard Sennet e luxo, de Deyan Sudjic.

No capítulo dois esmiuço a relação com que a forma aliada ao conteúdo pode contribuir com a valorização do livro enquanto objeto, e porque o livro artesanal é o que melhor representa essa valorização, dando exemplos da origem do conceito do objeto-livro pensado aliando forma e conteúdo e exemplos relevantes na história da produção de edições de luxo no Brasil. Ainda me apoiarei em Andrew Haslam e Vicente Martinez Barrios, que respalda a pesquisa acerca da Sociedade dos Cem Bibliófilos Brasileiros, abordada no capítulo.

No capítulo final realizo um relato etnográfico da minha pesquisa, na qual me envolvi de fato com a encadernação manual, fazendo cursos para aprender o ofício e viajei a campo para realizar entrevistas para o estudo de caso também presente no capítulo, da Caderno Litrado Encadernação Contemporânea, uma editora completamente voltada para a produção artesanal. Para guiar o meu relato contarei com o respaldo de Clifford Geertz e James Clifford em seus escritos sobre etnografia.

Decidi visitar a Caderno Litrado por ser um exemplo real da minha pesquisa, prova de que uma forma contemporânea de encadernação está viva – e renascendo adaptada às necessidades dos nossos tempos.

## 1. Contexto histórico da produção artesanal

### 1.1 Os monges copistas e os primeiros objetos-livro

O livro como objeto já se apresentou de diversas formas e em vários tipos de suportes ao longo dos mais de seis mil anos que tem de história. Blocos de argila, pedaços macios de casca de árvore, tabuletas de madeira recobertas com cera, folhas de palmeira, couro de animais esticado – cada povo desenvolveu uma forma específica de eternizar sua história e registrar sua existência.

Com o advento egípcio do papiro – material originado da prensagem e secagem de finas tiras sobrepostas, retiradas do caule da planta que lhe dá origem (*Cyperus papyrus*) – e sua configuração em forma de rolo (*volumen*), existe uma maior amplitude sequencial para os registros (cada rolo de papiro poderia chegar a 20 metros de comprimento) (HASLAM, 2007, p.6), o que não era possível com os preexistentes tipos de “livros”, agrupamentos de placas feitos de materiais rígidos e pesados, como a madeira ou as tabuinhas de cera dos romanos.

Os “livros” de papiro eram conjuntos de imensos rolos, como os famosos *Livros dos Mortos*. Cada história pode ser um coletivo de rolos de papiro sem ligação física, sem costuras ou amarras, apenas guardados no mesmo lugar, o que pode tornar o ato de indexar escritos mais difícil do que livros encadernados. Desde o papiro, o ato de proteger o livro é levado em conta e este é protegido através do encapamento das bordas dos rolos com tiras coladas, ao passo que “antigos gregos e romanos costumavam envolvê-los em capas de pele ou pano ou, em se tratando de obras mais valiosas, em *bibliotecas*”<sup>1</sup>, que designavam, literalmente “cofre para livros” – cilindros de madeira para acondicionamento de inúmeros rolos (BRUCHARD, 1999)<sup>2</sup>. Essa preocupação com a manutenção da longevidade dos escritos levou à utilização de outro material para os *volumen*, o pergaminho, e mesmo depois que passou a ser encadernado, o cuidado com a proteção do livro se manteve.

O pergaminho (material criado a partir do couro de animais esticado e tratado com o objetivo de superfície para escrita) também foi um suporte de extrema amplitude histórica, usado desde a Antiguidade e através da Idade Média, a partir do século I (MÁRSICO, 2010),

---

<sup>1</sup> De *biblio* + *theka*, cofre para livros, lugar onde se armazenam os livros. No caso, o lugar era, realmente um cilindro grande de madeira onde se guardavam os *volumen*.

<sup>2</sup> Disponível em: <http://escritoriadolivro.com.br/historias/encadernacao.html>. Acesso em 20 nov. 2011.

a princípio enrolado em varetas de metal ou madeira (mantendo o formato do *volumen*) e, posteriormente, costurados no intuito de formar um caderno, um bloco de peças de pergaminho *encadernado*. A mudança do rolo para o códice (ou *codex*, que em latim significa "livro", "bloco de madeira") definiu toda a relação que temos com o livro hoje. A princípio sem capas, foi através da observação de que o pergaminho se deformava e mofava que surgiu o costume de prender os cadernos entre placas de madeira. A partir daí, nos primórdios do Império Romano, o livro se encontra na configuração que o conhecemos hoje, no que tange a características descritivas básicas relativas a ser composto de um bloco de folhas recobertas por placas grossas. O ato de encadernar, a “operação de juntar as folhas de um livro, costurando os cadernos e cobrindo o corpo do volume com uma capa mais grossa e sólida que a folha vulgar” (FARIA & PERICÃO *apud* MÁRSICO, 2010, p.3), é percebido como a maneira mais eficaz de proteger e valorizar o conteúdo, pois as capas rígidas se mostram aptas a receber enfeites e detalhes.

Segundo uma conferência da Unesco de 1950, um livro é “uma publicação literária não-periódica contendo mais de 48 páginas, sem contar as capas” (HASLAM, 2007, p.9) ou, segundo o Dicionário Houaiss (*apud* HASLAM, 2007, pag.8), uma “coleção de folhas de papel, impressas ou não, cortadas, dobradas e reunidas em cadernos cujos dorsos são unidos por meio de cola, costura, etc., formando um volume que se recobre com capa resistente” (HASLAM, 2007, p.8). Nos monastérios bizantinos anteriores à Idade Média (sécs. IV a VI) (MÁRSICO, 2010)<sup>3</sup> é desenvolvida a encadernação ornamental litúrgica, que eleva o status do livro ao de obra de arte. Os livros sagrados, códices de pergaminho confeccionados por monges que copiavam os textos litúrgicos em imensos volumes, costurados com nervos de carneiro e com rígidas capas feitas de placas de marfim ou metal (como a prata ou o cobre) e constantemente adornadas com materiais preciosos, e técnicas de ourivesaria, como trabalho em ouro e incrustações de pedrarias [Fig. 1, na próxima página]. Tal encadernação era confeccionada por monges artesãos com o intuito de valorizar ainda mais os textos sagrados.

---

<sup>3</sup> Disponível em:

<http://www.bn.br/planor/documentos/jornadaumlivroumatrajectoria/Osurgimentodaencadernaco.pdf>. Acesso em 20 nov. 2011.



**Fig 1 – Livro adornado com técnicas de ourivesaria**

Durante a Idade Média, as técnicas luxuosas empregadas no processo de confecção do livro como objeto continuam a representar o máximo de perícia técnica artesanal, mas acabam por dar lugar a processos simplificados de encadernação: com o aumento dos textos religiosos e seculares a serem copiados nas bibliotecas monásticas medievais, os materiais preciosos são aos poucos substituídos por materiais mais simples, ocasionando um retorno às placas inteiriças de madeira, e adequando-se às condições climáticas dos úmidos monastérios, visto que o pergaminho é passível de absorver muita água, danificando assim as primeiras e últimas folhas do códice. Para manter-se elevado das prateleiras e absorver menos água, os livros passam a ter saliências na quarta-capa e na capa, por motivos de simetria e empilhamento, já que eram acondicionados deitados nas prateleiras, e não verticalmente.

A encadernação medieval tem a preocupação de proteger o conteúdo por todos os lados (menos na lombada, que ainda não era coberta), estabelecendo uma relação de “solidariedade com o bloco de cadernos” (NASCIMENTO & DIOGO *apud* MÁRSICO, 2010, p.3), no sentido que não existem apenas para identificar o livro ou receber ornamentação, mas também são pensados como forma de fisicamente afastar o bloco de cadernos da fonte de umidade e prolongar sua vida útil. Para que o livro fique bem fechado e a umidade não cause o envergamento ou surgimento de ondas nos pergaminhos, os livros são acondicionados seguramente fechados com tiras de couro e fivelas, assim como broches.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Disponível em:

<http://www.bn.br/planor/documentos/jornadaumlivroumatrajetoria/Osurgimentodaencadernaco.pdf>. Acesso em 20 nov. 2011.

Ao prender as capas de madeira com tiras de couro, é dado o primeiro passo para ampliar a proteção do livro, já que o couro se mostra bem resistente à umidade, então começaram a recobrir as tábuas de madeira que serviam como capas de um lado a outro do livro (e assim criando a lombada), para que as tiras de couro que os prendiam pelas bordas ficassem cada vez melhor esticadas (BRUCHARD, 1999)<sup>5</sup>. Isso tornou possível um *livro plano*, que se mostrou uma excelente tela para a criação de ornamentações de capa, não tão “táteis” como a ourivesaria bizantina, restrita aos escritos litúrgicos, mas igualmente elaboradas, como por exemplo a douração: marcação através de uma folha de ouro através de ferro quente sobre o couro das capas.

Além das capas, cada página – primeiro feitas de pergaminho e mais tarde de papel – desses manuscritos é profusamente ornamentada com cores, desenhos característicos (iluminuras) e caligrafia ornamental, como o uso de capitulares ou iniciais, e ocasionalmente com desenhos que remetem a seu conteúdo, como no caso do livro *The Romaunt of the Rose*, [Fig 2], composto por poemas alegóricos sobre o amor e arte de amar, ornado com “lascivos desenhos florais” (HEITLINGER, 2007)<sup>6</sup> e traduzido por Chaucer<sup>7</sup>, em 1440, ocupava-se todo o espaço da página de forma a preenchê-la completamente com magníficos desenhos e amostras de diferentes caligrafias<sup>8</sup>. O interior desses livros é tão cuidadoso e elegantemente elaborado quanto suas capas, fazendo dos códices de pergaminho medievais algo como cópias de segurança artísticas, *back-ups* elaborados do conhecimento que a Igreja julga merecedor de ser guardado para a posteridade com todo o cuidado e beleza que a dedicação dos monges copistas poderia propiciar.

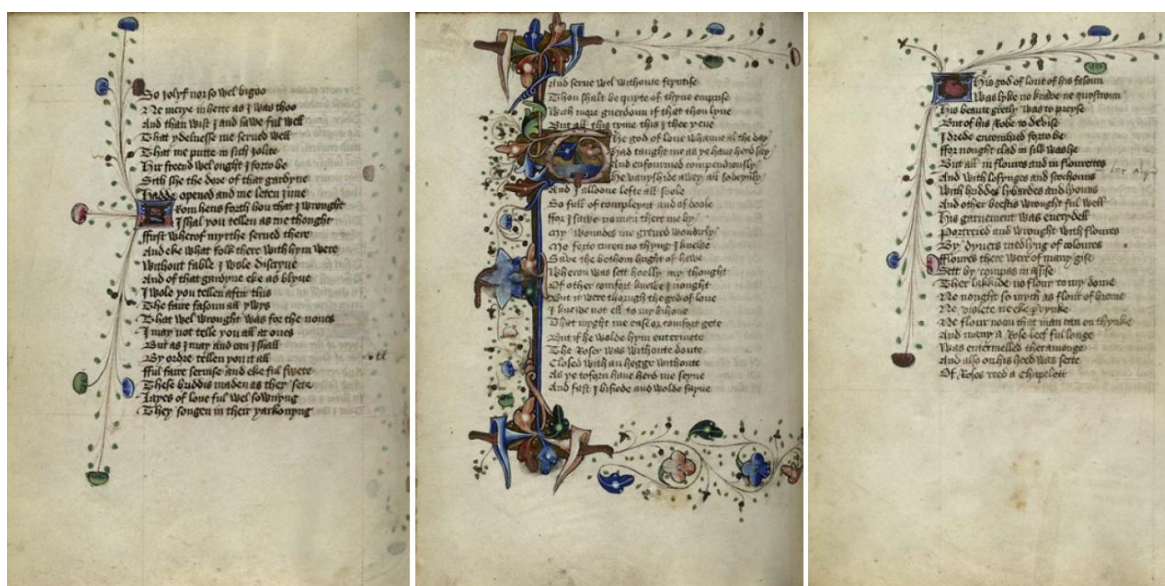


Fig. 2 – As páginas de *The Romaunt of the Rose*



Até o séc. XV a produção dos livros era restrita aos mosteiros, mas com o advento da prensa, ocorre uma mudança significativa: a reprodução mecânica dos textos diminui (mas não substitui) o trabalho artesão dos monges. Esse afastamento dos monges copistas do miolo do livro acaba por causar uma despersonalização deste: não existe a aproximação causada pelo reconhecimento da caligrafia utilizada em um dado mosteiro, por exemplo, com o miolo do livro. O que se produz não são mais peças únicas, fruto do trabalho de monges especializados, mas sim cópias de uma matriz, na qual o valor da tipografia ainda não tinha se pronunciado: o que transforma a capa, o estilo da encadernação, no item central de exuberância do livro.

A possibilidade de um texto corrido sem iluminuras e caligrafias ornamentais também acompanha a migração da produção editorial dos mosteiros (BRUCHARD, 1999),<sup>9</sup> para os pequenos estúdios, e surge a figura do tipógrafo, que substitui a do monge copista. O uso do papel em substituição ao pergaminho aos poucos ganha adeptos: de início, os monges se recusaram a aceitá-lo por ter sido trazido por “infiéis” (muçulmanos) (CAMPOS, 1994)<sup>10</sup> mas por razões econômicas cedem ao uso do papel no lugar dos pergaminhos na confecção de livros. No entanto, o papel ainda sofre rejeição por parte de governantes e sua difusão pela Europa enfrenta diversos obstáculos, sobretudo sua aceitação popular, tida como extremamente frágil em comparação ao pergaminho<sup>11</sup>, porém, como os livros eram bens caros que, no entanto, começam a inspirar desejo nos cidadãos de poder aquisitivo mediano – assim como nos impressores e tipógrafos sem grandes fundos destinados a produção e distribuição – o papel ganha a batalha e essa modernização é imprescindível para a reprodução mecânica, visto que, por ser mais fino e barato e fácil de produzir que o pergaminho, reduz drasticamente o tamanho e o preço total dos livros, o que os torna mais acessíveis e contribui para sua disseminação.

---

<sup>9</sup> Disponível em: <http://escritoriadolivro.com.br/historias/encadernacao.html>. Acesso em 20 nov. 2011.

<sup>10</sup> Disponível em <http://escritoriadolivro.com.br/historias/arnaldo.html>, Acesso em 20 nov. 2011.

<sup>11</sup> Idem.

## 1.2 Os avanços de técnicas de impressão e a separação entre impressão e encadernação

A invenção da prensa de tipos móveis representa novas possibilidades e o fim da maioria dos empecilhos para a publicação e feitura dos livros da época. A criação do mecanismo (e toda a subsequente revolução histórica que ela representa) é obra do alemão natural da Mogúncia (Mainz), Johannes Gutenberg [Fig 3], no entanto alguns autores têm costume de tentar contestar tal informação (o que pode vir a confundir o leitor mais incauto). John Man elucida a questão:

Uma vez que a maioria dos ingredientes da invenção de Gutenberg existiram isoladamente, durante séculos, parece estranho que a impressão com tipos móveis não tenha ocorrido em outro local, e mais cedo. Bem, ela aconteceu: mas sem alguns dos elementos vitais adicionados por Gutenberg. Somente uma nova receita pôde transformar uma revolução potencial em um fato real. (MAN, 2004, p. 113)

A utilização de tipos móveis e intercambiáveis baseada em caracteres talhados em blocos de madeira era conhecida e utilizada por povos asiáticos séculos antes de qualquer demonstração de habilidade tipográfica ocidental. “No século VIII, China Japão e Coréia estavam todos imprimindo livros feitos de tacos de madeira ou pedra entalhados” (MAN, 2004, p. 114). A “aventura da impressão” (2004, p. 114) asiática ocorre com base em tipos entalhados e utilizados na forma de carimbos e, envolvia um número absurdo de homens trabalhando exclusivamente na produção de materiais escritos por um período de tempo inviável se considerado um prazo “de mercado” para o cumprimento de um serviço. Por causa da profusão de caracteres na escrita asiática, o próximo passo foi realmente a impressão com



**Fig 3 – Johannes Gutenberg**

tipos móveis (2004, p. 115), mas a quantidade de caracteres nas escritas chinesa, japonesa e coreana foi uma das razões pela qual o sistema de Gutenberg não poderia ter nascido sem um *alfabeto romano*. A quantidade limitada de letras e a versatilidade do alfabeto fizeram da criação dos tipos móveis ocidentais algo muito mais vantajoso e rápido, o que não acontecia com os tipos asiáticos, visto que entalhar milhares de moldes de ideogramas em superfícies de impressão, para depois perder um tempo considerável “escolhendo o sinal correto entre quarenta mil ou mais e então friccionar o papel sobre a matriz para obter uma impressão, não oferecia nenhuma vantagem em termos de rapidez; o único benefício era a uniformidade” (2004, p. 117).

Robert Bringhurst defende a divisão do crédito da invenção da imprensa em seu clássico *Elementos do estilo tipográfico, versão 3.0*:

A impressão de tipos móveis não foi inventada na Alemanha na década de 1450, como os europeus frequentemente alegam, mas na China, por volta de 1040. Antes que a Gutenberg, deveríamos prestar as honras a um engenheiro erudito chamado Bì Shēng (畢昇). As mais antigas obras impressas na Ásia em tipos móveis que sobreviveram ao tempo parecem datar do século 13, mas há um claro relato do processo de composição tipográfica, e do papel de Bì Shēng no seu desenvolvimento, de autoria de Shěn Kuò, um ensaísta do século 11.

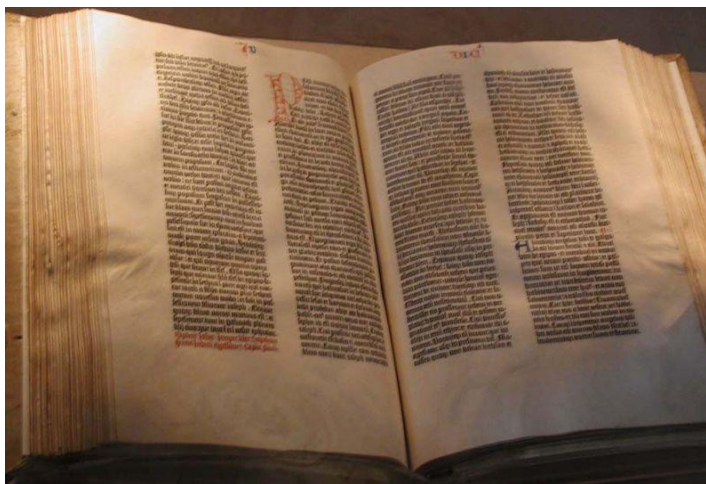
A nova tecnologia alcançou a Coreia na primeira metade do século 13 e por volta de 1450 já havia chegado à Europa. Lá, encontrou a já longa e fértil história da letra romana. E foi ali que floresceu – diferentemente do que havia acontecido na China –, em razão do número muito menor de glifos requerido pelas escritas européias. (BRINGHURST, 2005, p. 107)

No entanto os escritos só dizem respeito à impressão de tipos móveis por outros que não Gutenberg: falta a descrição de uma *prensa*. Foi a prensa de Gutenberg que possibilitou a Revolução, não o desenvolvimento de tipos móveis, visto que eles já haviam sido desenvolvidos em diferentes materiais por diferentes civilizações, mesmo tipos em aço criados contemporaneamente por Procopius Waldvogel, um ourives como Gutenberg, que “oferecia-se para ensinar ‘a arte da escrita artificial’” (MAN, 2004, p. 126) mas nunca desenvolveu uma prensa ou outro instrumento de impressão ou fundição que pudesse concorrer com Gutenberg, mas por outro lado, reafirma a posição de Man em dizer que a prensa era “uma invenção que estava prestes a acontecer” (2004, p. 11).

