

O desafio na experiência de leitura da *Coleção Particular*: a estratégia mercadológica de uma (i)legibilidade

The reading challenge experience of *Coleção Particular*: the commercial strategy of a (il)legibility

LAURA GUIMARÃES CORRÊA

Doutora em comunicação social

Universidade Federal de Minas Gerais
UFMG
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em
Comunicação

VALQUÍRIA LOPES RABELO

Bacharel em comunicação social

Universidade Federal de Minas Gerais
UFMG
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Departamento de Comunicação Social

RESUMO

Este trabalho¹ busca compreender como as configurações visuais e gráficas de um livro contribuem para a oferta de sentidos e a experiência de leitura, sem perder de vista os interesses mercadológicos de grupos editoriais. Para tanto, foram analisados três títulos pertencentes à *Coleção Particular*, publicados pela editora brasileira Cosac Naify. Os volumes apresentam recursos gráficos pouco usuais e que, em certa medida, aproximam-se do conceito de “livro de artista”. Esses recursos por vezes configuram obstáculos, desafios e provocações para a leitura dos textos. Os livros que analisamos estabelecem relações conceituais com as narrativas por meio de acabamentos e materiais utilizados como formas expressivas, intencionalmente propostas, com objetivos comunicacionais. Com o título da coleção e a materialidade gráfica dos livros, a editora utiliza-se das ideias de colecionismo e singularidade como estratégias mercadológicas para diferenciar seus produtos editoriais.

Design editorial. Análise gráfica. Colecionismo. Leitura. Consumo.

ABSTRACT

This article seeks to understand how visual and graphic choices can contribute to the reading experience and, still, attend to the publishers' marketing interests. For so, we analyzed three titles of *Coleção Particular* (or “Private Collection”), released by Cosac Naify, a Brazilian publishing house. In these books, some unusual graphic resources were used to challenge and instigate the readers. For so, we can say that they get close to the concept of “artist’s book”. Each book analyzed in this article establishes conceptual relations with the narratives through the materials, the graphic finishing and their expressive forms. Through the collection's title and the materiality of the books, the publishers had applied the concepts of collectionism and singularity as a marketing strategy, to distinguish their editorial products.

Keywords: Editorial design. Graphic analysis. Collectionism. Reading. Consumption.

¹ Este artigo é um desdobramento da monografia *Coleção Particular, Cosac Naify: comunicação e design em produtos editoriais*, de autoria de Valquíria Lopes Rabelo, orientada por Laura Corrêa e apresentada ao curso de Comunicação Social da UFMG.



Introdução

Saibam que tenho plena consciência de quanto essa revelação que faço do mundo mental contido no ato de colecionar vai reforçar para muitos de vocês a convicção de que essa paixão é coisa do passado e a desconfiança contra o tipo humano do colecionador.

Walter Benjamin em *Desempacotando minha biblioteca*.

Catorze por vinte e um centímetros, capa em papel Supremo, miolo em papel pólen ou offset.

A maioria dos livros no Brasil apresenta as especificações descritas acima, adotadas como padrão por gráficas, editoras e projetistas. Assim como qualquer outro item industrializado, quanto mais uniforme a produção, menos ajustes são necessários – seja de maquinário, insumos ou mão de obra. Por um lado, economia e agilidade são os principais benefícios. De outro, há pouco espaço para a experimentação do livro enquanto objeto físico.

Para driblar as restrições de formato e de suporte, designers comumente recorrem a elementos que se encontram à superfície das páginas. Longe de o processo criativo ser enclausurado pelas limitações técnicas, é muitas vezes potencializado por elas. Afinal, é preciso buscar algo de inovador em um formato pré-estabelecido. É preciso que os componentes de layout configurem um produto atraente ao público, com algum aspecto distintivo em relação à concorrência. Além disso, a mera aplicação de acabamentos e materiais, sem vistas a uma função semântica, não é garantia de êxito.

No entanto, alguns projetos editoriais mostram que é possível explorar recursos distintos daqueles usualmente empregados, sem que isso acarrete grandes custos adicionais, viáveis somente para edições de luxo. É o caso dos títulos² que integram a *Coleção Particular*, da Cosac Naify. Com preço médio de capa de R\$30,00³, os volumes afastam-se da homogeneidade gráfica e tátil do mercado livreiro. Papéis, tecidos, costuras, dobras e tintas especiais são selecionados e trabalhados de modo a estabelecer relações de significado com o conteúdo e a propor outras formas de interação com os leitores, por vezes lúdicas ou subversivas.

Segundo Krug (2007), os “livros de artista” se caracterizam por tensionar, em maior ou menor grau, os usos tradicionais atribuídos ao objeto livro. Por isso, ainda que sejam industrializados e produzidos em larga escala, os volumes da *Coleção Particular* aproximam-se desse conceito.

Não é possível relevar a intenção mercadológica. Para a editora, menos importante que subverter os códigos do dispositivo, a ênfase na materialidade é sobretudo uma estratégia de diferenciação. Casiano Machado, um dos diretores da Cosac Naify, declarou em entrevista que, embora o mercado dos livros digitais esteja em expansão, o

² A *Coleção Particular* reúne sete obras da literatura mundial, reeditadas entre 2007 e 2012. São elas: *Primeiro amor*, de Samuel Beckett; *Bartleby, o escrivão*, de Herman Melville; *A fera na selva*, de Henry James; *Zazie no metrô*, de Raymond Queneau; *Flores*, de Mario Bellatin; *Museu do romance da eterna*, de Macedonio Fernández; e *Avenida Niévski*, de Nikolai Gógol.

³ Média de preços de acordo com cotação online. Em lojas físicas, é possível encontrar exemplares por até R\$50,00. Além disso, em 2014 muitos títulos da *Coleção Particular* se encontram esgotados na editora, o que aumentou o valor praticado por alguns revendedores.



e-book não é prioridade para a editora. A editora compartilha da crença de que “apesar dos avanços tecnológicos, sempre haverá espaço para os livros realmente bem feitos” (AGUIAR, 2010). E, para Elaine Ramos, uma das designers responsáveis pelo projeto gráfico da *Coleção Particular*, atualmente “não faz sentido um livro que não se justifica como objeto, um livro que não tira partido do livro-obra, do livro de artista, que faz uma afirmação da materialidade” (MACHADO, 2012).

Por se distanciar da suposta neutralidade habitualmente atribuída ao design editorial e por se fazer valer de materiais com qualidades sensoriais acentuadas, a *Coleção Particular* parece ser um caso exemplar de tal posicionamento.

Procedimentos metodológicos

Segundo Villas-Boas (2009), a análise gráfica abarca o escrutínio dos elementos técnicos e visuais de uma peça. Seu escopo contempla as especificações tipográficas, os arranjos cromáticos, os componentes não textuais (grafismos, fotos, ilustrações etc.) e os tratamentos dados a eles. Leva em conta o formato, as proporções da mancha gráfica e a organização compositiva. Passa ainda pelo exame das tecnologias de reprodução empregadas e das especificações técnicas.

Além daquilo que é visível e tangível, contribui para a fundamentação da análise a elaboração de um diagnóstico, mesmo que estimado, da situação de projeto. Há que se considerar variáveis como o público pretendido, o perfil do cliente e as restrições de orçamentos e prazos.

Essa “engenharia invertida” possibilita uma aproximação com a coerência interna do objeto de estudo. Villas-Boas aponta que “é necessário que o sujeito da análise *corporifique* [...] o próprio ‘autor’ do projeto, para que compreenda a lógica que norteou a adoção daquelas dadas soluções – podendo, aí sim, avaliá-las” (VILLAS-BOAS, 2009, p. 7, grifo do autor). Assim, a decomposição das minúcias de uma peça e a compreensão de seu contexto de produção se dá num primeiro momento, que se segue de uma interpretação das escolhas realizadas.