Para Andrew Haslam, no entanto, a atribuição da invenção da prensa a Gutenberg “deriva de uma visão um tanto enganosa e eurocêntrica” (2007, p. 8) ocasionada pela negação



**Fig 4 – Laurens Janszoon Coster**



**Fig 5 – Bíblia de 42 linhas**

do mundo não-cristão para a civilização europeia, que, e, no entanto colhe os frutos de suas descobertas<sup>12</sup>.

Outra pessoa que tenta ameaçar o título de Gutenberg é Laurens Janszoon Coster [Fig 4], “que veio de uma linhagem de *Kosters* (uma espécie de zelador de igreja), que legou a ele o sobrenome, normalmente grafado com um C por influência da versão latina” (MAN, 2004, p. 128) natural da cidade de Haarlem, na Holanda, que também desenvolveu uma prensa com composição por tipos móveis, porém curiosamente antes de Gutenberg, já que a data consagrada pelo Bíblia do tipógrafo de Mainz coincide com a data de morte do holandês. A história foi interpretada com suspeitas por anos, mas, durante o séc. XVI eram cada vez mais numerosas e sólidas as provas que a confirmavam “até que ela pôde ser apresentada como história” (MAN, 2004, p. 128): a arte que Gutenberg apresentou ao mundo com sua Bíblia de 42 linhas [Fig 5] e colocou Mainz no mapa das grandes invenções teve seus “estudos preparatórios em Haarlem” (MAN, 2004, p. 128). Quem contou essa história foi um representante do governo chamado Hadrianus Junius (nome latinizado de Adriaen de Jonghe), em um livro publicado em 1588 e transcrito por Man afirma que Johann havia sido um aprendiz do ofício criado por Coster,

que estava destinado por juramento ao trabalho de imprimir, tão logo acreditou saber o bastante sobre a arte de unir as palavras e de fundir os tipos – de fato, o trabalho inteiro –, viu a primeira oportunidade para fugir. Isso ocorreu na véspera do natal (1441) e quando todos estavam na igreja, ele roubou o aparato inteiro de tipos, ferramentas e equipamentos. (MAN, 2004, p. 129)

<sup>12</sup> Como foi o caso do papel criado pelos “bárbaros” chineses e trazido à Europa pelos “filhos de Alá”.

A história conta que, ao fugir e voltar para Mainz, “Johann entrou em um negócio por sua própria conta, produzindo seu primeiro livro em 1442” (MAN, 2004, p. 129). Se Gutenberg roubou a invenção de Coster não faz tanta diferença hoje em dia já que sabemos que muito mais estava em jogo no desenvolvimento da prensa, inclusive o desenvolvimento do molde manual, que possibilitava a criação de tipos com muito mais rapidez e precisão, ao invés dos moldes esculpidos utilizados até então. O molde manual só foi substituído quando a tecnologia possibilitou a produção de tipos de fundição mecânica, no final do século XIX. (2004, p. 136).

A prensa de tipos móveis representa maior velocidade de impressão, o que por sua vez resulta em mais páginas impressas por dia de trabalho, menos custos com material e maior durabilidade das ferramentas de trabalho: os tipos móveis de metal tinham uma vida útil muito maior, se comparados aos carimbos xilográficos ou tipos de cerâmica. Tal tecnologia leva os custos de produção de livros a diminuir drasticamente, ao mesmo tempo em que aumentam a velocidade de produção. Dentre a minoria leitora na Europa da época, é aceso um farol que brilha até os dias de hoje no que tange à produção de impressos e livros, pois a produção e procura por livros já era significativa, a própria invenção da prensa foi motivada por uma demanda não atendida pelos copistas e escribas. Essa demanda influencia tanto os relativamente poucos leitores, porém detentores de alto poder aquisitivo, quanto os editores e livreiros. A prensa também possibilita a criação de um novo campo de ofício: com a demanda crescente por diferentes tipos para as máquinas, a figura do tipógrafo especializado torna-se de grande importância na produção do livro e os vários pequenos estúdios e oficinas de tipógrafos e impressores florescem.



**Fig 6 – Aldo Manuzio**

Um veneziano é responsável por importantes modificações e aprimoramentos no produto: é o editor, tipógrafo e livreiro Aldo Manuzio [Fig 6] que, ao assumir múltiplos ofícios investe na separação de funções na feitura de um livro e começa a reconhecer a importância da *forma* de um livro na totalidade do projeto, como descreve Enric Satué:

Com o propósito de tornar realidade o sonho cultural de sua vida, Aldo Manuzio transformou-se ao mesmo tempo em impressor e editor. Mais que em outro qualquer da história da tipografia, ser impressor naquele tempo equivalia, de certo modo, a ser um projetista. O impressor tinha que decidir e definir a forma que assumiriam os elementos impressos sobre as páginas – de papel branco e protegidas com capas rígidas formadas de pergaminho ou couro naturais utilizados para armar esses objetos mágicos a que chamamos genericamente livros – e isso, implícita ou explicitamente, é o ofício do projetista gráfico. (SATUÉ, 2000, p.85)

Manuzio e seus contemporâneos, motivando a inovação através da corrida pela concorrência, foram responsáveis por alguns aprimoramentos na forma do livro: as edições Aldinas, como eram conhecidos os livros desenvolvidos por Manuzio e seus aprendizes, são símbolos de apuro técnico e inovação, e a ele são creditadas algumas características do livro que vemos hoje como usuais, como a página dupla como unidade usual de medida, o livro de bolso, o livro ilustrado, a capa de couro sobre papelão e a letra cursiva, além de características regulares do mercado editorial moderno, como as coleções temáticas, o catálogo e os conselhos editoriais (SATUÉ, 2000).

Sem dúvida a qualidade multifunções de Manuzio foi essencial para que desenvolvesse uma visão diferenciada do livro, e dedicasse mais atenção a sua forma, enquanto objeto, que os demais tipógrafos ou livreiros ou editores da época. Por entender o

mercado editorial da época de todos os ângulos, lhe era natural trabalhar de forma a aproveitar o mercado a seu favor, e é famoso por ter obtido êxitos de vendas incríveis para a época. Sobre o formato de bolso, Satué descreve:

Dos reiterados êxitos editoriais colhidos, o maior se deu na radiante coleção de bolso, na qual se animou a determinar, para uma edição de Catulo, a tiragem inicial de 3000 exemplares – quantidade absolutamente incrível à época (e segundo Lowry não teria sido a única). [...] Nesse sentido, pode-se considerar que todos os seus livros foram êxitos colossais pois fazer sistematicamente tiragens de mais de mil exemplares (muitos deles esgotando-se em poucos meses) era de todo insólito. (SATUÉ, 2000, p. 156)

Apesar do êxito de Manuzio, suas tiragens altas eram anômalas à época, o que o caracteriza como um fenômeno editorial sem precedente nem equivalente em toda a Europa da época. Pelo contrário, os livros impressos não tiraram completamente do mercado os serviços de copistas amadores e estudantes: seus serviços são ainda mais baratos e precários que os livros impressos, e por serem cópias toscas com intenção de consulta e leitura, e não de armazenamento e coleção, remetem às fotocópias contemporâneas utilizadas diligentemente por universitários e estudantes em geral. Afirma Jacques Verger:

Podiam-se importar livros alemães ou italianos na França ou na Inglaterra para diminuir as fraquezas da imprensa local. Ao contrário, a aparição da tipografia não terminou de uma vez com as atividades dos copistas de manuscritos; mesmo que a produção destes tenha sofrido inflexões por toda parte e mais claramente após 1470, continuou-se a transcrever livros manuscritos até o início do século XVI. E, de qualquer maneira, os manuscritos mais antigos continuavam a ser utilizados e a circular. Aqueles que possuíam belas coleções — sendo que, dentre eles, destacavam-se precisamente os homens de saber — tinham tendência a conservá-los e não substituí-los, a não ser progressivamente, pelos livros impressos. Estes, de fato, custavam menos, mas estamos mal informados sobre o ritmo perante o qual aconteceu o distanciamento entre manuscritos e impressos em termos de preço; não se pode esquecer que os primeiros livros impressos freqüentemente tiveram modestas tiragens, por vezes da ordem de cem exemplares, e não eram então necessariamente tão bem comercializados e nem muito acessíveis. (VERGER, 1999, p. 130-131)

A relação dos “homens de saber” com seus manuscritos e a não substituição desses por livros impressos prova a predileção pelos manuscritos por quem tem a oportunidade de escolhê-los para que igure em suas bibliotecas. É questionável, portanto, até onde se estende a devoção pela prensa em detrimento do livro manuscrito. Os livros impressos da escola Aldina eram exceções devido ao rigor e a superioridades técnicas, e a utilização de tipos igualmente superiores – Manuzio é contemporâneo de inúmeros bons tipógrafos, inclusive Francesco Griffo, que por encomenda daquele cria o tipo Bembo em 1495, exclusivamente para um livro

assinado pelo poeta Pietro Bembo, membro da família Bembo – “futuros sócios, amigos e colaboradores de Aldo” (SATUÉ, 2000, p. 52), e detentores de um magnífico acervo em sua biblioteca. Griffo seria, seis anos mais tarde, responsável pela criação do primeiro tipo itálico, também por encomenda de Aldo Manuzio, outra demonstração de visão por parte do veneziano, que até hoje influencia o fazer dos livros.

Com a crescente necessidade de diferenciação entre os livros impressos, a encadernação também passa por um grande período de adaptações e melhorias, de forma a encaixar-se nas crescentes demandas dos novos consumidores, assim como dos novos livreiros, para diferenciar-se e agregar valor aos livros impressos. Mais uma vez, Manuzio destaca-se nesse quesito e suas encadernações viraram símbolo de inovação técnica e perícia artesanal da época: as encadernações Aldinas eram mais leves e delicadas, pois eram feitas de papelão encapado em couro, ao invés das tabuletas de madeira, e a crescente difusão da técnica de douração fez com que fossem cada vez mais elegantemente adornadas. A Itália de Aldo foi responsável por apropriar-se da douração, trazida do Oriente, e difundi-la pela Europa:

As encadernações aldinas, sóbrias e elegantes, utilizavam vinhetas ornamentais concebidas e gravadas para a tipografia, estampadas em dourado sobre o couro, acompanhadas de filetes gofrados. Este estilo permitia a execução de florões simétricos e as mais variadas combinações geométricas — técnica adaptada da arte árabe-mourisca. (BRUCHARD, 1999, *website*)

O trabalho do encadernador, como de praxe em atividades artísticas ou culturais da época, comumente era financiado por mecenas, e o estilo da encadernação acabava por ficar conhecido não pelo nome de quem o executa, mas sim do proprietário da obra (BRUCHARD, 1999)<sup>13</sup>. Outros encadernadores italianos contemporâneos de Aldo foram influenciados pelos ferros de douração da encadernação Aldina [Fig 7], o que fez com que, definitivamente, a Itália se firmasse como o berço das inovações no campo da encadernação artística, sendo seguida pela França e apenas bem depois, durante a Restauração, pela Inglaterra, culminando em *designs* belíssimos que continuam por influenciar e inspirar os apreciadores das artes do livro.

---

<sup>13</sup> Disponível em: <http://escritoriolivro.com.br/historias/encadernacao.html>. Acesso em 20 nov. 2011.





**Fig 7 – Ferros de douração da encadernação aldina**

Esse formato de livro, com belas capas trabalhadas e miolo cuidadoso, resiste até hoje. Após as inovações de Manuzio, o modelo de livro aperfeiçoado nos séc. XV e XVI mantém a sua essência e faz parte do mercado editorial. As encadernações manuais e personalizadas foram valorizadas desde então e edições artesanais ainda hoje são tratadas e preservadas em bibliotecas de todo o mundo como tesouros. O livro artesanal – independente do grau de *artesanato* em sua feitura – sempre foi objeto de fascínio, e é na era em que vivemos que esse estilo de publicação encontra terreno fértil para florescer com relevante sucesso.

### **1.3 A valorização da produção e do produto artesanal**

Na época em que a Revolução Industrial consolida as regras de produção e mercado, deu origem a um novo tipo de produto: não mais a talentosa mão do artesão era responsável pela confecção de um objeto, mas sim várias. A produção de objetos feitos por máquinas fascina de certa forma e os consumidores de baixo poder aquisitivo, favorecidos pela Revolução Industrial, chegam a questionar a qualidade dos produtos criados pelas mãos dos artífices em favor das máquinas. Obviamente, a produção industrial tem extremos positivos e negativos em todas suas áreas de atuação, fazendo com que as indústrias que se destacam pela excelência técnica e durabilidade sejam cultuadas por gerações.

Existem casos, no entanto, em que produtos criados artesanalmente firmam-se no mercado por muitas décadas, insubstituíveis, e através dos tempos e por causa da intensa demanda, vão filtrando sua produção por meio de preços altos e quantidades limitadas, o que afirma o valor do artesanal enquanto produto de luxo. Foi assim com os violinos Stradivari, criados por Antonio Stradivari no séc. XVIII, cujo segredo de fabricação foi tão bem guardado através do sistema de hierarquia e produção em oficina que foi perdido pra sempre com a sua morte (SENNETT, 2009, p. 92), os ovos Fabergé [Fig 8], as joias Tiffany & Co., os

móveis criados por Thomas Chippendale e, pelo menos até sua intensa popularização, as malas e bolsas Louis Vuitton – segundo a Wikipédia da marca, os produtos dessa marca hoje são “majoritariamente criados por máquinas”<sup>14</sup>. O luxo, para além do artesanal, mas de uma forma geral, ao invés de opulência sem sentido, é definido por Deyan Sudjic como “compreensão de qualidade” no sentido de que o luxo só se afirma quando é resultado de talento e perícia insubstituível.



**Fig 8 – Ovos Fabergé**

Na verdade, a flutuação bulímica entre a gratificação e o sentimento de autorrepugnância gerado pela compulsão de comprar demais, depressa demais, é exatamente o que o luxo se tornou. Nem sempre foi assim. O fenômeno da compra é o resultado de uma aceleração enorme e muito recente do ritmo com que consumimos. Luxo teve outros significados no passado. Luxo era a trégua que a humanidade encontrava para si da luta diária pela sobrevivência. Era o prazer a ser encontrado na compreensão da qualidade das coisas materiais que eram feitas com cuidado e seriedade. Era o aspecto da natureza de um objeto que nos permite compartilhar o prazer que ele dava a seu designer ou a seu fabricante. Era o reflexo de inteligência, bem como sensações táteis. (SUDJIC, 2010, p. 91)

Sudjic também defende que o luxo só pode existir quando, além de perícia, existe funcionalidade, quando o que caracteriza um objeto como sendo de luxo é imprescindível para que exista: um celular recoberto com ouro e cravejado de diamantes não é luxuoso, por exemplo, pois continua sendo um “objeto que é tecnicamente ultrapassado depois de seis meses” apenas envolto em uma capa extravagante que, “em vez de [...] dar lustre ao telefone, o telefone mina o prestígio do ouro como material” (SUDJIC, 2010, p.97).

O luxo, no entanto, não é imutável e “para que [...] sobreviva, as tradições de que ele depende, longe de continuarem as mesmas, precisam ser continuamente reinventadas”

<sup>14</sup> Disponível em [http://en.wikipedia.org/wiki/Louis\\_Vuitton](http://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Vuitton). Acesso em 20 nov. 2011.

(SUDJIC, 2010, p.95). Conforme os anos avançam, alguns artigos de luxo apenas *param de fazer sentido*, ao passo que outros – como a beleza meramente decorativa de um ovo Fabergé – resistem eternos. Máquinas de escrever e máquinas fotográficas analógicas representam hoje o luxo do anacronismo, visto que o custo intrínseco de seu mero uso distingue o usuário. No caso das câmeras fotográficas, a qualidade do equipamento e do produto final contribui para um resultado particular, o que também acontece com a máquina de escrever, que apesar de não trazer o supracitado resultado particular no produto final, o seu uso já é uma experiência particular, carregada charme e de simbolismo, apesar da relutância do homem contemporâneo em abrir mão das facilidades de um computador.

O mesmo acontece com canetas esferográficas belíssimas, construídas solidamente e com materiais nobres: o mero fato de a caneta ser esferográfica dilapida seu valor como artigo de luxo, quando se fala em canetas de luxo, a relação direta que se tem é com as canetas tinteiro, por exemplo, a Montblanc, e sua superioridade técnica se demonstra em um bico resistente e um bom reservatório que não vaze. A versão esferográfica de uma caneta tinteiro “não tem o mesmo carisma nem alcança o mesmo preço por mais quilates que tenha seu acabamento” (SUDJIC, 2010, p.96) pois, por mais que seja recarregável, está intrínseca na noção de caneta esferográfica a característica de “descartável”.

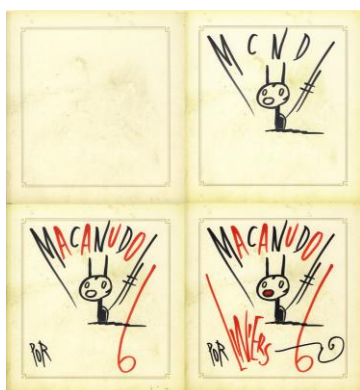
A relação indissolúvel do luxo com o artesanal perpassa o tempo, e no caso dos livros é muito aparente, pois remete à sua criação, então além de real perícia e superioridade técnica, possui todo o *carisma* que o luxo saudosista pode causar. No caso dos livros, a produção artesanal manteve seu lugar de prestígio e status através do tempo, sendo por muitas vezes referida com “arte”<sup>15</sup>. A encadernação e a tipografia, assim como a pesquisa e desenvolvimento de papéis manufaturados contribuem para o que é entendido hoje com as “artes do livro” que compreendem encadernação manual artística ou tradicional, apresentação cuidadosa e impressão por métodos arcaicos e/ou alternativos, que exigem mais técnica para que possam ser realizados com êxito, mais próximos da filosofia “pensar com as mãos” proposta por Sennett.

O livro artesanal conta com um dos atributos mais sedutores da produção artesanal de forma quase obrigatória: a edição limitada, artifício de sucesso em linhas de obras de arte, bolsas e joias, não é um golpe de marketing, uma jogada para que o consumo rápido ache seu caminho e faça com que os consumidores corram para as lojas a fim de garantir o seu. Nos

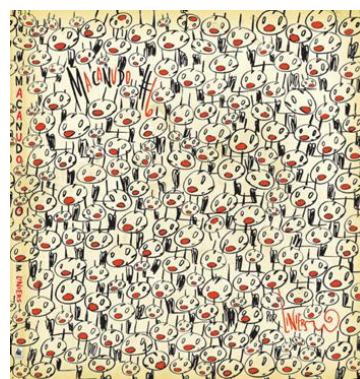
---

<sup>15</sup> No Google a pesquisa por *livro artesanal + arte* resulta em mais de quatro milhões de resultados.

livros, a tiragem limitada é uma opção que define todo o conceito da produção, pois delimita o seu volume máximo e possibilita a realização de um conceito. Um livro pensado para ter apenas uma edição de 2.000 exemplares tem grandes chances de não ser completamente artesanal, mas pode, sem problemas, ter intervenções do artista diferentes em cada um deles.



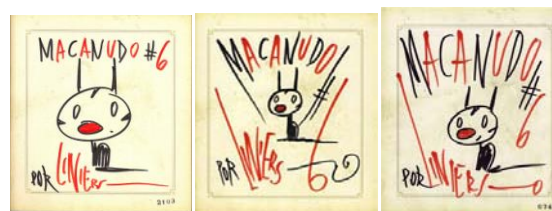
**Fig 9 - Capa artesanal da primeira edição**



**Fig 10 – Capa padronizada de impressão mecânica da segunda edição**



**Fig. 11 A e B – Capas personalizadas com autógrafos**



**Fig 12 A, B e C – Capas artesanais semelhantes**

O exemplo da Fig. 9 mostra um exemplar do livro *Macanudo 6*, do cartunista argentino Liniers. A empreitada consistiu de uma tiragem de 5.000<sup>16</sup> livros em que cada um foi impresso com a capa em branco, numerado de 1 a 5.000, e a arte da capa foi desenhada a mão pelo autor<sup>17</sup>. A primeira edição, de capas feitas a mão levemente diferentes foi tão aclamada que a tiragem se esgotou, e a segunda edição trouxe uma capa [Fig 10] padronizada e impressa de formas mais tradicionais. Os dois livros por dentro são iguais, mesmo projeto gráfico e mesmo conteúdo, e tirando a possibilidade de poder ser adquirido em seu lançamento – onde poderia ser autografado direto na capa [Fig 11 A e B, na próxima página], levando seu nome junto ao nome do autor e da obra –, as capas, apesar de feitas a mão, são *virtualmente idênticas* [Fig 12 A, B e C, na próxima página]. O que causou o esgotamento da tiragem (a primeira edição esgotada do autor), portanto, foi a possibilidade de uma proximidade maior com o autor, algo para além dos autógrafos em noite de lançamento: a ideia de pertencer àquele plano audacioso e ajudá-lo a concretizá-lo. De ter em casa um pedaço de uma empreitada que não vai ser repetida tão cedo, de sentir-se como *parte do livro* só por ser possuidor de uma das 5.000 capas diferentes, e assim ser parte de um clube<sup>18</sup>. E mesmo que 5.000 pareça um número grandioso para uma “comunidade”, é notoriamente um número medíocre para tiragens editoriais de alcance internacional, o que causa um disparate mercadológico. Esse é um *case* de sucesso de um plano mirabolante, que vendeu

<sup>16</sup> Liniers fala sobre a empreitada no jornal La Nación, disponível em [http://www.elpais.com/articulo/semana/Liniers/historietista/macanudo/elpepuculbab/20090530elpbabese\\_4/Tes](http://www.elpais.com/articulo/semana/Liniers/historietista/macanudo/elpepuculbab/20090530elpbabese_4/Tes)

<sup>17</sup> Coleção de tirinhas previamente publicadas no jornal La Nación: *Macanudo* nº6, primeira edição.

<sup>18</sup> Logo após o lançamento, foi fundado um grupo de usuários do site de compartilhamento fotográfico Flickr onde quem tiver uma dessas edições pode fotografar e postar a foto no grupo e marcar sua localidade no mapa mundi, para formar um panorama de onde estão essas edições únicas. O endereço do grupo é: <http://www.flickr.com/groups/macanudo6/>. Acesso em 20 nov. 2011.

integralmente e foi noticiado em blogs e revistas de design internacionais<sup>19</sup>, o que aumentou o prestígio e a fama desse cartunista argentino até bem pouco tempo desconhecido para além dos domínios portenhos.

O livro artesanal tem no colecionismo seu maior aliado e as tiragens reduzidas fazem com que seja um plano ousado, porém possível, principalmente porque – além da superioridade técnica e produto final de qualidade, do valor agregado pelos materiais nobres e disponibilidade limitada no mercado – existe um apego, um valor sentimental agregado que impulsiona o livro artesanal para a categoria de item de coleção ou em alguns casos “obra de arte”, o que o afirma como ápice do livro de arte – um livro artístico em si mesmo.

---

<sup>19</sup> Como por exemplo nessa matéria da Print Mag:  
[http://www.printmag.com/Article.aspx?ArticleSlug=Down\\_Argentine\\_Way](http://www.printmag.com/Article.aspx?ArticleSlug=Down_Argentine_Way). Acesso em 20 nov. 2011.

## 2. O livro artesanal e seu valor agregado

### 2.1 As origens do objeto-livro de luxo: a anunciação da forma aliada ao conteúdo

Apesar de muitos esforços para tornar o livro mais barato, mais acessível, sempre houve espaço para projetos criados na intenção de serem apreciados pela sua forma e *design*, para além do próprio conteúdo. A intenção dessa pesquisa é demonstrar que a produção editorial artesanal tem seu espaço no mercado bem delimitado, e, hoje, passa por um período de revalorização, em parte devido às novas tecnologias. A produção editorial artesanal resiste como forma específica da edição de luxo e representante de uma exclusividade que no mercado atual representa um atrativo de vendas muito significativo.

Edições cuidadosas e luxuosas em geral servem para ampliar o fascínio que uma obra exerce, aumentando o valor agregado e transformando consideravelmente a experiência do usuário do objeto-livro de luxo. Porém, em alguns projetos, a própria forma do livro é que conta a história, como por exemplo, no caso d'*O Livro Inclinado* (*The Slant Book*), de Peter Newell [Fig 13], traduzido pela Cosac Naify 98 anos depois de seu lançamento, que conta a história de um carrinho de bebê desgovernado descendo uma ladeira [Fig 14] e tem em seu corte inclinado um diferencial que corrobora a ideia da descida. Sendo um livro infantil, a

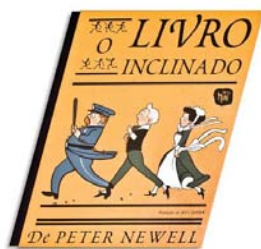


Fig 13 – *O Livro Inclinado*, capa



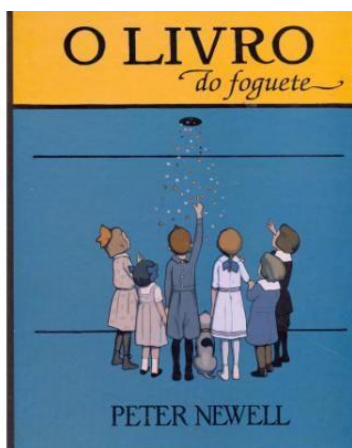
Fig 14 – Ilustração de uma das páginas internas do livro

presença visual é uma aliada ao conteúdo para reforçar a compreensão da história. Segundo a sinopse do livro no próprio site da editora:

Peter Newell marcou época na literatura infantil como precursor do livro-objeto, cujo formato traduz a ação da história. As ilustrações, que acompanham a linguagem rimada e divertida, lembram Nova York do começo do século XX, com forte inspiração nas telas de Hopper. Escrito em 1910, chega às livrarias em edição fac-similar. (COSAC NAIFY, 2011, *website*)<sup>20</sup>

Outro livro de Newell, lançado após *O Livro Inclinado*, também traz na forma uma parte importante da história: em *O Livro do Foguete* [Fig 15] é através de um buraco em cada página que a história é contada e “as ilustrações – que revelam expressões assustadas acompanhando, sem entender, a subida do foguete – interagem com o furo nas páginas, essenciais para a narrativa em versos.”<sup>21</sup> A noção de um livro-objeto moderno no início do séc. XX é surpreendente, mas o conceito de livro de luxo é antigo. Livros grandes, bonitos, de acabamento refinado e com valor decorativo ou ostensivo sobrepondo, de certa forma, o valor literário, existem desde os tempos pré-Gutenberg. A possibilidade de beleza dos livros medievais, por mais que tenha sido “simplificada” com o passar do tempo, fincou na história a tradição do que um livro poderia ser – se assim o conteúdo requisitasse.

Foi na Inglaterra da segunda metade do séc. XIX com o Arts & Crafts Movement (Movimento das Artes & Ofícios) que houve o regresso às tradições medievais e valorização



**Fig 15 – *O Livro do Foguete*, capa**

<sup>20</sup> Disponível em <http://editora.cosacnaify.com.br/ObraSinopse/11201/O-livro-inclinado.aspx>. Acesso em 20 nov. 2011.

<sup>21</sup> Disponível em <http://editora.cosacnaify.com.br/ObraSinopse/11202/O-livro-do-foguete.aspx>. Acesso em 20 nov. 2011.



da produção artesanal como “alternativa à mecanização e à produção em massa”<sup>22</sup>. William Morris, pintor de padronagens têxteis, tipógrafo, escritor e um dos fundadores do movimento socialista na Inglaterra, era o líder do movimento, que defendia o fim da divisão entre o artesão e o artista e previa que os estilos pessoais do “artesão-artista” fossem transferidos para o produto final – anunciando o futuro *designer*. De acordo com Andrew Haslam, Morris e seus companheiros:

incluíram o design de livros, as fontes e a tipografia em sua revivescência das tradições das artes e ofícios medievais que fazia contraponto com aquilo que consideravam como industrialização desumanizadora. Em 1890, Morris fundou a Kelmscott Press e, com isso, o design de livros e a tipografia tornaram-se extensões de sua visão política e artística: a seleção da tipografia desempenhava um papel integral na visualização das idéias escritas. (HASLAM, 2007. p. 92)

O “revival dos tipos medievais” (HASLAM, 2007, p. 6) do Arts & Crafts não se restringiu a tipografia, apesar de ter sido muito influente nessa área do projeto do livro. O talento de Morris como *designer* têxtil possibilitou uma retomada do estilo decorativo dos incunábulo medievais e, inclusive, inspirou a subsequente *art nouveau*. O movimento Arts & Crafts é de incontestável importância para a arte e para o *design* atual, e tem uma importância ainda mais particular para a produção editorial artesanal: as tradições relativas à criação de livros que sejam, antes de qualquer coisa, bonitos e bem-escritos basicamente dão a luz o livro de arte como *consequência* da habilidade do artista-artesão. Segundo Richard Sennet, “habilidade artesanal designa um impulso humano básico e permanente, o desejo de um trabalho benfeito (sic) por si mesmo” (2009, p. 19). Tal declaração entra em consonância total com as ideias de Morris, expressas em suas famosas citações, como essa<sup>23</sup> sobre o Kelmscott Chaucer:

Desejo fazer desse livro um especialmente bonito quanto à tipografia e decoração, e eu naturalmente desejo que o texto seja o melhor possível... A intenção é que seja uma obra de arte.<sup>24</sup>

---

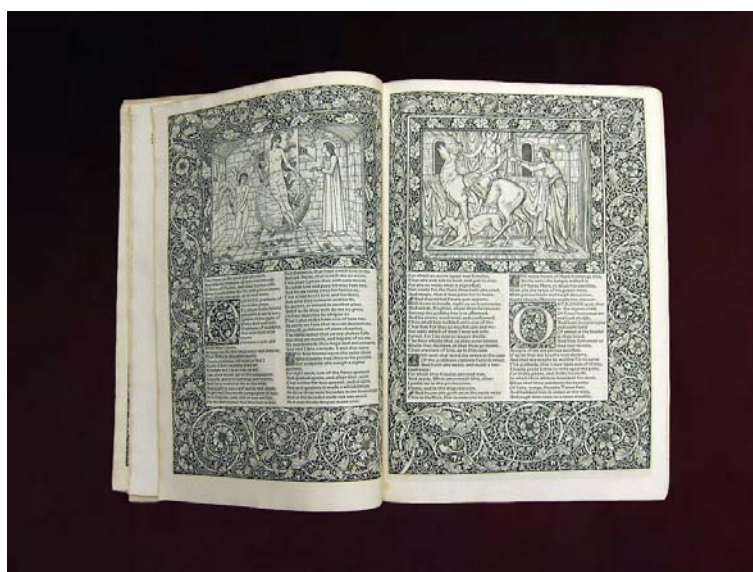
<sup>22</sup> Disponível em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Arts\\_%26\\_crafts](http://pt.wikipedia.org/wiki/Arts_%26_crafts). Acesso em 20 nov. 2011.

<sup>23</sup> Disponível em <http://www.foliosociety.com/book/CKC/kelmscott-chaucer> onde é possível comprar um exemplar. Acesso em 20 nov. 2011.

<sup>24</sup> Traduzido pela autora.



**Fig 16 – O Kelmscott Chaucer em sua caixa**



**Fig 17 – Páginas internas**

O livro que continha os trabalhos de Geoffrey Chaucer (*Works of Geoffrey Chaucer*) editado em 1896 pela Kelmscott Press de William Morris e com ilustrações de Edward Burne-Jones, veio a ser conhecido posteriormente como *Kelmscott Chaucer* [Fig 16] e é um marco na produção editorial, sendo o maior triunfo do movimento encabeçado por Morris, sua obra-prima e o primeiro exemplar do que viria a ser a representação perfeita da edição de luxo em tiragem limitada. Ele se tornou “uma nova referência no design de livros do fim do séc. XIX”

<sup>25</sup> e foi comparado a uma “catedral de bolso” <sup>26</sup> pelo ilustrador responsável pelas páginas magníficas [Fig. 17]. Desde a gofragem das diferentes edições disponíveis de capas [Fig 18 A, B, C, D, E e F, na próxima página], passando pela caixa que o armazena [Fig 2.7 e 2.8, na próxima página], até chegar ao miolo ricamente decorado e com os textos de um dos mais proeminentes escritores ingleses da época (o autor de *The Canterbury Tales*) – tudo na obra é feito com a intenção expressa de ser belo [Fig 19, 20, 21, 22, 23 e 24 na página 37 e 38]. E pela opção pelo belo, Morris afirma sua própria natureza artesã e medievalista<sup>27</sup>, avessa às modernas formas de produção.

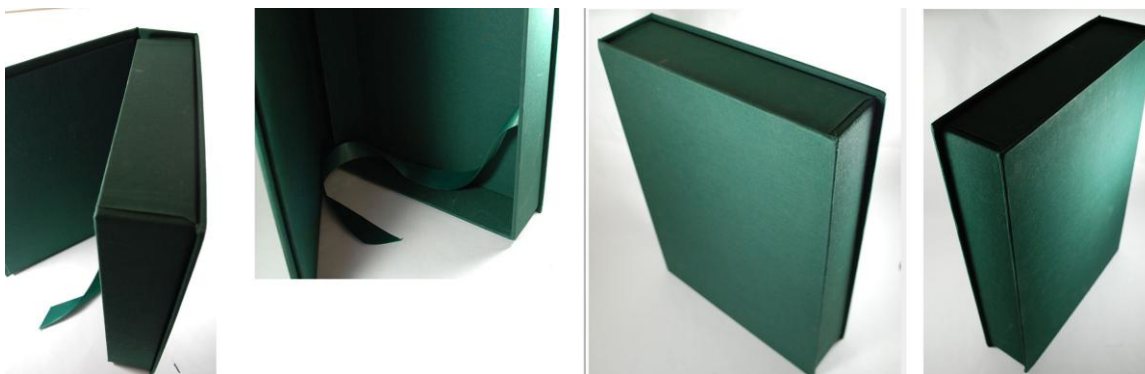


**Fig 18 A, B, C, D, E e F – As diferentes capas**

<sup>25</sup> Originalmente em inglês: “The Kelmscott Chaucer set a new benchmark for book design at the end of the 19th century.”Disponível em <http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/landprint/kelmscott/index.html>. Acesso em 20 nov. 2011.

<sup>26</sup> Idem.

<sup>27</sup> “Apart from the desire to produce beautiful things, the leading passion of my life has been and is hatred of modern civilization.” William Morris, disponível em [http://www.goodreads.com/author/quotes/8127.William\\_Morris](http://www.goodreads.com/author/quotes/8127.William_Morris). Acesso em 20 nov. 2011.



**Fig 19 – A caixa que o armazena**



**Fig 20 – Número da edição**



**Fig 21 – Certificado de autenticidade**

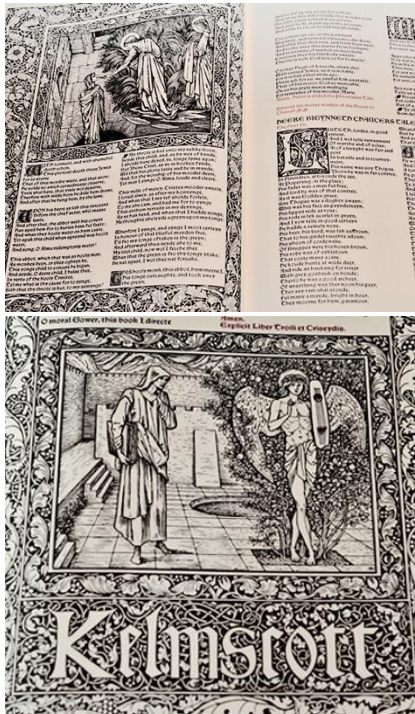




**Fig 22 – A obra dentro da caixa**



**Fig 23 – A obra e o leitor**



**Fig 24 – Detalhes da obra**

## 2.2 O objeto-livro artesanal como ápice da produção de luxo no Brasil

Morris talvez gostasse de saber que mesmo depois de mais de 100 anos de sua morte, ainda existe a opção expressa pelo humanamente belo, feito artesanalmente a base de dedicação e habilidade, representada pelas edições artesanais. O livro artesanal hoje<sup>28</sup> não representa em números uma parte significativa do mercado editorial: com tiragens de menos de 500 exemplares vendidos a um preço de capa relativamente acessível, uma editora (ou selo) artesanal não tem lucros nos moldes de editoras convencionais, mas o mero fato de existirem corrobora a afirmação feita anteriormente: a produção editorial resiste e continuará existindo, pois representa uma tradição germinal do fazer do livro, que além de impor-se por seu valor histórico, também encanta pela beleza, perícia técnica no feitiço, escolha de materiais e por causa do apelo afetivo e pessoal inerente ao *feito a mão*.