Ao vincularmos a apreciação do objeto a seu possível contexto de feitura, afastamo-nos de critérios de bom gosto / mau gosto. Villas-Boas sublinha, porém, que o gosto é um fator relevante nos procedimentos de leitura crítica quando compreendido como código simbólico compartilhado pelo público⁴ e “defrontado ao código simbólico do próprio sujeito da análise” (VILLAS-BOAS, 2009, p. 8). Apropriado dessa forma, o conceito colabora para a etapa avaliativa, uma vez que situa as soluções de projeto adotadas como pertinentes (ou não) ao grupo social a que se dirige.

Lançando mão do referencial teórico e técnico das artes e da comunicação visual, faremos neste artigo uma análise gráfica de três livros da *Coleção Particular*: *Bartleby, o escrivão* (2005), *A fera na selva* (2007),

⁴ Para Bourdieu (2007), o gosto de um grupo social, expresso pelo conjunto de preferências de consumo e de estilo de vida, funciona como uma estratégia simbólica de distinção de classes.



e *Zazie no metrô* (2009). Esses títulos foram selecionados dentre os demais por serem aqueles em que a experimentação de recursos e acabamentos mais notadamente serve à proposição de formas distintas de leitura.

Sobre a coleção

A relação entre os títulos que constituem a *Coleção Particular* não se dá a ver facilmente. Os textos foram escritos em diferentes épocas, por autores de diversas nacionalidades. Não abordam um assunto comum e não pertencem a um mesmo estilo ou movimento literário. No que diz respeito ao projeto gráfico, não há padronização: estruturas, elementos visuais e materiais variam obra a obra.



Imagem 01

Capas dos livros da *Coleção Particular*.
editora.cosacnaify.com.br

No sítio da editora, um pequeno parágrafo descreve a série de livros: “Clássicos da literatura ocidental, com narrativas breves, em edições nas quais o projeto gráfico faz parte da experiência de leitura e interfere na forma de experimentar o texto” (EDITORA COSAC NAIFY, 2009).

O pertencimento das obras ao amplo grupo dos “clássicos da literatura ocidental” parece ser uma característica muito vaga para satisfazer às condições definidas pelo conceito de coleção. Resta, assim, a brevidade das narrativas, ao lado da interpretação e da interferência⁵ pelo “projeto gráfico”.

Criada no final dos anos 1990, a Cosac Naify inicialmente editava apenas títulos de arte contemporânea e fotografia. Apenas posteriormente, outros campos temáticos passaram a integrar seu rol de produtos, como teatro, ciências humanas e literatura. Embora atenda aos interesses de um público consumidor bem diversificado, a editora tradicionalmente se dirige a pessoas ligadas à produção, à pesquisa ou à apreciação de visualidades. Mencionar o projeto gráfico e reafir-

⁵ Importante dizer que a materialidade sempre afeta a experiência de leitura de qualquer produto editorial, mesmo que por meio de um projeto gráfico tido como “neutro”, “invisível” ou “transparente”.



mar seu caráter inusitado é, portanto, coerente com seu posicionamento corporativo.

Os acabamentos e materiais pouco convencionais, empregados na coleção, também condizem com essa trajetória. Como veremos mais detalhadamente, livros vedados, páginas com papéis que mudam de cor e de gramatura, entrelinhas que variam de acordo com a tensão narrativa são alguns dos recursos explorados. Os mecanismos pouco usuais e as proposições de *modos de ler* mais experimentais é o que parece conferir unidade à *Coleção Particular*, não menos que relações entre os textos e a padronização visual.

Ao tensionar as convenções atribuídas ao livro, os volumes aproximam-se, em certa medida, do conceito de livro de artista. Embora muitos dos livros de artista sejam confeccionados artesanalmente, a produção em larga escala não os desqualifica enquanto tal. Para Krug (2007), o que os define, essencialmente, é a reconfiguração de estruturas convencionadas, de modo a produzir uma ruptura ou um deslocamento em relação a seus usos habituais. São caracterizados pela resignificação do objeto livro, cotidiano e familiar, por meio de alguma proposição inesperada ou subversiva.

A seguir, começaremos pela análise de *Bartleby, o escrivão*, cujo projeto gráfico joga todo o tempo com as expectativas do leitor.