Enquanto o livro de luxo como o conhecemos hoje é fruto do trabalho de diversos profissionais, através de métodos modernos de produção, impressão e acabamento; alinhado com valores econômicos de tendências de mercado, o livro artesanal é tradicionalmente produzido em número reduzido, pelas mãos de artesãos altamente habilidosos, que comumente trabalham sozinhos em pequenos ateliês. O livro artesanal, no entanto, *é* um livro de luxo por definição já que o mero fato de *existir* nos dias de hoje denota uma preocupação fora do comum com a qualidade e a forma, e também pressupõe compradores dentro de uma elite intelectualizada que são capazes de pagar mais para adquirir um produto *diferenciado*, frequentemente numerado e assinado de próprio punho pelo autor.

O Brasil tem tradição na publicação artesanal: em 1943 foi fundada a primeira associação de bibliófilos do país, a *Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil* [Fig. 25], cujo objetivo era “realizar edições de livros com uma alta qualidade gráfica” (BARRIOS, 2008, p. 787)<sup>29</sup> para desfrute dos próprios sócios e de bibliotecas (eram feitos 120 exemplares de cada livro, um para cada sócio e 20 para doação para bibliotecas) e, segundo artigo de Vicente Martinez Barrios, contava com nomes ilustres da época:

Faziam parte da comissão executiva da sociedade D. Pedro de Orleans e Bragança, Raimundo Ottoni de Castro Maya, Afrânio Peixoto, Cypriano Amoroso Costa e Max Fisher. A sociedade contava entre os seus sócios com Carlos Lacerda, José E. Mindlin, Ricardo Xavier da Silveira, Ernesto Wolf, Pedro da Silva Nava, Walter Moreira Salles, Gilberto Chateaubriand, Carlos Guinle, Francisco Matarazzo

<sup>28</sup> Dados relativos ao “livro artesanal hoje” fazem referência ao Brasil e foram retirados de entrevistas realizadas com profissionais da área como editores, encadernadores e professores.

<sup>29</sup> Disponível em <http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/074.pdf>. Acesso em 20 nov. 2011.

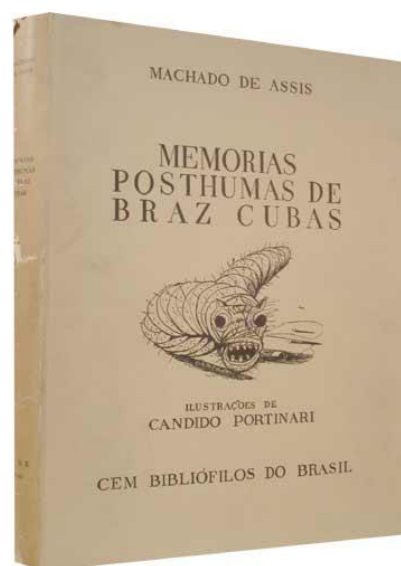
Sobrinho, Celso Lafer, Yolanda Penteadó Matarazzo, Roberto Marinho, Israel Klabin entre outros. (BARRIOS, 2008, p. 788)<sup>30</sup>

A Sociedade pretendia seguir o exemplo das sociedades de bibliófilos criadas previamente na França e Inglaterra<sup>31</sup>. O motivo de cada uma dessas sociedades era o de, a unir cidadãos interessados pela feitura de belos livros, incentivar e custear sua produção. Foram editados pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil 23 títulos de 1943 (*Memorias Posthumas de Braz Cubas*, Machado de Assis – com ilustrações de Cândido Portinari, Fig. 26) a 1969 (*O Compadre de Ogun*, de Jorge Amado, com ilustrações de Mario Cravo Jr.)<sup>32</sup>. Os livros editados pela Sociedade primavam pela excelência estética, e segundo Barrios,

Poderíamos considerar os livros publicados pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil como livros de arte. Suas principais qualidades são: edições de tiragem limitada, numeradas, cujos ilustradores são artistas convidados de renome nacional. As edições possuem beleza tipográfica e são realizadas em papéis de alta qualidade selecionados especialmente para impressão. (BARRIOS, 1998, p. 790)<sup>33</sup>



**Fig. 25 – Logotipo da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil**



**Fig. 26 – Memorias Posthumas de Braz Cubas**

<sup>30</sup> Disponível em <http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/074.pdf>. Acesso em 20 nov. 2011.

<sup>31</sup> A primeira, chamada *Roxburghe Club*, foi criada em 1812 na Inglaterra.

<sup>32</sup> Site dos Museus Castro Maya, disponível em <http://www.museuscastromaya.com.br/colecoes.htm>. Acesso em 20 nov. 2011.

<sup>33</sup> Disponível em <http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/074.pdf>. Acesso em 20 nov. 2011.

As características que designavam as obras da Sociedade dos *Cem Bibliófilos do Brasil* nos anos 40 ao final dos 60 são as mesmas que norteiam essa pesquisa hoje, mais de 50 anos depois: tiragens limitadas, materiais e ilustradores escolhidos com zelo, exemplares numerados e excelência tipográfica que caracterizam a produção artesanal. Apesar da Sociedade dos Cem não estar mais em atividade, a *Confraria dos Bibliófilos do Brasil*, fundada em 1995 pelo engenheiro mineiro José Salles Neto [Fig 27] e com sede em Brasília, continua a tradição dos clubes de amantes de livros e exemplares de suas publicações artesanais podem ser encontrados a venda no site de *sebos* Estante Virtual por até R\$3.500,00.<sup>34</sup>



**Fig. 27 – José Salles Neto**



**Fig 28 – Os títulos da Confraria dos Bibliófilos do Brasil**

<sup>34</sup> Disponível em <http://www.estantevirtual.com.br/qed/confraria-dos-bibliofilos>. Acesso em 20 nov. 2011.



Em uma entrevista a Salles Neto, realizada no começo de 2010, Raquel Cozer do Jornal Estadão aborda a produção editorial artesanal através das publicações da Confraria dos Bibliófilos do Brasil (de agora em diante referida como CBB, como nas lombadas de seus livros, Fig 28) e faz um panorama de como anda o espaço para publicações artesanais em um momento em que os livros podem não ser mais de papel: ao contrário da Sociedade dos Cem, a CBB faz publicações artesanais em tempos de PDF, Kindle e iPad, o que a torna ainda mais simbólica da persistência das tradições no fazer dos livros. Segundo Cozer, a Confraria se posta “na contramão dos avanços do mercado editorial”<sup>35</sup> mas se mantém forte, mesmo

considerando que cada tiragem de algumas centenas de exemplares demora nove meses para ficar pronta. Elas são impressas em linotipo, máquina de 2,20 m de altura por 2 m de largura que usa chumbo quente como molde e pesa mais de uma tonelada, e que não por acaso deixou de ser usada em gráficas com a chegada da impressão offset, na segunda metade do século 20.<sup>36</sup>

Salles demonstra que ao interagir com uma produção artesanal de luxo, a leitura não é o ponto principal, o que conta mesmo é “sentir” a obra:

"Nossos livros estimulam três sentidos: o tato, porque você pode passar a mão e sentir as letras impressas com força, o olfato, por causa do cheiro da tinta, e a visão, porque acima de tudo é um objeto para olhar. Mais até do que para ler. A gente brinca que o menos importante dos títulos da confraria é a leitura, são livros para ‘sentir’. ”<sup>37</sup>

Sobre o desenvolvimento e a consolidação dos métodos digitais de publicação e leitura, o fundador da Confraria não a considera uma ameaça, como muitos fatalistas, mas uma aliada: as facilidades de publicação por meios digitais acabam por valorizar a publicação artesanal já que, segundo ele, “as tiragens em papel ficarão cada vez menores e mais caprichadas, como obras de arte, para amantes do livro como objeto, mesmo”<sup>38</sup>, o que corrobora uma mudança que já vem ocorrendo, visível no “trabalho bem realizado de editoras como a Cosac Naify e a Companhia das Letras”<sup>39</sup>.

---

<sup>35</sup> Disponível em <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,titulos-artesanais-em-tempos-de-leitura,505901,0.htm>. Acesso em 20 nov. 2011.

<sup>36</sup> Disponível em <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,titulos-artesanais-em-tempos-de-leitura,505901,0.htm>. Acesso em 20 nov. 2011.

<sup>37</sup> Idem.

<sup>38</sup> Idem.

<sup>39</sup> Idem.

### 3. Produção editorial artesanal contemporânea: um estudo de caso

#### 3.1 Introdução

Ao realizar essa pesquisa, me deparei com um campo profícuo no que diz respeito à publicação artesanal no Brasil. Além da CBB, dos livros-objetos com projeto fora dos padrões produzidos em tiragem reduzida propostos pela Cosac Naify e dos livros infantis premiados da Companhia das Letrinhas, existem hoje no Brasil selos e editoras especializadas em produção editorial artesanal de alta qualidade – além de publicações artesanais independentes de baixo custo e baixa ambição técnica, como é comum em *zines*<sup>40</sup> e quadrinhos.

Um exemplo de selo de publicações de alto padrão gráfico em baixa tiragem é o Demônio Negro [Fig 3.1], da Editora Annablume, fundada em 1993 e especializada em textos acadêmicos. Classifica-se por ser “um selo literário que concilia as artes do livro com um catálogo voltado para obras inéditas e para o resgate de autores que não fazem parte de cânones e que continuam com sua obra ocultada”<sup>41</sup>, e tem em sua proposta o desenvolvimento de “projetos que resgatam a tradição estética de mestres livreiros impressores aliada às formas modernas de manufatura e acabamento”<sup>42</sup>. No entanto, o selo Demônio Negro não se classifica como exclusivamente artesanal, ao invés disso faz “projetos gráficos diferenciados”. As técnicas implementadas variam e a personalidade da publicação vem da escolha de papéis



**Fig 29 – Logotipo da Demônio Negro**

<sup>40</sup> Zine é a forma informal de caracterizar o “fanzine”, que por sua vez deriva de *fanatic magazine*. Os *zines* são publicações artesanais de alta qualidade gráfica e despreensão técnica, feitas em baixa tiragem com intuito de divulgar um trabalho em temas que não tinham espaço na mídia de massa. Com a internet e a facilidade de publicação em gráficas e editoras sob demanda o *zine* perdeu um pouco de sua *raison d’être*, mas atingiu caráter *cult*.

<sup>41</sup> Editorial do selo Demônio Negro, disponível em sua página oficial, <http://www.annablume.com.br/demonionegro>. Acesso em 20 nov. 2011.

<sup>42</sup> Idem.

especiais e acabamentos diferentes usados na mesma edição, passando pela montagem artesanal<sup>43</sup>, que faz com que o custo final dos livros seja realmente acessível: o site conta com uma loja virtual, em que os preços de títulos variam de R\$20,00 a R\$150,00, e coleções de R\$199,00 a R\$280,00. Por utilizar sistema de impressão sob demanda, os livros que a utilizam não se esgotam – o que entra em conflito com uma das características mais marcantes da publicação artesanal: a tiragem limitada. Mas, como dito anteriormente, não se trata de livros artesanais e sim de um selo democrático com apelo estético *diferenciado*.

Se o selo Demônio Negro não firma comprometimento com a produção artesanal, tiragens limitadas e caráter pessoal das publicações, não significa que não exista nenhuma iniciativa a parte da CBB destinada a edições artesanais. Todos esses atributos estão presentes na Caderno Litrado Encadernação Contemporânea. Foi nessa pequena editora de livros artesanais que concentrei minha pesquisa mais extensa, que apresentarei em seguida, em um detalhado estudo de caso.

E por causa do supracitado caráter pessoal da publicação artesanal que decidi, a título de experiência etnográfica, aprender a encadernar. Entrei em contato com encadernadores, professores e editores, frequentei dois cursos distintos de encadernação: um com enfoque em encadernação de luxo e confecção de cadernos artísticos, no Estúdio Zoopress em Niterói, durante o mês de agosto de 2010 e outro com enfoque em encadernação sob encomenda voltada à demanda gráfica, no Senai Artes Gráficas, durante o mês de junho de 2011. Conversei com os colegas de curso, viajei a campo até a sede da Caderno Litrado em Foz do Iguaçu e realizei diversas entrevistas para formar o panorama da produção editorial artesanal contemporânea.

Todos os cursos que fiz estavam lotados.

## **3.2 A experiência etnográfica**

### **3.2.1 Parte I: Costura e sutura**

O ramo da antropologia destinado ao estudo *in loco* de uma cultura (ou objeto) é chamado *etnografia*. A experiência etnográfica garante uma “autoridade cientificamente validada” (CLIFFORD, 2002, p. 22) a quem vai a campo vivenciar tais experiências, e James Clifford a

---

<sup>43</sup> Idem.

resume na frase “você está lá... porque eu estava lá”. A etnografia “produz interpretações culturais através de intensas experiências de pesquisa” (2002, p. 21) pela observação e decodificação do objeto em questão. Para Clifford Geertz, “se você quer compreender o que é a ciência, você deve olhar, em primeiro lugar, não para suas teorias ou as suas descobertas, e certamente não para o que seus apologistas dizem sobre ela; você deve ver o que os praticantes da ciência fazem.” (1989, p. 15)

Com base no pensamento de Geertz, decidi ver o que é encadernação artesanal de perto assim que a defini como objeto de estudo, no primeiro semestre de 2010.

Durante um breve encontro com o amigo *designer* Christiano Mere, que tinha acabado de voltar de um congresso da área, tive contato com o primeiro livro encadernado artesanalmente por um leigo – ele, um curioso pelos limites das artes visuais e manuais. Eu já havia me encantado com a possibilidade de produzir um caderno artístico inspirada pelo livro *Handmade Graphics*, (WRAY, 2009) do qual participei. Focado em técnicas manuais de produção de arte e design o livro conta com diversos tutoriais, sendo que um deles é de “*artistic bookbind*” (encadernação artística) e ensina o passo a passo da produção de um livro artesanal: medir e cortar papéis, furar, costurar e arrematar. Porém, por tratar-se de um tipo muito pessoal de *bookbind* que não leva capas, acabei por deixar de lado. Foi apenas ao ver o caderno do Christiano que aceitei que era possível criar algo do gênero de forma mais tradicional, mais adequada a um livro, e me encantei com a ideia de produzi-lo.

Vendo meu interesse, meu amigo me contou que tinha aprendido a encadernar com seu ex-chefe, Ricardo Campos do Ideia Café, *designer* entusiasta por processos artesanais como encadernação, gravura, carimbos e caligrafia, que abria a garagem de sua casa em Santa Teresa para um workshop colaborativo e gratuito de encadernação – que chamava de “encontro criativo” na “Santa Garagem”. Chamou-me para o próximo que teve, e eu fui. Era dia 25 de julho de 2010, um domingo. Com métodos rudimentares, nenhuma pressão e muita interferência nas próprias páginas, meus companheiros (grafiteiros, *designers* e professores, como Valério Rodrigues, um senhor barbudo especialista em caligrafia e que levou uma bolsa cheia de clichês interessantes) e eu acabamos por criar peças artísticas em si mesmas. A título de registro, o anfitrião tirou as fotos que veremos a seguir – compartilhadas comigo através de e-mail do Christiano que dava acesso a um álbum online. [Fig. 30 a 35, na próxima página]



**Fig 30 – Durante a oficina**



**Fig 31 – Furando papéis**



**Fig. 32 – Materiais para gravura**



**Fig. 33 – Materiais para interferência**



**Fig. 34 – Eu costurando o caderno**



**Fig. 35 – Interior dos cadernos**

Foi o anfitrião e tutor, Ricardo, que me indicou o curso que fiz em seguida, com Rosa Guimarães no Estúdio Zoopress.

Durante as quatro terças-feiras do mês de agosto de 2010, eu me aprofundei na encadernação artística de forma completamente diferente do primeiro contato: a professora Rosa Guimarães (ver entrevista no Apêndice 2), esposa de Renato Alarcão<sup>44</sup>, formada pelo *Center of Book Arts*, localizado no Brooklyn, NYC, pregava a excelência técnica própria dos artesãos, evidente em seu próprio trabalho. O curso, com capacidade para 5 alunos, realizado na ampla sala-ateliê de seu apartamento, estava com lotação esgotada na maior parte do tempo. Meus companheiros incluíam um fotógrafo interessado em fazer cadernos e álbuns, algumas mulheres amantes de artes manuais que estavam fazendo o curso com intuito de produzir cadernos para venda, eu, com meus interesses acadêmicos e Yomar Augusto, famoso *typedesigner* e calígrafo e irmão de Rosa, que reside na Holanda e estava fazendo curso em seu período de férias, e por isso faltou a algumas aulas. Meu caderno amarelo, o primeiro que fiz sob a tutela de Rosa tem uma colaboração sua, minha inicial em um papel colado em uma janela de baixo relevo<sup>45</sup> [Fig 36].

Devido ao ritmo acelerado do curso, a encadernação que aprendi a fazer era de alto padrão estético, porém executada com nervosismo. Rosa, para que aprendêssemos todas as etapas da produção, fazia questão que executássemos algumas tarefas que não tive de executar



**Fig 36 – O primeiro caderno feito na Zoopress**

<sup>44</sup> Importante ilustrador e aquarelista brasileiro, responsável por inúmeros trabalhos para o mercado editorial.

<sup>45</sup> Ao procurar o caderno para fotografar para o trabalho, descobri que o perdi. As fotos usadas são de quando fiz os cadernos.

em outros cursos, como cortar o papelão das capas na mão com a faca Olfa. Ao cometermos um erro, a professora o consertava com maior rapidez, contribuindo para a mistificação da atividade de encadernação “séria”, que parecia ser proibitivamente difícil (o fato de ter lidado pela primeira vez com ferramentas específicas de encadernação caras e/ou difíceis de achar como a prensa deitada, furadores, o jogo de esquadros de aço e a dobradeira de osso. A professora, apesar de rígida, demonstrava apreço pelos alunos e fazia questão de servir um *coffee break* bastante pessoal, para o qual por diversas vezes contribuiu com alimentos preparados por ela mesma.

Mas o ritmo do curso era muito rápido. Para que as quatro aulas que iam das 14h às 18h dessem conta do cronograma, o curso se mostrava um pouco estressante, de tanta correria. No entanto acredito que me saí bem, produzi quatro cadernos seguindo o alto padrão proposto pelo curso [Fig. 37], cada um com uma técnica de encadernação. Com exceção de dois cadernos feitos no intuito de serem presentes de aniversário para amigos após o curso, não fiz mais cadernos e questioneei a validade do curso como material de pesquisa<sup>46</sup>. Devido ao ritmo do curso, não tirei fotos, mas sim fiz anotações naquele caderno que havia produzido na *Santa Garagem*.