Imagem 02

Capa de *Bartleby, o escrivão*.
editora.cosacnaify.com.br

Acho melhor não refletir⁶

Com a finalidade de atrair a atenção em uma livraria, as capas geralmente apresentam ilustrações ou fotografias, cores contrastantes, composições dinâmicas e letras em grandes corpos. Funcionam, assim, como pequenos pôsteres, cuja função não é só informar, mas também destacar-se de seu entorno.

No entanto, a edição da Cosac Naify de *Bartleby, o escrivão* não corresponde a tais características. Sem qualquer iconografia, sua capa apresenta simplicidade e economia de elementos visuais. As informações de autor, título e tradução encontram-se centralizadas, dentro de uma pequena moldura, em pequenas dimensões.

Quanto à composição, a simetria no eixo vertical contribui para um *layout* estático. Além disso, qualquer sugestão de movimento que cada uma das linhas de texto poderia provocar é detida pelas laterais da moldura. As informações foram impressas em preto, sobre um material verde escuro.

É interessante lembrar que “o conceito de design de capas como o principal apelo de venda é relativamente recente” (ROBERTS, 2007, p. 7). Em 1853, ano em que o conto foi originalmente escrito, as capas eram compostas por mestres tipógrafos, cuja preocupação maior era a legibilidade e a elegância das letras. Embora a ornamentação já fosse um recurso praticado, arranjos austeros eram bem mais frequentes. A capa da Cosac Naify parece aludir a essa tradição.

⁶ O refilê é um acabamento gráfico que consiste em aparar as folhas de papel de um impresso. Em livros, é utilizado para “abrir” os cadernos após eles serem dobrados e afixados à lombada, por meio de cola e/ou costura. Pode ser realizado por meio de um maquinário específico ou manualmente.



Imagem 03

Outras edições de *Bartleby, o escrivão*.
fnac.com.br

Em outras publicações do conto, são encontradas capas com formulações visuais mais profusas que, quase sempre, recorrem a ilustrações para representar o protagonista.

Mas não é só pela composição visual que a edição da Cosac Naify distingue-se das anteriores. Seus acabamentos e materiais também são muito peculiares. A capa foi impressa sobre um suporte rígido, de coloração verde escura e um aspecto manchado. Sua textura é áspera e rugosa, oposta à superfície suave que as capas de livro, geralmente laminadas, apresentam.

Além disso, nenhum consumidor em potencial pode folheá-lo em uma livraria. É necessário que o compre antes, já que o volume é completamente vedado. Envolvido por um envelope plástico lacrado, no qual foi afixado um adesivo com o texto “acho melhor não comprar”, o livro foi, ainda, costurado nas bordas externas da capa e da contracapa. Para abri-lo, é necessário usar uma tesoura e ter alguma persistência para desmanchar o alinhavado.

Finalmente, após vencer as obstruções, o leitor espera vislumbrar as primeiras páginas do miolo. Mas o que encontra é mais um obstáculo: a textura em preto e branco de um muro, reproduzida repetida e ininterruptamente ao longo de cinquenta folhas. Surpresa, frustração e desconcerto são reações possíveis diante da monótona e monocromática textura de tábuas, rachaduras e pregos. Ao mesmo tempo, quem lê pode se sentir desafiado, provocado, instigado, estimulado a assumir uma outra postura de leitura.



Imagem 04

Páginas do miolo, antes do refile.
editora.cosacnaify.com.br

Em meio às páginas do miolo, há um marcador transparente em acetato cuja função sugerida é auxiliar o refile manual das páginas. Portanto, para ler o conto de Herman Melville é necessário ainda rasgar as folhas uma a uma, para que só então o conteúdo seja revelado. Além de ser trabalhoso, é desestabilizador constatar que será preciso violar o livro e, possivelmente, danificá-lo.