**Fig 37 – As lombadas dos quatro cadernos feitos sob tutela de Rosa Guimarães**

---

<sup>46</sup> Na ocasião da elaboração desse trabalho tentei um contato com Rosa para saber a posição dela sobre encadernação artesanal contemporânea, mandei algumas perguntas por e-mail, mas não obtive resposta.



Não foi até junho de 2011 que, a convite do meu orientador Amaury Fernandes, voltei a me interessar por encadernação, mas dessa vez com enfoque maior em livros e não mais em cadernos. Já inteirado da minha intenção de monografia, ele me convidou a fazer um curso de encadernação em bancada no Senai Artes Gráficas, que ele mesmo ia cursar, com o propósito de aprender a encadernar para ministrar uma disciplina eletiva sobre Design de Capas. O curso começou dia 23 de maio de 2011. O horário do curso e sua distância do meu local de trabalho (Editora Rubio, na Av. Franklyn Roosevelt, Centro) acabaram por mudar minha rotina: para que estivesse no Senai Artes Gráficas a tempo, às 18h00min na Tijuca, toda segunda, quarta e sexta-feira no próximo mês, tive que mudar o calendário. Eu passei a trabalhar até as 19h00min na terça e na quinta-feira, para compensar os dias que sairia mais cedo (17h30min. Fui além nas mudanças na rotina para acomodar o curso, já que se mostrou inviável sair mais de 22h00min, de ônibus, por três vezes na semana e seguir para Niterói, onde moro – e não ficar extremamente cansada. Aproveitei que minha avó morava mais perto do curso, no Grajaú, e durante a duração do curso fiquei na casa dela nas noites de segunda, quarta e sexta-feira. Ela apreciou a companhia.

Na aula conhecemos o professor, Luis Bias, e nos deparamos com uma turma lotada. Muitas pessoas da turma já trabalhavam em gráficas e tinham muita intimidade com as tarefas de separar e alcear o papel. O curso de encadernação em bancada do Senai é orientado para os profissionais do meio gráfico para atender a demanda de encadernadores do mercado. As tarefas e o estilo desse curso diferem em muitos aspectos do curso do estúdio Zoopress: os dois têm em comum o fato de fornecer todo o material, no caso do Senai, inclusive o de uso pessoal, como facas Olfa, pincéis e dobradeiras, mas ao passo que a professora Rosa esperava que nós cotássemos e medíssemos nossos papelões, papéis e gabaritos para furar o papel, Luis trazia tudo pronto, medido e cortado nas máquinas da gráfica do Senai, que fica no andar térreo. Lá aprendemos a operar as máquinas, como a guilhotina, a grampeadora e outra máquina muito grande que cortava a lombada de um bloco de papel ao mesmo tempo em que passava cola, nos dando um miolo pronto para encadernar. Fizemos blocos, cadernos, agendas, uma pasta de documento e um risque-rabisque muito intrincado. Eu conversava com os companheiros de curso e perguntava por que eles estavam ali, muitos diziam “porque tá em falta gente que saiba encadernar”. Muitos tinham o curso pago pelos chefes. Luis, o professor, dava dicas de como valorizar o próprio trabalho e como dar preço ao serviço, e dizia constantemente que “num trabalho que poucos fazem quem fizer melhor pode dar o preço que quiser”. Quando comecei a namorar meu companheiro de trabalho e colega de curso,



encadernar passou a ser uma experiência compartilhada, uma atividade sentimental, além de o curso me divertir bastante. Amaury costumava dizer que tudo pra mim era “um barato!” por eu repetir a mesma interjeição a cada coisa nova que aprendíamos.

Foi na penúltima aula que, ao cortar de forma errada uma pequena pilha de papéis, a lâmina da faca deslizou sobre a régua de aço e cortou meu polegar. Mobilizei Amaury e Victor e avisamos Luis o que tinha acontecido. Ele trouxe um maço de papéis-toalha para estancar o sangue, enquanto fomos procurar um hospital. Depois de receber os pontos e uma bandagem enorme, voltamos para o curso para uma das atividades mais interessantes de todas: aprender a fazer papel marmorizado. Fazer papel marmorizado envolve sujar as mãos de tinta e, com meu curativo, não pude marmorizar o quanto queria. O papel marmorizado é marca registrada das encadernações “de gráfica”, lindo e tradicional. Na última aula observamos uma máquina que alceava, cortava e grampeava sozinha, pegamos os papéis marmorizados que fizemos e respondemos um questionário sobre a qualidade do curso. Lembro de ter marcado a opção de “muito satisfeito” com todos os aspectos do curso.

Depois do curso do Senai não encadernei mais. Antes do intervalo entre o primeiro e o segundo semestres eu fiz o pré-projeto dessa monografia, que já tinha o tema definido em “relação da encadernação contemporânea e a Internet”, o que se mostrou muito mais complexo do que deveria, então decidi simplificar. Desde então todas minhas pesquisas foram teóricas, até minha mãe (que é fotógrafa) decidir fazer o curso do estúdio Zoopress também, para aprender a fazer álbuns. Então, mais uma vez me envolvi com encadernação, auxiliando ela no que eu tinha mais experiência, aprendendo coisas novas e usufruindo das ferramentas caras que ela pode comprar (como uma furadeira de papel, cantoneiras e agulhões especiais). Minha mãe foi parte determinante na minha pesquisa, viabilizando aquele que foi o maior passo em nome da pesquisa etnográfica, e parte dois desse relato.

### **3.2.2 Parte II: “um gostar de dobrar, furar, costurar e colar papel e tecido”**

No dia 3 de julho de 2011 entrei em contato com a “Editora Caderno Lustrado”, que eu sabia ser, senão a única, a mais relevante editora totalmente artesanal do Brasil, (na época) localizada em Curitiba. O primeiro contato se deu através do Facebook (transcrito a seguir):

olá!

meu nome é eloísa e eu sou apaixonada por livros e crafts. tou fazendo minha monografia em produção editorial sobre produção artesanal de livros e a relação com a internet e queria escrever sobre a caderno listrado, entrevistar vocês... o que você acha?

abraços

Caderno Lustrado

July 4

Acho ótimo!!!! rrsrrs

É só me dizer o que tenho que fazer, pois, a poucos meses mudei para Foz do iguaçu e meu atelier veio comigo. O que você pensou?

abrazos e fico feliz por ter lembrado do meu trabalho.

Meu e-mail pessoal é:

cadernolustrado@gmail.com

Depois desse primeiro contato trocamos e-mails e ele me enviou um release, segundo o qual pude levantar muitas informações, inclusive uma definição bastante coerente da editora:

A Caderno Lustrado Encadernação Contemporânea, sediada em Curitiba desde 2005, e idealizada pelo encaderndor (sic) Daniel Barbosa, é um atelier de encadernação artesanal, que com o passar de alguns anos acabou tornando-se uma editora com características bastante peculiares. A editora conta com sete títulos publicados desde o ano de 2007. Desde sua primeira publicação, o objetivo é criar soluções contemporâneas para a edição de livros em baixa tiragem e torná-los quase que objetos escultóricos, fazendo com que seus livros fiquem situados em uma linha tênue entre design, arte e artesanato. (DB) <sup>47</sup>

Como dito anteriormente, a escolha da Caderno Lustrado como objeto de pesquisa reside em sua relevância como editora artesanal. A editora é fruto de dedicação e talento da parte do fundador e único dono, Daniel Barbosa, que achou na encadernação um rumo na vida. Minha experiência com a Caderno Lustrado comprova seu lugar de destaque no mercado, e a relação do proprietário com seu trabalho, um artesão apaixonado pelo ofício, muito solícito e atencioso<sup>48</sup>, só fez aumentar o carinho que eu já sentia pela editora.

---

<sup>47</sup> Retirado do release escrito pelo proprietário, Daniel Barbosa, especialmente para me ajudar na pesquisa. Como vim a saber depois, ele escreveu esse release às pressas para me enviar, o que resultou em muitos erros de digitação.

<sup>48</sup> “posso te contar algumas dezenas de histórias encadernáveis. Gosto muito do ofício e acredito que vale a pena conhecer mais.”, retirado de um e-mail de Daniel.

Seguindo o contato via Facebook, mandei alguns e-mails, explicando o projeto e dando início às entrevistas. Transcrevo a primeira (e longa) entrevista a seguir:

*E: O que te inspirou a montar um ateliê de encadernação, e posteriormente a Editora?*

D: Bom, vejamos! Em 2005 eu fazia faculdade de letras e dava aula de literatura em um projeto social em Curitiba. Também participava de um grupo de artistas, chamado *Coletivo Azulejo*, que lançou uma publicação bem simples e de baixa tiragem, com impressões em xerox e serigrafia. Andava com uns caras do *graffiti* e eles tinham sempre os cadernos a mão. Nesse mesmo período, fazia atelier de gravura em metal no Solar do Barão. Um dos meus orientadores de gravura, o Zé Roberto, me mostrou como ele costurava seus cadernos de desenhos. Gostei muito daquilo e quando cheguei em casa fiz quinze cadernos para dar de presente aos meus alunos. Desde esse dia, comecei um processo meio obsessivo de encadernar. Parei de frequentar a faculdade. Nas aulas do solar comecei a fazer cadernos, o que criou uma certa rixa do tipo arte x artesanato.

O que me "inspirou" a montar o atelier foi o acaso, quando vi, já estava fazendo cadernos pra um monte de finalidades. Da publicidade, ao ACT Bazar, até uns cadernos pra minha mãe e minha e as amigas dela. Em relação ao atelier e os cadernos, sempre achei que a encadernação me deu um rumo, me tirou da loucura adolescência (sic) e me deu uma possibilidade de trabalhar sem chefes e tal. Sempre fui muito ligado as artes em geral, mas, nunca havia encontrado meu eixo. Encontrei algo muito forte na encadernação. E com relação à editora, eu já havia percebido que gostava de movimentos repetitivos, o que me fazia produzir muitos cadernos ao mesmo tempo e bem tranquilo. Um dia, o poeta e artista plástico Carlos Dalla Stela, que, posso chamar de meu primeiro cliente, me convidou para participar da produção do seu livro de poemas, *O Gato Sem Nome*. Isso foi no final de 2006. No início eu ia apenas montar cem ou duzentas capas e nada mais, no entanto, a editora responsável não quis mais bancar o livro e ele me passou todo o projeto. Enfim, em janeiro de 2007 comecei a edição e produção do livro. Dez meses depois de muito trabalho, muito amadorismo, muita falta de prática, muita serigrafia e muito papel dobrado foi lançado o livro de poemas, que não saiu pela minha editora, pois, eu nem sabia que eu podia abrir uma editora! Aliás, eu nem sabia o que era editar um livro!

Enfim, em novembro de 2009, abri minha empresa, mas, já havia produzido diversos tipos de tiragens, inclusive um outro livro, o Tempos Difíceis, do Jorge Galvão, pixador de Curitiba. Não acho que houve um tipo de inspiração, aliás, esse termo soa um pouco estranho para mim, pois, venho de um meio muito "artístico" e quando penso no tipo de relação que essas pessoas têm com o termo, me assusto muito. Acho que encadernar pra mim é muito mais um gostar de trabalhos manuais, um gostar da parte conceitual da arte, um gostar de ficar sozinho e em silêncio, uma maneira de ser criativo ou simplesmente executivo (no sentido de executar coisas rápido), um gostar de dobrar, furar, costurar e colar papel e tecido.

Uma coisa que está sempre relacionada à encadernação é a impressão. Tenho certeza que as impressões alternativas que venho encontrando nesses anos, e minha relação com a gravura foram o que me fizeram pensar a editora e encontrar na junção de elementos que gosto muito e sinto muito prazer em conhecer e estar em contato, que me mantêm nesse esquema.

*E: Quando e como você aprendeu a encadernar?*

D: Em 2005, posso dizer que a primeira vez que vi alguém costurar um caderno na minha frente fiquei com a imagem na cabeça e depois fui desenvolvendo alguns métodos e sozinho. Até aí posso me considerar um auto-de-data (sic). Depois que fui residenciar (sic) em um atelier em Barcelona, no ano de 2010, tive aulas e conheci pessoas que mudaram minha relação com a encadernação.

*E: A Editora é sua maior fonte de renda?*

D: Não diria que é a editora minha maior fonte de renda, aliás, a editora é minha pior fonte de renda! Minha renda vem de trabalhos para agências de publicidades, aulas que ministro em São Paulo e em alguns outros lugares esporadicamente e da venda das minhas séries de cadernos. A editora é um investimento constante. Até o ano passado, tudo que eu ganhava era revertido para a edição e produção de dos meus livros. Sendo assim, posso dizer que a encadernação é minha maior e única fonte de renda. E mais ainda, o que realmente me mantém, são as aulas de encadernação. Existe uma demanda muito legal para esse ofício, embora eu não conheça muitos encadernadores que vivem exclusivamente de encadernar.

*E: Você emprega assistentes, aprendizes e/ou funcionários?*

D: Desde *O Gato Sem Nome* contrato ajudantes para a produção dos projetos grandes. Nunca tive um funcionário registrado. Posso dizer que tive uma aprendiz, a Guga, ela foi a pessoa que melhor encarou o ofício. Ganha dinheiro e trabalha muito na produção de seus cadernos, no entanto, tem outro emprego e a vida não lhe permite encadernar em tempo integral.

Essa entrevista por e-mail me permitiu saber exatamente o que perguntar um vez que pudesse ter um contato mais extenso. Eu já tinha decidido viajar até Foz do Iguaçu, conhecer o ateliê e estabelecer uma relação mais forte com Daniel e suas criações. Essa viagem se tornou possível já em novembro, e na madrugada do dia 6 cheguei em Foz do Iguaçu para passar dois dias, domingo, e segunda. Apesar de Daniel ter oferecido sua casa optei por ficar num hotel na rua da casa dele, para não atrapalhar a dinâmica da casa, já sua primeira filhinha estava para nascer. No domingo acompanhei uma oficina de encadernação ministrada por Daniel e na segunda passamos o dia conversando, em uma extensa entrevista gravada, rodeados de livros e cadernos. Os relatos a seguir transcrevo do meu diário de viagem:

#### *“DIA 1*

Cheguei a Foz do Iguaçu na madrugada do dia 5 de novembro de 2011. Meu hotel, escolhido não por acaso, é na mesma rua de Daniel Barbosa, proprietário da Caderno Listrado Encadernação Contemporânea, a editora artesanal de maior expressividade que pude encontrar em território nacional, que concordou em me receber para realizar entrevistas e abrir seu ateliê para que eu pudesse conhecer os livros da editora e acompanhar uma oficina de encadernação. O ateliê é simples, ainda não foi totalmente decorado e customizado, ele disse que o ateliê de Curitiba que era legal, cheio de estantes nas paredes com papéis e livros em processo. Nesse ateliê, localizado numa galeria no centro de Foz do Iguaçu tem uma mesa grande com pés de cavalete, uma prensa listrada, uma mesa auxiliar, bancos comprados especialmente para a oficina e um banheiro, que quando chegamos ele aproveitou para limpar e trocar o assento do vaso sanitário, para receber bem os alunos.

Daniel trabalha com encadernação há sete anos, e vem de Curitiba. Depois da temporada em Barcelona, mudou-se para Foz há oito meses por causa da gravidez da mulher, que trabalha como museóloga na Usina Itaipu Binacional, e vem dando continuidade ao seu trabalho de encadernação e produção de livros artesanais. Antes dos alunos chegarem fomos almoçar *shawarmas* em uma lanchonete síria bem próxima. É como se fosse um burrito de carne e queijo com um molho de alho cremoso e bem forte, muito gostoso e barato (cada um em média R\$6,00). Depois voltamos para o ateliê, e os alunos começam a chegar [Fig. 38 e 39]. As sete pessoas que vieram aqui hoje têm diferentes motivações: Maria desenha, gosta de artesanato e costura e quer saber mais sobre encadernação; Fernanda não desenha, não sabe nada de artesanato, mas tem curiosidade por encadernação; Lúcia é voluntária e quer aprender a encadernar para restaurar livros; Remédios, filho de Lúcia, gosta de *sketchbooks* e quadrinhos, e quer aprender a fazer seus próprios cadernos; Bugu é um designer gráfico de São Paulo e tem interesse pela área editorial e tem vontade de aprender o processual do fazer dos livros; Yuri Amaral trabalha com produção cultural e organizou a oficina. Pedro teve que sair e disse que volta em meia hora, pois precisa devolver o laptop da namorada que está em sua bolsa.



**Fig. 38 e 39 – A apresentação dos cadernos para o início da oficina**

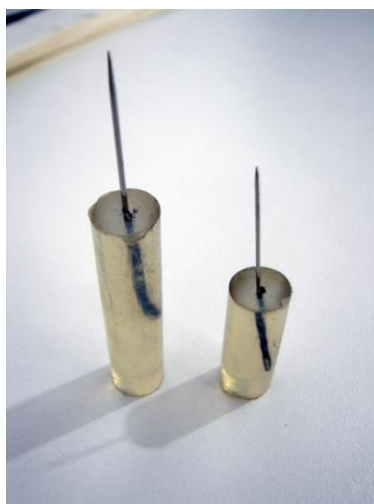
A aula começa em seu estágio mais básico: Daniel se apresenta e ensina os alunos a dobrar o papel. Bugu<sup>49</sup> pergunta se existe uma quantidade exata de “lâminas” (folhas antes de dobradas) por “bloquinho” (caderno), e ele responde que sim, que

---

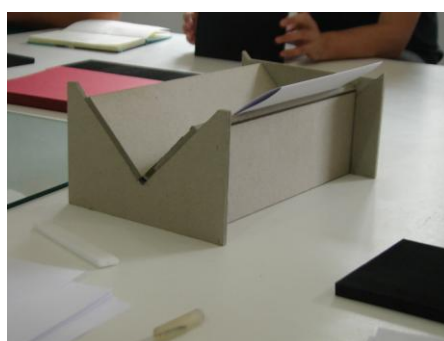
<sup>49</sup> Não forneceu nome próprio.

dependendo da gramatura o número de folhas aumenta ou diminui – quanto maior a gramatura, menos número de folhas. Eles separam oito blocos de cinco lâminas. Daniel explica que os termos que usa, por ser praticamente autodidata, são termos pessoais, que ele inventou. Lâmina, por exemplo, é como chama a folha de papel antes de dobrada, folha é cada metade dobrada e página são as quatro partes resultantes: duas na frente e duas atrás.