Tais dificuldades, impostas ao leitor, não são falhas de projeto ou acidentes de produção. Os obstáculos fazem parte de uma experiência de leitura que é deliberadamente planejada. Os recursos de encadernação empregados requerem uma disposição diferenciada de leitura, que requer algum esforço, paciência e adesão ao jogo proposto pelo projeto. Essa proposta de interação entre objeto e usuário pres-



Imagem 05

Livro refilado por um consumidor real. obviousmag.org

supõe um grau de incômodo e uma coparticipação do leitor no acabamento do objeto final, o que por si só afasta o projeto de concepções mais funcionalistas do design editorial.

Além de contribuírem para um deslocamento do trajeto tradicional da leitura, os acabamentos incorporam a estranheza do personagem central⁷ e materializam aspectos da narrativa.

Os recursos gráficos utilizados desapontam, distraem e atrasam. Ao mesmo tempo, provocam e convidam ao imprevisível. O que pode ser encarado como penoso também pode ser percebido pelo público como uma experiência lúdica e desafiadora.

Trama tipográfica

A fera na selva é um romance de Henry James, publicado pela primeira vez em 1903. O protagonista, John Marcher, é um homem comum, que acredita secretamente que um grande acontecimento irá mudar sua vida a qualquer momento. Por isso, o personagem tem a sensação de estar sempre na selva, com uma fera à sua espreita. À medida que envelhece, ao lado de sua amiga May, a espera pelo “salto da fera” torna-se mais insuportável e vazia.

As capas anteriores de *A fera na selva*, publicadas por variadas editoras, apresentam ilustrações que buscam representar os personagens da narrativa ou a selva, de forma literal – com árvores, folhas e animais.



Imagem 06

Capas de edições variadas de *A fera na selva*. fnac.com.br

⁷ Ao longo do enredo, Bartleby, o protagonista, vai aos poucos se afastando do mundo, respondendo “acho melhor não” para qualquer pedido que lhe é feito.

⁸ Terminologia empregada por Bringhurst (2005) em sua classificação tipográfica.

⁹ A escala de cores Pantone é um sistema de cor utilizado pela indústria gráfica. Apresenta diversos pigmentos, inclusive fluorescentes e metálicos. Nessa escala, cada cor é identificada por um código alfanumérico, por exemplo: Pantone 136 C.

A capa de *A fera na selva* feita pela Cosac Naify não segue o modelo das outras editoras: simples e austera, apresenta apenas elementos tipográficos. O título, centralizado e em corpo maior, é seguido pelo nome do autor, escrito logo abaixo em caixa alta, com um ornamento caligráfico. Os caracteres serifados, com uma ligeira modulação do traço, permitem identificar o tipo utilizado como pertencente ao estilo neoclássico⁸.

As informações presentes na capa foram impressas em um Pantone⁹ cinza metálico sobre Tyvek 68 g/m² – um material brilhante e sedoso, com características mistas de papel e tecido. Este material, aparentemente frágil, parece deixar o miolo desprotegido, o que torna seu manuseio um tanto aflitivo. A impressão de fragilidade e de sua-vidade ajuda a compor a carga conceitual do objeto.



Imagem 07

Capa aberta de *A fera na selva*, na versão publicada pela Cosac Naify.

Imagem 08

Contracapa de *A fera na selva*, na versão publicada pela Cosac Naify. editora.cosacnaify.com.br



Como em outros volumes da *Coleção Particular*, este projeto trabalha com elementos ocultos ou vedados. No caso de *A fera na selva*, esse jogo de esconder/mostrar pode ser relacionado ao mistério que ronda a “fera”, que apenas no desfecho se revela.

A capa e a contracapa do livro são feitas a partir de uma única folha, dobrada oito vezes. Ao desdobrá-la, descobre-se que o verso contém duas fotografias em preto e branco. Uma delas apresenta uma figura feminina e a outra uma figura masculina, com roupas que parecem datar do início do século XX. O recorte feito pelo projeto gráfico oculta o rosto dos modelos, mantendo anônimas suas identidades. Trata-se da foto de um homem e uma mulher, que se abstrai de seu estatuto de registro documental e passa a ser atribuída aos personagens da narrativa, John e May.