Daniel conta aos alunos que por ter aprendido a encadernar em casa, não usa muitos dos materiais que os encadernadores tradicionais usam, mas seu método é preciso: para dobrar usa dobradeiras de teflon, para furar usa seus furadores feitos com cola quente e agulha [Fig 40], e como suporte um berço<sup>50</sup> [Fig 41] de papelão feito por ele



**Fig. 40 – Agulhas confeccionadas por Daniel**



**Fig. 41 – Berço de papelão confeccionado por Daniel**

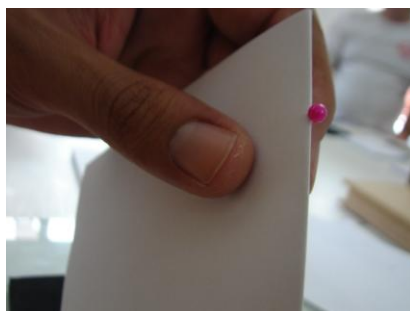
---

<sup>50</sup> Termo que por acaso ensinei ao Daniel, pois não sabia que ele não conhecia. Ele, por sua vez, passou o termo a frente para seus alunos.

ou um EVA grosso comprado em loja de couro (usado para fazer sola de sapato) comumente, usa um gabarito para marcar os furos. Os furos então são feitos, nunca mais de quatro furos (a não ser que seja um livro muito grosso e grande) Essa é a mesma técnica empregada em fazer os livros mais básicos.

Depois de furados, Daniel coloca alfinetes coloridos para marcar os furos, para que a folha não ande – um método simples que nunca vi em nenhum dos cursos de encadernação que fiz, e que Daniel desenvolveu devido à sua necessidade e carência de materiais próprios para encadernação. [Fig. 42 e 43]

Para costurar, usa uma linha chamada linha Nyl fio 40, sintética, e mede proporcionalmente, usando a altura do bloco de texto vezes a quantidade de blocos para que seja o tamanho final do fio – a ideia é que não precise ser emendado. Prepara os alunos para fazer a costura trançada. [Fig. 44] Quando os alunos terminam de



**Fig. 42 e 43– Alfinete para marcar o lugar e evitar que as páginas desalinhem**



**Fig. 44 – Costura da lombada**



**Fig. 45 – Folha de guarda colada**

costurar, ele prepara a confecção das folhas de guarda [Fig. 3.18] e apresentam opções de tecidos. Para as capas, é aconselhado usar tecidos de algodão – 80% de algodão no mínimo, porque tecidos sintéticos não colam direito com cola normal (a cola usada para laminar o tecido é cola branca, comum, mas nunca colas escolares – Daniel indica aos alunos a Cascorez Extra). A turma escolhe as cores das folhas de guarda e o modelo





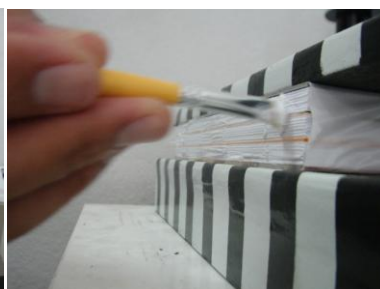
**Fig. 46 – Cortando tecidos**



**Fig. 47 – Preparando para a prensa**



**Fig. 48 - Apertando a prensa**



**Fig. 49 – Aplicando cola**



**Fig. 50 – A turma com Daniel no ateliê**

do tecido. Cada tecido é colocado um em cima do outro e Daniel usa o próprio livro costurado para medir, sem régua, no olho. Com a faca e uma lâmina bem nova, ele corta todos os tecidos de uma vez só e reserva, pois as capas só serão finalizadas na próxima aula (que eu não poderei acompanhar). [Fig. 46]

Para colar as guardas, Daniel instrui os alunos a usar pouca cola – quanto menos cola melhor – e sugere uma boa cola, Cascorez Extra. As colas escolares não são adequadas pois tem muita água em sua composição. Depois das guardas coladas, os cadernos recebem reforços com papelão e fita, para que, de dez em dez, sejam apertados na prensa. [Fig. 47] Quando não tinha prensa, o limite era o que o tamanho da mão dele agüentava, para que pudesse apertar os cadernos entre placas de papelão. [Fig. 48]

Depois de prensados, os cadernos levam cola nas lombadas e são deixados pra secar de 3 a 4 horas. [Fig. 49] Depois vão levar mais uma camada de cola e receber refil lateral. E é o fim da primeira aula – terminada com um pouco de pressa graças a suspeita de que a esposa de Daniel tenha entrado em trabalho de parto. Deixamos o ateliê e fomos para casa levar a esposa de Daniel, Tatiara, ao hospital. [Fig. 50]

### *DIA 1 – depois*

Fomos na casa de Daniel pegar a Tatiara e levá-la para o hospital, dentro da Vila A da usina Itaipu Binacional, onde ela trabalha. Fomos de táxi, e ela estava sentindo muitas dores. Chegando lá, Daniel foi fazer a ficha dela e eu fiquei esperando com ela, sem saber muito bem o que fazer. Uma hora ela levantou e foi do lado de fora vomitar. Eu hesitei pois não sabia se ela queria ficar sozinha, mas depois de uns instantes decidi ajudá-la, fui lá e segurei seus cabelos para trás. Ela estava se sentindo muito mal. Quando foi finalmente admitida a enfermeira não deixou Daniel entrar, então nós ficamos do lado de fora conversando, para acalmar. Já sabíamos que Olga não estava chegando naquele dia, e que Tati estava com dor de estômago talvez por causa do refluxo causado pelos órgãos estarem tão apertados pelo bebê.

Enquanto esperávamos sentamos na calçada e conversamos, Daniel me contou que conheceu Tati por que ela tinha sido sua aluna num dos cursos de encadernação que ministrava em Curitiba. Me identifiquei e contei pra ele como eu conheci meu namorado no curso de encadernação do Senai, sobre o qual ele quis saber mais e ficou com vontade de fazer. Depois de algumas horas esperando a Tati mudamos de lugar, da calçada para uns bancos de praça na frente do hospital e continuamos conversando, ele me contou mil histórias de encadernação.

Já era noite quando Tati foi liberada, e fomos de taxi pra casa deles, onde ele me mostrou muitos livros e comemos frutas, pois Tati estava com medo de comer coisas mais sólidas e passar mal de novo. Depois de frutas e mais conversa vim pro hotel. Escrevo no laptop na cama do hotel, enquanto falo com meu namorado e vejo séries na TV. Amanhã Daniel vem cedo me buscar para irmos para o ateliê.

## *DIA 2*

Daniel demorou um pouco para vir me buscar porque passou a noite acordado com a Tati, que passou mal de novo durante a noite. As 10h ele chegou e tomar café da manhã numa lanchonete/padaria ao lado da galeria onde está localizado o ateliê. De lá seguimos para o ateliê para ele terminar o projeto do livro *Três* e realizarmos as entrevistas. Mas, chegando lá, eu notei que tinha perdido o botão da minha câmera, que agora não fotografava nem filmava mais. Depois de muito procurar achei o botão, mas não funcionava mais. Seguimos então pra casa do Daniel, para que pudéssemos gravar e fotografar os livros lá, com sua câmera, e paramos no caminho para comprar pilhas. Passamos a tarde inteira conversando, com os livros em cima da mesa, numa exaustiva entrevista. Tati passava bem. De noite fui pro hotel, tomei banho e voltei para encontrá-los. Fomos andando para o Pacová, um barzinho da vizinhança, para jantar e tomar cerveja. Daniel gostou de ter companhia para tomar cerveja. De noite me despedi e voltei pro hotel, onde me preparo para dormir bem pouco, pois tenho que acordar às 4h para ir para o aeroporto.”

### **3.3 Fragmentos da Caderno Litrado Encadernação Contemporânea**

A Caderno Litrado Encadernação Contemporânea, que escolhi como objeto de estudo, foi criada em 2005 por Daniel Barbosa, que não tem ensino formal tanto em encadernação quanto em edição. Coursou metade da faculdade de letras por duas vezes, mas nunca terminou. Autodidata, começou a encadernar por acaso, ao ver um professor costurando cadernos, e não parou mais.



**Fig. 51 – Os cadernos listrados**

Relatando ser completamente apaixonado por listras, seus primeiros cadernos, que usava na faculdade de letras são todos listrados [Fig. 51], segundo ele era algo obsessivo seu amor por listras

Eu ia nas lojas e comprava todo tecido listrado. Comprava 10 metros, 15 metros, comprava tudo! Eu, sei lá, comprei 70 metros de tecido listrado. Até hoje tenho muitos tecidos. Metros e metros e metros (...) Lá no ateliê, você não viu, mas tem um tecido que eu comprei de 16 metros, porque era tudo que tinha, de brim, vermelho e branco, listrado. (DB)<sup>51</sup>

As listras para Daniel eram mais do que simples decoração, não era apenas beleza, elas representavam sua ideia de identidade própria.

Então, a *Caderno Listrado* recebeu esse nome pela afinidade que eu tenho por listras. Meus trabalhos de gravura eram todos com formas geométricas, tanto porque eu não sei desenhar nada (risos). Eu me sentia bem fazendo aquilo e fazia. E, por acaso, eu fazia faculdade também, fazia cadernos para amigos, mas não tinha uma relação comercial, ainda não era o meu trabalho. Mas eu fazia os caderninhos para dar de presente, as pessoas pediam e eu vendia por, sei lá, quatro, cinco reais. Custa também sem noção nenhuma. E os meus cadernos eram todos listrados, assim, porque eu tinha essa fixação mesmo, por coisas listradas. (...)

Mas eu fazia com o papel que eu tinha e tal, já tinha minha logomarca, fiz uns carimbos. Eu fazia carimbos também nessa época. Carimbos de borracha, que eu aprendi também nas aulas de xilo. (...) E, enfim, é tudo vermelho e é tudo listrado. Tudo no mesmo formato, com experimentos com misturas de papel, serigrafias dos colegas do grafitti, tudo listrado. Esses cadernos, além de usar na faculdade, eu usava como diário no ateliê, de metas do dia. (DB)

Daniel leva no corpo a logomarca formada por quatro barrinhas verticais: a tatuagem no pulso direito ilustra o que ele repete várias vezes durante a entrevista “isso aqui é a minha vida, é o meu ofício, eu amo o que faço” [Fig. 52] O ofício de encadernador e futuramente de editor só foi possível com as três coisas que Daniel aponta como os fatores que levaram a *Caderno Listrado* a dar certo: dedicação, amor ao trabalho bem feito e contatos/amigos. Antes dos livros e das séries de cadernos, Daniel fazia cadernos colaborativos com artistas e expunha em um restaurante de Curitiba, cujo dono, Beto Batata<sup>52</sup>, foi um grande parceiro, recebendo outras exposições de cadernos e encomendando cardápios personalizados a Daniel.

---

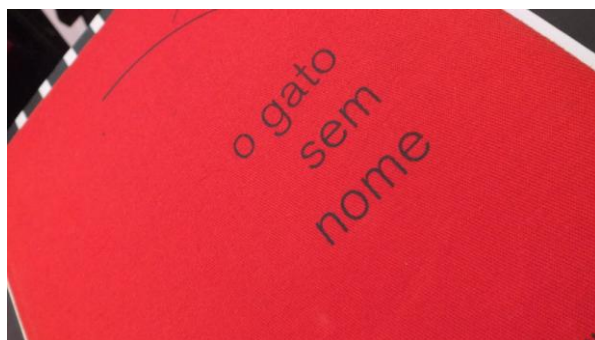
<sup>51</sup> Todas as citações desse capítulo foram retiradas da entrevista realizada com Daniel Barbosa em sua casa em Foz do Iguaçu, dia 7/11/2011, as demais fontes serão identificadas em nota.

<sup>52</sup> O entrevistado não forneceu nome próprio.

A exposição se chama  $12 \times 7 = 84$  cadernos e essa primeira vez foi em 2007... não tenho certeza, mas acho que foi em 2007. Era bem simples. Eu fiz cadernos com poucas páginas e usei um papel de boa qualidade, 100% algodão, o papel tinha marca d'água, era um papel super caro. Para as capas, eu usei um papel muito caro também e dava um tema para as pessoas. O tema era gravura. As pessoas gravavam e faziam o que quisessem. Me entregaram 7 capinhas. Eram 12 artistas, 7 capinhas e cada um poderia fazer a interferência que quisesse. Tinha gravura de metal, serigrafia, xilo, relevo, recorte, o que quisessem. E essa foia primeira tiragem grande que fiz, né? Foram 84 caderninhos. (DB)



**Fig. 52 – A tatuagem de Daniel**



**Fig. 53 – A capa de *O Gato Sem Nome***

Essa exposição foi repetida, com diferenças temáticas: padronagens diferentes para a capa de cada artista, formatos diferentes para cada artista, cadernos de um metro para que fossem “explorados pelo artista, que interage de forma diferente com o espaço para criar se o tamanho do espaço muda”(DB) . Com um time de amigos artistas e grafiteiros que remonta de seu envolvimento com a cena artística de Curitiba e o Coletivo Azulejo, citados anteriormente como o primeiro contato de Daniel com a arte, nunca faltou colaboradores para nenhum projeto. Seu primeiro livro, *O Gato Sem Nome*, de Carlos Dalla Stella, (citado anteriormente), publicado em 2007, foi uma obra gerada durante dez meses, sem pressão ou pretensão, que caminhou para um projeto final belíssimo. [Fig. 53]

Daniel: Ele [Carlos Dalla Stella] tinha um livro, que estava passando para uma editora. A editora ia fazer o livro, um livro de poesia, o Gato sem Nome, tudo pronto, todo o projeto pronto. Quando ele foi fazer, a editora recusou porque tinha uns recortes no livro. Para gráfica, isso daria uma série de

problemas...

Eloísa: Sim, para cada um deles, seria uma faca.

Daniel: Nem foi só pela questão da faca. A desculpa que a gráfica deu era que seria muito difícil regular essas máquinas para fazer isso. Você tira muito papel. Você tira muito do peso desse papel. Você perde muito uma série de coisas. Mas, enfim, tem esses recortes... são dois jogos de recortes... E o que aconteceu? Quando ele veio falar para mim desse livro, ele disse “estou indo para uma editora, a editora vai bancar o livro e vai fazer do jeito que eu quero”, ele estava superfeliz, né? ‘Só que eu quero fazer uma parte a mais, uma tiragem extra desse livro. Quero pegar, sei lá, cem miolos, só o miolo, e você faz cem capas. E eu vou pintar essas cem capas. Vou fazer alguma interferência, fazer alguma coisa’. Eu disse: ‘Opa, beleza! Maior prazer, claro’. Só que aí ele chegou na editora e eles não queriam publicar o livro dele como faca, mas como fotografia. E ia perder toda a visão plástica dele. ‘Não funciona pra mim, não quero, não vou fazer com vocês’ e recusou o trabalho. Recusou com a editora. Aí ele virou pra mim: ‘Daniel, recusei, não vai mais sair o trabalho’ e mostrou os recortes de verdade. ‘Não sairá por isso’. Mas será que não dá pra fazer na mão? Se o problema é a máquina, eu, que não sou uma máquina, que não tenho essa precisão toda de uma máquina, talvez consiga. Nós fomos fazer o orçamento e fechamos. Vamos fazer então. Eu acabei fazendo trezentos exemplares...

Eloísa: Na mão?

Daniel: Costurei os trezentos exemplares. Os recortes não. Os recortes eu achei um cara que fazia faca. O meu lance nem era fazer os recortes na mão. Isso é inviável, não dá pra fazer, mas o lance que eu não tinha o mesmo problema que uma máquina tinha com relação ao peso do material. Porque, para mim, era um papel dobrável. Para máquina, não. Para máquina, era uma relação de peso. Tem mais, tem menos. Para cada lâmina, o cara ia ter que regular. Eu não preciso. Só tenho que ter o cuidado de dobrar tudo junto. E o resultado foi esse primeiro livro, que eu não fiz edição nenhuma.

A própria existência desse livro já me ajuda a responder minha questão inicial de forma positiva: *O Gato Sem Nome*, com suas poesias visuais intrincadas<sup>53</sup>, não existiria se não tivesse sido feito de forma artesanal. Por Daniel *não ser uma máquina*, os problemas existentes no processo de fabricação de um livro tão particular desaparecem, sendo substituídos pelo *cuidado* “de dobrar tudo junto”. [Fig. 54 a 56] Depois do lançamento do primeiro livro veio a vontade de apostar naquilo, a vontade de fazer livros, de ter uma editora:

Quero montar uma editora, quero fazer isso aí. Quero fazer livro! Vou fazer cadernos também, mas eu queria que os livros tivessem identidade. Que todos olhassem os livros, que teriam tecido, capa dura e as pessoas diriam: ‘Ah, isso aqui é Caderno listrado. Isso aqui foi o Daniel que fez’ (...) Eu comprava muitos livros da Taschen e da Cosac Naify. E são uns livros que você vê e... Nossa! São vários títulos diferentes, mas são todos iguais. Tudo a mesma coisa, né? Mesmo formato, mesmo esquema, mesmo tipo de fonte. Daí eu imaginava aquilo para mim, né?

---

<sup>53</sup> Filmei um vídeo de Daniel folheando *O Gato Sem Nome*, disponível em <http://www.flickr.com/photos/cadernolistrado/6327079977/in/photostream>



**Fig. 54 – A poesia visual em recortes presente no livro**



**Fig. 55 – Detalhe da poesia**



**Fig. 56 – A página virada possibilita ver o quanto do papel foi retirado**

*O Gato Sem Nome* foi o primeiro de sete publicações. Sua importância é mais do que ter sido o primeiro livro publicado pela editora de Daniel. Foi a partir de sua publicação que Daniel percebeu que havia espaço para o livro artesanal e, conseqüentemente para sua editora. Minha pergunta havia sido sobre demanda, porém a resposta de Daniel dá uma luz sobre como e por que a Caderno Litrado funciona:

Eloísa: Quando você notou a demanda para o livro artesanal como editora?

Daniel: Com certeza, foi aqui [livro Gato sem nome]. Foi quando eu fiz um livro. Eu sempre li bastante, mas eu não imaginava um livro artesanal. Nunca me passou pela cabeça isso [...] Você me perguntou de demanda... eu não pensei em nada disso! Te confesso que eu não tinha maturidade pra pensar nisso, sabe? Eu era bem porra



louca, bem doidinho. Era um impulso desenfreado mesmo. De ficar madrugada fazendo isso. Ficar fazendo, fazendo, fazer e não interessa. Quando você não visa o lucro, a relação de custo do livro é diferente.

O custo do livro é mesmo diferente para Daniel. Na verdade o que dá dinheiro para que ele possa se sustentar e bancar seus ambiciosos projetos são trabalhos com publicidade, que segundo ele “não têm importância nenhuma a não ser financeira”. Seus trabalhos são brindes que agências de publicidade encomendam para que seus clientes possam dar de presente. Coisas diferenciadas que garantem um dinheiro considerável e pagam as contas (em um dos exemplos ele afirmou ter ganhado R\$5.000,00 por uma tiragem de menos de 100 caderninhos para uma agência, trabalho que ele executa em 2 a 3 dias). Essa relação diferente com o custo do livro (ou caderno) se estende para a preocupação maior de quem faz livros de forma, encarada de forma contrária por ele: o aproveitamento de papel que, pra ele impõe uma limitação desnecessária.

Não me interessa o aproveitamento de papel. Por que? Porque eu não vou fazer um milhão, cinco mil... sei lá, não vou perder dinheiro, entendeu? Se eu perder dois reais, cincão, dezão, não é nada se comparado com o que eu posso fazer ou com o que eu vou deixar de fazer com uma ideia. (DB)

É claro que, como estamos lidando com um artesão, o desperdício não é uma opção válida. O papel pode ser cortado em formas que não economizem, mas ele guarda todas as sobras. Foi a partir de longas tiras de sobra de papel que decidiu fazer os cadernos finíssimos, (como o com a estampa do cineasta Jacques Tati, Fig. 57) que “foi um sucesso que eu não entendi direito, as pessoas adoraram um caderno com um formato tão diferente”.



**Fig. 57 – Caderno estreito inspirado na fisionomia de Jacques Tati**





**Fig. 58– *Tempos Difíceis*, uma das capas**

Depois di primeiro livro veio *Tempos Difíceis* [Fig. 58], de Jorge Galvão, publicado em 2009. Nesse projeto, o objetivo era apresentar um livro de ilustrações produzidas por Jorge sobre os cadernos da Caderno Litrado. O autor selecionou suas próprias imagens, que foram serigrafadas em cadernos de capa listrada, nos quais cada capa e lombada foi desenhada a mão, além das interferências feitas pelo autor na parte interna do livro. [Fig. 59]

Cada livro era um livro. Todos tinham uma capa e uma lombada diferentes. Fiquei chocado quando vi o Jorge com aquele monte de sprays, canetas, adesivos coloridos e cartas de tarô... (DB) <sup>54</sup>



**Fig. 59 – *Tempos Difíceis*, miolo**

<sup>54</sup> Citação retirada do release enviado por e-mail por Daniel Barbosa dia 13/09/2011.

Depois do *Tempos Difíceis* veio o *Malditos Designers* [Fig. 60 A e B], do designer Rômulo, publicado em 2010. Esse foi o primeiro livro “comercial” da editora, um livro de tirinhas publicadas previamente na Internet, um trabalho de parceria entre amigos: dividido meio a meio, tanto os custos de produção e lançamentos, quanto os lucros. O livro foi lançado em Curitiba (na Itiban, maior e mais antiga loja de quadrinhos do Paraná, grande parceira de Daniel), em São Paulo (na Galeria Choque Cultural) e no Rio de Janeiro (na La Cucaracha). A tiragem de 150 exemplares esgotou em seus três lançamentos, e foi por sorte que consegui um exemplar, que Daniel encontrou recentemente, remexendo o acervo e separando material para me mostrar. Além dos livros, ele e o autor fizeram camisetas e *tags* (etiquetas) para as camisetas [Fig. 61]. Tudo pensado e executado cuidadosamente.



**Fig. 61 – Camiseta e tag feitas para o lançamento do livro**



**Fig. 60 A – *Malditos Designers*, capa**



**Fig. 60 B – *Malditos Designers*, miolo**

Logo em seguida veio *Em Busca do Paraíso Perdido* [Fig. 62, na próxima página], ainda em 2010, com tiragem de 200 exemplares. Um livro de fotografias de Angelo Silva,



**Fig. 62 – *Em Busca do Paraíso Perdido*, fotografado na caixa que o armazena**

fotógrafo e sociólogo, que reunia mais de 10 anos de registros fotográficos da cena do *graffiti* de Curitiba. É o primeiro livro brasileiro dedicado ao tema do graffiti na cidade de Curitiba, o que faz dele “um marco na história do *graffiti* brasileiro”.



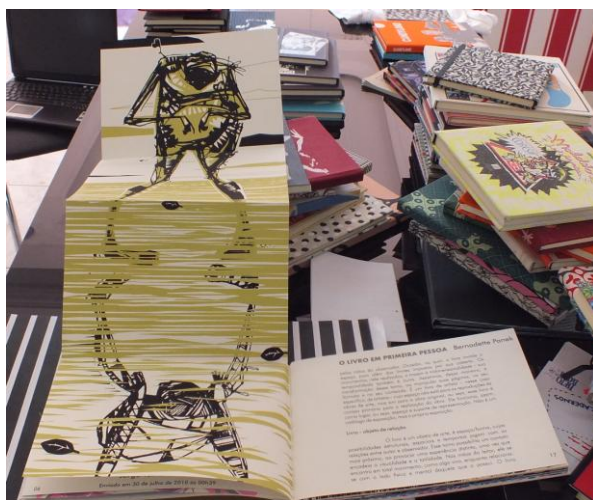
**Fig. 63 – *12 Caras em 4 Partes*, capa**

O livro que veio a seguir foi um passo adiante no caminho da editora na direção dos livros-objeto: o livro *12 Caras em 4 Partes* [Fig. 63] é um belíssimo exemplar de “livro em movimento”, um termo que Daniel usa bastante para denominar livros cujo projeto não é linear, com dobras, encaixes, etc. Se trata de um livro belíssimo de ilustrações e texto, de colaboração de *12 artistas*, com as ilustrações “escondidas” por baixo do texto através de dobras em *4 partes*, que se desdobram como um pôster. [Fig. 64]

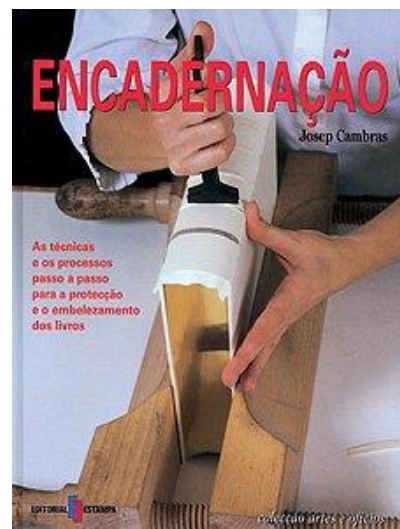
Esse desdobramento conceitual na maneira de folhear um livro, junto a uma complexa encadernação resultou em uma solução editorial que criou uma série de questionamentos sobre o que a Caderno Lustrado estava produzindo. Eram livros de



arte, exposições portáteis, livros em movimento? Essa publicação é o que podemos chamar de algo inclassificável. Pois, da maneira como foi apresentada, com uma curadoria exclusiva e textos de duas especialistas em livros objetos, ficou claro que o que estava sendo editado e encadernado naquele atelier não eram apenas livros e tão pouco eram apenas obras de arte. (DB)<sup>55</sup>



**Fig. 64 – O livro aberto em forma de pôster de 4 partes**



**Fig. 65 – Livro sobre encadernação tradicional de Josep Cambras**

Após o lançamento e produção de todos os exemplares de 12 Caras em 4 Partes, Daniel viajou para Barcelona para fazer uma residência com Josep Cambras, referência mundial em encadernação artística (chamada de tradicional na Catalunha), autor de alguns livros sobre o tema, entre eles *Encadernação – As técnicas e os processos passo a passo para a protecção e o embelezamento dos livros*, traduzido para português [Fig. 65], que Daniel me mostrou no ateliê.

Daniel Barbosa partiu para uma residência no atelier de encadernação da Escola D'Arts Y Oficis de Barcelona, na Espanha. Com o subsidio da OEI (Organización de Estados Iberoamericanos), e orientação de Josep Cambras, um dos mais reconhecidos encadernadores da Espanha, e outros encadernadores de tradição e renome (...) (DB)<sup>56</sup>

Em suas conversas e entrevistas com encadernadores catalães, Daniel reuniu um material imenso sobre essa arte, extremamente premiada e tradicional. Numa das nossas conversas me contou sobre os furadores<sup>57</sup> de Josef Cambras:

<sup>55</sup> Citação retirada do release enviado por e-mail por Daniel Barbosa dia 13/09/2011.

<sup>56</sup> Citação retirada do release enviado por e-mail por Daniel Barbosa dia 13/09/2011.

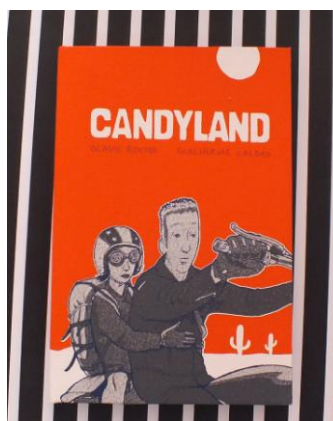
<sup>57</sup> Furador de encadernação é uma das ferramentas mais tradicionais e consiste de uma ponta de agulha um pouco mais grossa, como uma agulha de tapeçaria, e um corpo de madeira ou outro material semelhante. Pode ser torneado ou liso.

Ele tinha uma caixa onde guardava os furadores quebrados. Coisas lindas, feitas de marfim, madeira e osso. Furadores feitos um a um – torneados com desenhos no cabo, o que doía a mão na hora de furar. Quase jóias mesmo. Mas... quando você manuseia muito ele quebra a agulha, e não dá pra substituir. Ele tinha uma caixa cheia desses furadores sem ponta, que ele guardava por serem bem bonitos e por causa de valor sentimental. Por isso ele pirou quando eu mostrei os que eu fazia: era barato, maleável, quase descartável, e não doía a mão. (DB)

Os furadores inventados por Daniel são mesmo especiais: pedaços de tubos novos de cola-quente cortados viram cabos ao aquecer uma agulha e, com o mesmo alicate que as aquece, penetrá-los até a metade. Além de barato e fácil de fazer, ele ensina seus alunos como produzir seus próprios furadores, o que é um diferencial para que continuem fazendo cadernos, pois nem sempre é fácil de encontrar furadores para vender em lojas. Em qualquer ramo do artesanato (e das artes) a falta de material adequado acaba desmotivando o iniciante. Com a encadernação não é diferente.

Depois que voltou de Barcelona sua relação com a encadernação mudou, evoluiu pra algo além do bem estar que sentia fazendo seu trabalho. Sua próxima publicação, *Candyland*, de Olavo Rocha e Guilherme Caldas, em parceria com a Editora Barba Negra (primeira parceria com uma editora maior, que bancou todo o projeto), dá sinais desse novo nível de excelência e exigência do encadernador ara com seu trabalho. [Fig. 66] (A entrevista com o editor da Barba negra, Lobo, se encontra no Apêndice 1.)

Mesmo tendo uma tiragem de 200 exemplares e suas setenta e duas páginas impressas todas em serigrafia de cor azul, podia-se notar que não eram feitos por máquinas, mas, o acabamento de todos os exemplares parecia tão idêntico que deixava dúvidas. Esse já era um reflexo da companhia dos encadernadores espanhóis.<sup>58</sup>



**Fig. 66 – Capa de *Candyland***

<sup>58</sup> Citação retirada do release enviado por e-mail por Daniel Barbosa dia 15/09/2011.

*Candyland* é uma obra magnífica, a prova que existe mercado para o livro artesanal e que editoras maiores têm intenção de utilizar a encadernação artesanal como forma de *agregar valor* a seus títulos, no entanto o mercado ainda não está preparado para lidar com os altos preços:

Tem bastante pessoas procurando. E pessoas que têm preocupações editoriais. [...] Por exemplo, a editora Barba Negra. Eu fiz um livro com eles no ano passado, que foi o *Candyland*. Um livro de quadrinhos, todo em serigrafia, feito à mão, costurado, folha de guarda, tiragem de 200 exemplares... Esse foi o primeiro livro que uma editora, Barba Negra, me pediu pra fazer alguma coisa, né? Esse é o livro mais livro no padrão livro que fiz até agora [...]

De alguma maneira eles querem o artesanal só para fazer uma parte da tiragem, assim como o Carlos Dalla Stella queria ou querem uma tiragem super limitada de um autor super foda, sabe? Semana passada eu encontrei outra editora em Curitiba que eles querem também fazer uma coleção com cinco títulos e querem tudo em tipografia, algo que estou começando a fazer agora, xilo, encadernação artesanal para fazer tiragem de cem, duzentos, ou seja, não são pessoas como eu, [um projeto] que depende do meu dinheiro. Ou são pessoas que têm muito dinheiro, editoras que já têm dinheiro ou dos próprios livros ou de algum lugar ou dinheiro de edita, não sei, mas têm um suporte pra poder bancar, tipo, cinco livros para você mostrar que sua editora é boa, né? [...] Começo a acreditar que existe um mercado, mas esse mercado não sabe o quanto custa isso. [...] Eu cobro dez reais por uma capa dura. Uma. Se vocês me pedirem trezentas, eu vou cobrar dez reais por cada uma. Enquanto que uma pessoa que trabalha em uma gráfica, se você der cinco mil capas ele vai te cobrar quinze centavos, entendeu? Vai ser explorado. Essas empresas grandes têm uma visão comercial, como a livraria Cultura e as outras editoras também, não podem visar o lucro com isso. O lucro de uma maneira capitalistona. Ganhar dinheiro. Explorar o outro e ganhar dinheiro. Eles podem muito bem lançar os livros normais deles, com o custo mais baixo que esse aqui, e ganhar mais dinheiro com isso. Só que assim você acaba fazendo mais do mesmo, né? De vez em quando é bom você experimentar um pouco [...] Então eu acho que o mercado está se abrindo. Não sei o quanto está se abrindo, mas as pessoas estão me procurando, né? E eu sou um cara que não fica correndo atrás. Porque eu sou um artesão, não sou um publicitário, não sou um agente, não consigo fazer isso. Então, sem eu procurar, as pessoas estão me achando. (DB)

Ainda sobre custos dos livros, Daniel faz uma comparação com livros de arte “tradicionais”, tanto o custo final de capa e o custo de produção: os livros da Caderno Litrado não sustentam a editora, quando muito se pagam ou levam algum lucro ao autor. Existe uma real necessidade de que o autor arque com metade ou com todas as despesas de produção do livro.

O que é isso aqui? [aponta para *Candyland*] Um livro com uma capa super bem-feita, uma preocupação extrema com o formato, uma impressão *superfoda*, uma papel muito, mas muito mais *foda* que qualquer papel couché que você encontre em qualquer livro de arte bom. Ou seja, é a mesma coisa! Só que o cara paga duzentos naquilo, porque tem o respaldo, uma indústria por trás, da Taschen, da Cosac Naify... ‘Olha só! Mais um clássico da Taschen’. Taí, duzentos paus. E *Candyland*, o quadrinho da Caderno Litrado? É isso! Mas no fundo, no fundo, se for pensar que é uma questão de qualidade de material, porque o livro de arte é isso: qualidade de

material e qualidade de conteúdo. Conteúdo é sempre questionável [...] Se for entrar na questão do material, o material aqui não é questionável. É material de primeiríssima linha. E essa preocupação com a edição, então, é um livro de arte se você for pensar nesses moldes, né? Então esse preço é um pouco relativo. [...] ‘Quero fazer um livro com você, Daniel.’ Você sabe que vai ser caro [...] Você gasta, sei lá, seis mil reais para fazer um livro comigo. O gasto do autor. Que não é uma puta grana, se você pensar no investimento, né? E eu executo tudo isso, com ele impresso, em quinze dias. (DB)

A partir de *Candyland* a editora se prepara para alçar vôos maiores na direção dos *livros-em-movimento* ou livros-objeto. Após um breve retorno para os cadernos de autor, uma série de 3 capas assinadas por Fábio Lyra, Samuel Casal e Rafael Sica, chamada, oportunamente de “Série Quadrinistas” (que, segundo Daniel tem a mesma relevância para a editora que os livros, também têm autores e festas de lançamento, mesas de discussão na Itiban, etc. para Daniel, o fato do livro ter conteúdo e o caderno ser em branco por dentro não importa, são trabalhos que ele executa com igual prazer e cuidado), Daniel apresenta seus novos projetos: *Tres* e *Autopsia*.



**Fig. 67 – *Tres* desdobrado**



**Fig. 68 – As partes que o formam**

*Tres* [Fig. 67 e 68], de Igor Souza, é o único livro da Caderno Listrado que não pude ver pessoalmente pois, na ocasião da minha viagem não havia nenhum exemplar pronto e montado. Sobre ele, Daniel revela:

Dentro da proposta de livro em movimento, surgiu logo em seguida o livro *Tres*. Uma publicação realizada com o artista plástico baiano Igor Souza, que já havia participado do 12 caras em 4 partes, e a musicista belga Fiona Kelly. A edição para esse projeto foi totalmente baseada em movimento e geometria. A publicação é formada de três folhas impressas frente e verso, em serigrafia, onde há um jogo de imagens com personagens, árvores e palavras que juntos foram dobrados como origamis criando, assim, um barco. O som do relacionamento entre os próprios autores, a maneira como cada um decodifica sua relação entre o gesto e a palavra, os símbolos emitidos pela natureza e a multiplicidade de sons que podem existir num mesmo momento e numa mesma sequência de letras são os temas pensados para essa publicação. Além do forte conceito do livro, o barco é protegido por uma caixa que também leva em consideração o movimento e a geometria, fazendo assim uma junção de elementos de encadernação, arte e impressão. (DB)

Já o *Autopsia* [Fig. 69 e 70] é, sem dúvida o projeto mais artístico, lucrativo e desafiador que Daniel já fez. Feito em co-autoria com Samuel Casal (ver apêndice 3 para uma entrevista com o artista), o livro coloca lado a lado artista e artesão, dividindo créditos iguais, com trabalhos interdependentes (o trabalho de Casal não existiria se não fosse o suporte de Daniel para a



**Fig. 69 – AUTOPSIA na caixa, também idealizada por Daniel**



**Fig. 70 – O livro em seu formato de cruz aberto**



forma, e o trabalho de Daniel não teria sentido se não fosse amparado pelo conteúdo de Casal). Esse é único que, de fato, deu retorno financeiro tanto ao autor quanto ao encadernador. Foram produzidas sete peças, cada uma vendida a R\$5,000,00. Até o presente momento, já foram vendidas 3 peças. O livro sobrepõe seu caráter de livro e torna-se uma escultura. Para além do livro-objeto – um objeto-artístico feito com materiais comumente usados para fazer um livro, porém sem páginas.

Esse projeto é por definição um livro em movimento e uma escultura. É o primeiro projeto de cunho cem por cento artístico da Caderno Litrado. Em parceria com o artista plástico e ilustrador Samuel Casal, foi desenvolvido um suporte em formato de cruz, com nove partes de papelão, revestidas em tecido de algodão preto e impressões xilográficas em dourado e baixo relevo. Essas impressões são marcações que o “leitor” vai utilizar para guiar seus movimentos enquanto dobra e desdobra livro que vai se tornando uma escultura em forma de cruz. Internamente foram colocadas nove xilogravuras que quando dispostas no objeto formam uma imagem de um corpo quase que em tamanho real. Com uma encadernação totalmente estilizada e as xilogravuras de Casal criadas perfeitamente para o suporte, foram produzidas sete peças. Essas peças são o que podemos chamar de uma encadernação em movimento.<sup>59</sup>

O fato de ser feito de dobraduras e sem páginas não quer dizer, no entanto, que sem narrativa. Nesse livro a narrativa reside no desdobrar das partes do livro, que não é aleatório. Através de números e símbolos, *Autopsia* tem uma lógica narrativa, que pode até vir a ser uma história, depende do leitor.