A montagem das duas fotos guarda uma aproximação com a linguagem da colagem. Posicionadas frente a frente, as figuras parecem unir-se ou mover-se uma em direção à outra, apresentando certo grau de simetria em torno do eixo vertical. Parece ser apenas um corpo, unido por uma completude desencontrada, em uma espécie de beijo não concretizado.

Assim como a fusão de imagens, o tipo de recorte utilizado nas fotografias é comumente utilizado na colagem, como forma de deslocar a imagem de seu contexto original, apagar vestígios de identidade e universalizar as figuras representadas.

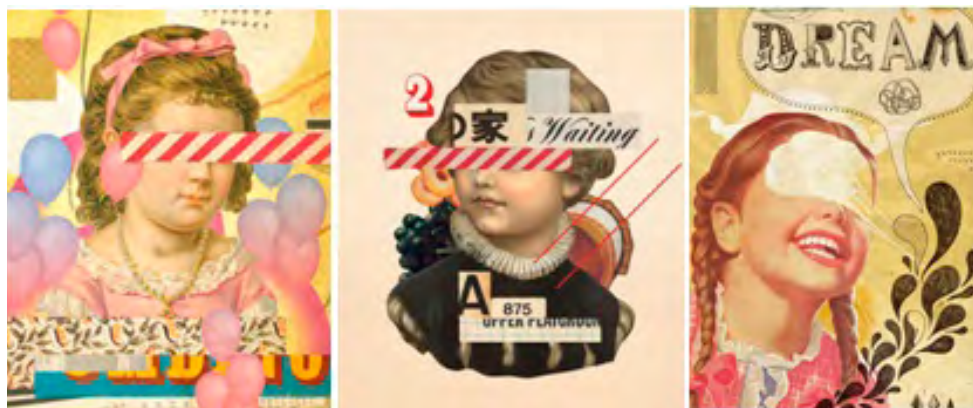


Imagem 09

Colagens de Eduardo Recife. misprintedtype.com/work/personal-works/collage



Ainda sobre os retratos da contracapa, de acordo com Luciana Facchini, responsável pelo projeto gráfico da edição, o que orientou a seleção das fotografias foi o cenário de estúdio utilizado como fundo para os dois retratos: “duas fotografias do início do século XX escolhidas por mostrarem em seu ciclorama (imagem cenarística de fundo, sobretudo nas antigas fotos de estúdio) uma selva pintada, referência ao título do livro e à falsa consciência da personagem Marcher” (EDITORA COSAC NAIFY, 2007).

A selva e a fera descritas por James são metáforas para o sentimento do protagonista. Assim como em outras edições, sua representação aqui também é carregada de uma motivação literal. No entanto, esse aspecto fica mais evidente na fala de Facchini que no livro em si. As figuras humanas são o ponto central da composição e se destacam sobre os elementos do fundo. A fusão inquietante e incompleta das duas silhuetas parece representar melhor o que a “fera” e a “selva” significam no conto do que a folhagem.

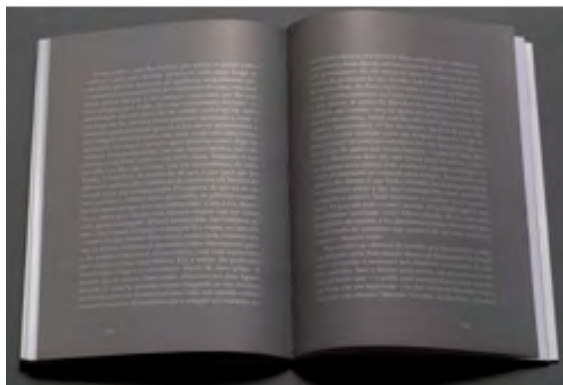
No interior do livro, a diagramação das páginas é, à primeira vista, bastante convencional. Para a massa de texto, disposta em *grid* retangular¹⁰, foi utilizada a mesma família tipográfica da capa. O bloco de texto possui alinhamento justificado e foi disposto nas páginas com margens simétricas e arejadas. No canto inferior direito, está a paginação, em um corpo discreto e em negrito. O que pode ser percebido desde o primeiro contato como incomum é o papel utilizado para o miolo, revestido e brilhante.