Ao descobrir que livro-objeto dá muito mais dinheiro e oferece bem mais desafios que o objeto-livro, o encadernador decidiu que só faria esse tipo de livro futuramente e a produção de tiragens delegaria a seus alunos de São Paulo, o grupo Celulose Coletiva, que atua numa tipografia na ONG Akaya. Apesar do que possa parecer, Daniel Barbosa não está trocando o ser artesão por ser artista, e sim administrando melhor seu tempo: ao fazer um trabalho que não demanda tanto tempo para receber uma quantia igual ou superior, ele ganha tempo com sua filha – que não nasceu quando eu estava em Foz do Iguaçu, mas nasceu finalmente dia 12 de novembro. Daniel é um artesão e tem orgulho de sê-lo. Sobre a razão que lhe move a fazer livros artesanais em uma época com tantas alternativas digitais, ele afirma:

Eu não consigo entrar nessa discussão de ‘Por que fazer isso artesanalmente se as pessoas estão lendo virtualmente?’ Eu acho que é sempre bom ter contrapontos. Tem sempre que ter duas pontas das coisas e o meio. Uma ponta é o artesanal, a outra é a tecnologia e o meio disso é o livro. E esse meio não vai desaparecer nunca. Esse meio vai até o fim.

---

<sup>59</sup> Citação retirada do release enviado por e-mail por Daniel Barbosa dia 13/09/2011.

Quando as pessoas deixarem de fazer tudo artesanal, vai virar tudo mecânico. Vai virar tudo máquina. E se for tudo máquina, aí fodeu! Sair de casa às 8h da manhã, volta 6h da tarde. Acabou. Trabalho normal. Se a nossa sociedade não tiver nenhum estímulo de tradição... porque isso aqui é tradição também. O artesanato é tradição, tanto que, às vezes, é confundido com folclore, coisas folclóricas [...] Eu fui fazer minha bolsa lá em Barcelona por causa da TRADIÇÃO da encadernação.

Para Daniel, poder trabalhar com esse “meio que não vai desaparecer nunca” é uma forma de deixar sua marca na história: uma marca de extrema habilidade técnica, amor pelo ofício e pelo objeto-livro. Um símbolo de devoção pelas artes do livro e algo que o distingue de outros editores. Aquela eterna conversa entre mãos e cabeça defendida por Sennet. Para ele ser um editor artesanal é *ser você mesmo um artesão*.

Eloísa: E o que é ser um produtor artesanal pra você?

Daniel: É fazer livro. Pensar em encadernação antes mesmo do conteúdo. De nada vale ter o conteúdo e não saber se virar com o suporte [...] pensar que tem a ver com o encadernador também, que depende de uma edição artesanal. Você precisa pensar no processo inteiro, tem que ser bem conhecedor dele. Pelo menos, o básico. Um pouco mais que o básico. E tem que ter uma relação de verdade com a coisa. Como ser um editor artesanal se você não sabe fazer o artesanato que você se propõe a editar, né?

Eloísa: Então, tem que ser artesão?

Daniel: Tem que ser! Primeiro porque se você não for artesão, você vai ficar cansado de fazer aquilo. Segundo porque você não vai ver sentido nos pepinos que aparecem. Terceiro porque então você coloca para uma máquina fazer, que é mais fácil, né? E mais barato às vezes... Ser um editor artesanal é ser você um artesão.

## CONCLUSÃO

A pesquisa que realizei tinha como intuito responder a questão relacionada ao espaço e a relevância da publicação artesanal contemporânea. Será que ainda existe espaço para a produção de livros artesanais? Qual é a relevância dessas publicações para o mercado? Existe público para esses livros? Dessas dúvidas acabou por emergir minha questão central: *a encadernação artesanal vai sobreviver e adaptar-se às novas tendências editoriais ou sucumbirá em favor da popularização dos métodos digitais e massificados de leitura?*

Ao analisar o mercado, conversar com pessoas do ramo, aprender o ofício e viajar a campo para conviver por dois dias com meu objeto de pesquisa, o encadernador e editor Daniel Barbosa, da *Caderno Lustrado Encadernação Contemporânea*, que escolhi abordar em um detalhado estudo de caso, pude ter uma visão mais abrangente sobre a questão, principalmente os detalhes contraditórios que permeiam a produção contemporânea de livros artesanais.

Cheguei a uma conclusão positiva sobre a importância da encadernação artesanal e, durante minha pesquisa, me deparei com muitos fatores que apontam para a persistência dessa modalidade de publicação como, por exemplo:

O interesse no ofício de encadernador, profissional ou por hobby, que observei pela alta taxa de frequência nos cursos que participei e na oficina que Daniel ministrou em minha presença. As pessoas estão procurando os cursos de encadernação, percebendo uma maior oferta de cursos (pelo próprio aumento no número de encadernadores dispostos a ensinar) e uma maior demanda por profissionais, em um ciclo que se renova ao final de cada turma, no momento em que pelo menos um aluno resolve passar o conhecimento para frente.

O alto preço de capa (correspondente ao alto padrão gráfico e ao caráter limitado da edição) não é um empecilho para a vendagem dos livros artesanais, sejam os de Daniel, que tem mais da metade dos títulos produzidos pela Caderno com tiragens esgotadas, ou as raríssimas edições da *Confraria dos Bibliófilos Brasileiros*, disponíveis por mais de R\$3.500,00 no comércio *online*.

A possibilidade de uma bolsa de especialização para encadernadores na Espanha é algo que não imaginava disponível para profissionais brasileiros, o que colabora para a

compreensão da importância da tradição do ofício e, como demonstrado no caso do Daniel, agrega valor ao trabalho do encadernador contemporâneo, aumentando o nível de perícia técnica.

O espírito DIY (*do it yourself*) que permeia a arte urbana contemporânea, que não depende de fornecedores ou especialistas, que se esforça e aprende sozinho a fazer o que necessita para se expressar em qualquer suporte que escolha é uma das razões do sucesso da *Caderno Litrado*, que alia encadernação artesanal contemporânea com arte urbana e pressupõe um campo fértil para que outras empresas nos mesmos moldes surjam, inspiradas na *Caderno Litrado*, para atender uma demanda que não era significativa antes dela.

O padrão gráfico observado em editoras grandes como a Companhia das Letras e Cosac Naify faz referência à tradição do livro artesanal como fator agregador de valor ao objeto-livro, comumente utilizando tratamentos e intervenções artesanais ou que remetem ao tradicional em seus livros, o que aponta uma aceitação por parte do público da estética artesanal.

No entanto, pude observar ao decorrer da pesquisa que a encadernação artesanal contemporânea, apesar de ter se mostrado possível e um símbolo de uma tradição que persiste, aliada às novas formas de expressão individual de autores e artistas, não se mostrou livre de aspectos negativos. O preço final de um livro artesanal, por ser muito alto, acaba por configurar um aspecto colecionista ao livro, elitizando-o. Tal aspecto pode ser positivo no sentido de aproximar os leitores enquanto comunidade, mas é negativo no que tange a ampliar o público leitor de livros artesanais. A qualidade exclusivista do livro belo e para poucos pode ser responsável pela objetificação do livro em detrimento ao seu conteúdo, ao invés de se tornar um elemento atrativo para expandir o conteúdo de cada livro.

No caso específico da *Caderno Litrado* observei mais um ponto negativo. Devido à falta de ensino formal no campo da produção editorial, letras ou editoração por parte de Daniel, alguns aspectos de sua produção são negligenciados e existe um desconhecimento para com a totalidade das funções do editor. A falta de conhecimento de tudo que engloba a função que se propõe a exercer acaba por impedir que não o faça em sua totalidade, restringindo o trabalho do editor a

Pegar um projeto editorial e transformar aquilo, dar uma cara que é minha para aquilo. [...] Eu não sei exatamente o que é ser um editor. Não tenho um '10

mandamentos do editor'. Não sei. Para mim, o editor, sei lá, ele não mexe, por exemplo, na capa do negócio. Ele não desenha a capa. Ele vai conseguir saber o que está ruim, entendeu? [...] O editor não enfia a mão na massa, ele tá ligado o que está acontecendo. (DB)<sup>60</sup>

O que acaba por permitir alguns descasos com relação ao conteúdo, a falta de um editor que atue coordenando todos os aspectos e profissionais envolvidos no processo, principalmente no que tange à revisão e ao copidesque. Os livros da *Caderno Lustrado* têm pouco conteúdo escrito, sendo mais fortes em conteúdo gráfico, o que pode ter obscurecido a necessidade de revisão e copidesque, possibilitando erros de ortografia e padronização tipográfica em mais de um de seus livros. Por mais que nenhum produtor esteja livre de deixar passar um erro alguma vez, um livro que se propõe a ser “mais que um livro e quase uma obra de arte” precisa ter o mesmo comprometimento com o conteúdo que tem com a forma, empregando o devido cuidado na edição de cada título. Quis deixar claro anteriormente que esse é um aspecto negativo da *Caderno Lustrado* apenas, já que tal descaso com a edição formal não é observado na *Confraria dos Bibliófilos do Brasil* e nem na *Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil*, que enaltecem o livro em todos os seus aspectos, forma e conteúdo.

Contudo, a *Caderno Lustrado Encadernação Contemporânea* é uma editora jovem, com poucos títulos publicados, que realiza um trabalho excelente e só tem a melhorar seu padrão estético e editorial e assim continuar sendo a mais proeminente representante da encadernação artesanal contemporânea, provavelmente influenciando outras e dando início a um movimento artesanal voltado especificamente para os livros, como prova de que a tradição persiste, e um belo exemplar de livro, costurado e encadernado a mão, ainda tem o mesmo apelo estético e sentimental que tinha na Idade Média, porém, agora, muito mais acessível.

---

<sup>60</sup> Retirado da entrevista concedida por Daniel Barbosa, gravada em sua casa, dia 7/11/2011.

## Referências

BARRIOS, Vicente M. **A modernidade do livro de arte brasileiro: a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil na coleção de obras raras da UnB**. In: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais, 17, 2008, Florianópolis. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/074.pdf>. Acesso em: 18/5/2011.

BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico**. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2005.

BRUCHARD, Dorothée. **A Encadernação**. Escritório do Livro, 1999. Disponível em: <http://escritoriolivro.com.br/historias/encadernacao.html>. Acesso em 20 nov. 2011.

CAMPOS, Arnaldo. **O livro de papel** [publicado originalmente com o título A Arte do livro. In: BERND, Zilá (org.). **A Magia do papel**. Porto Alegre: Riocell / Marprom, 1994.] Disponível em <http://escritoriolivro.com.br/historias/arnaldo.html>. Acesso em 20 nov. 2011.

CLIFFORD, James. A experiência etnográfica. Antropologia e literatura no século XX. Org. e Trad. José Reginaldo dos Santos Gonçalves. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2002.

GEERTZ, Clifford: **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

HASLAM, Andrew. **O livro e o designer II**. São Paulo, SP: Rosari, 2007, p. 6.

HEITLINGER, Paulo. **Cadernos de tipografia nº 5**. Dezembro de 2007, página 52. Disponível em: <http://www.tipografos.net/cadernos/cadernos-05.html>. Acesso em 4 out. 2011.

MÁRSICO, Maria Aparecida de V. O surgimento da encadernação e sua evolução através dos séculos. In: **Jornada O livro: uma trajetória**, 2., Rio de Janeiro, RJ: BN, 2010. Disponível

em: <http://www.bn.br/planor/documentos/jornadaumlivroumatrajectoria/Osurgimentodaencadernaco.pdf>. Acesso em 20 nov. 2011.

MAN, John. **A Revolução de Gutenberg: A história do gênio e da invenção que mudaram o mundo**. Rio de Janeiro, RJ: Ediouro, 2004.

SATUÉ, Enric. **Aldo Manuzio: Editor, tipógrafo, livreiro**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

SENNET, Richard. **O Artífice**. Rio de Janeiro, RJ: Record, p. 19.

SUDJIC, Deyan. **A linguagem das coisas**. Rio de Janeiro, RJ: Intrínseca, 2010.

VERGER, Jacques. **Homens e Saber na Idade Média**. Bauru, SP: EDUSP, 1999.

WRAY, Anna. **Handmade Graphics**. England: Rotovision, 2009.

## APÊNDICE I

Entrevista realizada por *e-mail* com Lobo<sup>61</sup>, publicitário, editor da Editora Barba Negra desde 2010, ex-editor da Editora Desiderata (2006 a 2009) e da revista MOSH! (2003 a 2006), responsável pelo lançamento de *Candyland*:

*Eloísa: O que é encadernação artesanal pra você?*

Lobo: O suporte é o corpo e o conteúdo é o espírito da publicação.

Criar, editar e fazer a arte gráfica de um livro, por mais que se use tecnologia, ainda é um processo artesanal. É a carpintaria do texto, os ajustes da edição e o desenho da fonte. Tudo depende das escolhas feitas pelos profissionais envolvidos.

Os meios industriais de reprodução, processo fundamental na democratização e disseminação dos livros, nos afastaram da lida do objeto livro. A encadernação artesanal é um modo de entrar em contato com o papel, o tecido, a tinta e a cola, fazendo de cada exemplar um exemplar único.

*E: Por que você optou por utilizar os serviços do Daniel para a publicação de Candyland?*

L: Na verdade, a proposta de fazer *Candyland* artesanalmente foi do Daniel. Achei uma boa idéia, pois faz tempo que estudo um modo de fazer livros em baixa tiragem, com qualidade de produção. Foi uma experiência única e o resultado muito gratificante.

*E: O custo de uma publicação artesanal é muito maior. Na sua opinião, valeu a pena?*

L: Os custos editoriais são o mesmo para uma edição que venderá milhares e exemplares e uma que venderá algumas dezenas. O custo unitário de cada exemplar no produto artesanal é alto, mas o valor total investido é baixo em relação as tiragens industriais. O importante é achar o equilíbrio comercial para fazer a operação valer a pena. No caso de *Candyland* valeu muito a pena.

---

<sup>61</sup> O entrevistado não forneceu nome próprio, só o apelido com que assina seu trabalho.



*E: Você pretende continuar a fazer parcerias com a Caderno Litrado? Já tem algo em mente?*

L: Pretendo sim. Já temos muitos planos juntos.

*E: Você acha que a publicação artesanal algum dia vai acabar?*

L: Acredito que não. A publicação de livro artesanal nos faz entender a beleza e a riqueza do conteúdo que reproduzimos nela. Nos aproxima (sic) do que sentia um escriba egípcio ou um monge copista medieval. As edições artesanais também possibilitam experimentar mais no conteúdo e testar novas possibilidades narrativas. Além de poder criar livros voltados para públicos específicos.

## APÊNDICE 2

Entrevista realizada por *e-mail* com Rosa Guimarães, designer, encadernadora formada pelo *Center of Book Arts* do Brooklyn, NY, e professora de encadernação artesanal, com quem fiz um curso em agosto de 2010.

*Eloísa: O que é encadernação artesanal pra você?*

Rosa: Desde a escolha do papel, passando pelo tecido que vai forrar as capas, a escolha do tipo de estrutura, o arranjo de materiais e ferramentas, o tempo dedicado a transformar matéria prima em objeto, tudo nesta atividade é um resgate dos modos de fazer que existiam desde os primórdios do livro, quando a mão do artesão cuidava de cada etapa.

*E: O que os livros e cadernos artesanais representam na sua renda?*

R: A encadernação (isto inclui tanto a produção dos livros quanto os cursos de encadernação) representa 100% da minha renda pessoal.

*E: Por que fazer livros artesanais em tempos de livro digital?*

R: Justamente porque estamos em tempos de livro digital que o artesanal se torna mais importante. O artesanal traz em si estímulos que vão além do mero visual. Por exemplo, há algo de ritualístico em abrir as páginas de um livro em branco e colocar ali um pouco de si.

*E: Na sua opinião, as artes do livro artesanal vão resistir eternamente?*

R: Não tenho a menor dúvida quanto a isso. É um objeto tão básico e ao mesmo tempo tão parte do que nos faz humanos.

*E: Você se considera uma artesã?*

R: Sou uma designer que pensa o livro como um objeto prático e também artístico. Cada produto que criamos na Zoopress traz em si este pensamento de design, de arte e de produção em série.

### APÊNDICE 3

Entrevista realizada por *e-mail* com Samuel Casal, artista plástico e gravador, co-autor de AUTOPSIA ao lado de Daniel Barbosa.

*Eloísa: O que é encadernação artesanal pra você?*

Samuel: Acho que é uma técnica artesanal como várias outras, mas que pode ser estendida facilmente para técnica artística, dependendo do domínio e criatividade do encadernador.

*E: Por que você optou por utilizar os serviços do Daniel para a publicação do Autópsia?*

S: Porque eles são um complemento para as minhas criações, quando eu uso a técnica da gravura. Uma encadernação mecânica não teria a mesma harmonia e conceito, já que as gravuras são todas consideradas originais e também concebidas de forma artesanal, nada como uma técnica que torne cada livro (objeto) único.

*E: Existe uma relação de co-autoria entre você, o artista, e Daniel, o encadernador?*

S: Sim, sempre conversamos bastante a respeito dos projetos, no caso do Autópsia, creio que foi cerca de um ano de desenvolvimento da idéia, que partiu de um livro comum, de dobradura simples e culminou no livro-cruz.

*E: Qual a distinção que você faz entre artesão e artista na produção de um livro-objeto de arte?*

S: Acho que depende um pouco do objeto a ser concebido. No caso do Autópsia, o Daniel, além de executar a encadernação, no decorrer das idéias que iam surgindo, ele agregava novos caminhos e possibilidades dentro da encadernação que eu desconhecia. Talvez seja como um arquiteto e um engenheiro trabalhando juntos, onde os dois estão dispostos a explorar ao máximo suas áreas de atuação.

*E: Você pretende continuar a fazer parcerias com a Caderno Lustrado? Já tem algo em mente?*

S: Sim, já temos alguns projetos em mente, também para livros e livros-objetos, mas por enquanto ainda não estão bem definidos.

*E: Você acha que a publicação artesanal algum dia vai acabar?*

S:Não, acho o contrário, com a tecnologia que vem surgindo de forma tão agressiva hoje em dia, creio que os trabalhos feitos artesanalmente e em baixa escala conquistarão cada vez mais espaço e serão mais valorizados do que nunca.