Ao folhear o miolo, contudo, podemos observar algumas diferenças ao comparar as páginas. A gramatura do papel aumenta gradualmente; os tons do fundo também seguem uma escala do branco ao prata e depois ao preto metalizado. Além disso, a concentração da mancha de texto também é crescente, uma vez que a entrelinha é progressivamente reduzida. A massa de texto é trabalhada como uma textura visual, cuja densidade acompanha a tensão narrativa.

Por sua vez, a gradação tonal evoca valores simbólicos associados aos polos máximos de luminosidade e de escuridão: luz e treva, dia e noite, vida e morte, felicidade e melancolia. A transição de um extremo ao outro da escala representa o progressivo envelhecimento dos personagens e revela os rumos do enredo.

Imagem 10

Páginas internas de *A fera na selva*, na versão publicada pela Cosac Naify. editora.cosacnaify.com.br



¹⁰ De acordo com a classificação de T. Samara (2007).



À medida que o conto avança, a leitura torna-se mais desconfortável: as páginas ficam cada vez mais difíceis de serem viradas, as linhas mais próximas e o contraste entre fundo e texto diminui.

É admirável como a “trama tipográfica” se adensa e se comprime assim como a trama narrativa. Marcadamente, não cabe aqui a separação dicotômica entre conteúdo e forma, já que os signos verbais também compõem o texto visual. As cores da página e dos caracteres, a gramatura do papel e a entrelinha materializam uma espécie de cenário ou *mise en scène*, que ambienta e comunica as oscilações emocionais do enredo. Ao contrário das edições anteriores, a carga conceitual não está concentrada apenas nas representações iconográficas, mas diluída ao longo de todas as páginas e só pode ser aprendida na totalidade do livro.

Através da página

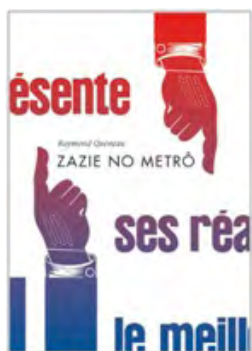


Imagem 11

Capa da edição de *Zazie no metrô* publicada pela Cosac Naify. editora.cosacnaify.com.br

O conto *Zazie no metrô* é marcado por experimentações de linguagem: diálogos absurdos, fusões de palavras e grafias inventadas são alguns dos recursos utilizados pelo autor Raymond Queneau. Além de subverter regras de linguagem, Queneau também rompe com algumas convenções sociais: apesar de jovem, a personagem central usa um vocabulário chulo e fala obscenidades. Com apenas doze anos, a menina se aventura em Paris por conta própria.

Por ocasião dos cinquenta anos da obra, a Cosac Naify lançou, em 2009, uma nova edição, que integra a *Coleção Particular*. Em todo o livro, a seleção e o tratamento da iconografia se pautam em referências pertencentes ao período em que se passa o conto. Como informado na ficha técnica, sua capa foi inspirada em um cartaz de 1954 feito para o *Club du Meilleur Livre*, uma editora francesa reconhecida pela qualidade de suas produções artísticas e responsável por publicar algumas obras de Queneau.

No que diz respeito à composição, a capa apresenta um arranjo dinâmico. Título e nome do autor encontram-se entre os desenhos vetoriais de duas mãos, partindo do topo da página e da base. Como setas, apontam para sentidos opostos, o que conduz o olhar a diferentes direções. Já há aqui uma indicação do trajeto desorientado da protagonista.

Ao redor desses elementos, estão posicionados alguns fragmentos de palavras francesas, escritas em grandes e pesadas letras. A silhueta das mãos e as palavras maiores, integrantes do cartaz a partir do qual a capa foi criada, foram impressos em um gradiente que vai do vermelho ao azul, simulando o resultado visual produzido por impressões tipográficas – utilizadas na produção de pôsteres dos anos 1950. O vermelho e o azul eram cores frequentemente utilizadas pelas artes gráficas do período e estão presentes na bandeira da França.



Mesmo tendo sido adaptado e parcialmente reproduzido em uma capa de livro, o cartaz que a compõe ainda manteve qualidades típicas de um pôster, principalmente no que diz respeito à escala de seus elementos. As dimensões de suas letras e grafismos são muito maiores que as necessárias para um livro, peça gráfica destinada ao manuseio, a ser vista de perto. Já os dados sobre a obra, como nome do autor e título, estão em uma escala significativamente reduzida. No entanto, são estas informações que têm maior destaque na página: são as únicas impressas em preto e, portanto, com o maior contraste em relação ao fundo. Em segundo lugar, apenas elas são apresentadas por completo, sem que parte de suas palavras abandonem o campo compositivo, sangrando as margens externas ou escorregando para a lombada. Por fim, o título está em um espaço privilegiado da composição: centralizado na página, cercado pelos grafismos.

O conjunto de elementos do cartaz e as informações sobre a obra parecem ocupar dois planos distintos. Apesar de apresentar apenas figuras planas, unidimensionais, a diferença de escala e de contraste na capa é capaz de gerar uma percepção de profundidade.



Imagem 12

Contracapa e folha de rosto de *Zazie no metrô*.
editora.cosacnaify.com.br

Ao abrir o volume, na contracapa encontramos a mesma gradação de tons presente na capa, do vermelho para o azul, com uma retícula ampliada. Propositamente evidenciada, a retícula faz referência ao processo de impressão de cartazes e lambe-lambes – feitos para serem vistos de longe. De perto, parecem ser um aglomerado de pontos coloridos que se aproximam ou afastam-se para compor formas e contraformas.

A capa de *Zazie no metrô* é uma das poucas da coleção a não apresentar um material diferenciado, tendo sido impressa em papel Supremo. No entanto, no miolo utiliza-se material um tanto mais atípico: o papel bíblia, comumente empregado em bíblias (ou em textos tão extensos quanto), raramente é encontrado em obras literárias publicadas no Brasil. De baixa gramatura, condensa várias páginas em um volume relativamente leve e reduzido. Contudo, apresenta uma propriedade que na maioria dos casos se mostra inconveniente: o baixo grau de opacidade. Se impresso frente e verso, é possível ver o verso de uma página na outra, o que gera uma leitura confusa e cansativa. Porém, nessa edição de *Zazie no metrô*, a transparência é uma propriedade bem vinda.

Mais uma vez, a coleção utiliza o acabamento do papel dobrado costurado na lombada. Se em *Bartleby, o escrivão*, as folhas dobradas escondem o texto, aqui o conto já está à mostra. O que está velado não é a obra literária, mas montagens a partir de cartazes franceses da década de 1950. Devido à baixa opacidade do papel, fragmentos das reproduções dos pôsteres são parcialmente visíveis na face externa da página. É um exercício de *ver através de* e, ao mesmo tempo, não ver. Sem perda da legibilidade do texto, os cartazes funcionam antes como textura do que como ilustrações. Suas informações não são legíveis, pois são sobrepostos sobre si mesmos e sob a camada de texto.



Imagem 13

Páginas internas de *Zazie no metrô*.
editora.cosacnaify.com.br

A relação entre planura e profundidade¹¹ é ainda mais demarcada aqui. Há uma percepção simultânea de diferentes localizações espaciais, em planos que estão de fato fisicamente separados. A transparência gráfica assume a função de adicionar complexidade ao permitir que as camadas se misturem, promovendo uma densidade visual. As informações são mescladas aleatoriamente, gerando texturas ruidosas e ao mesmo tempo uniformes.

O projeto gráfico aproxima-se do cenário em que se dá a narrativa: repleto de sobreposições confusas e ilegíveis, como é o espaço urbano, seja parisiense ou não.

Mas, ao mesmo tempo em que os recursos empregados estabelecem relações com aspectos essenciais da linguagem e da narrativa, o projeto parece guardar uma limpeza que o distancia em parte do cenário parisiense. Nas ruas, os cartazes encardem-se, são rasgados, sobrepostos e afixados em muros de concreto, que pouco têm a ver com a suavidade tátil do papel bíblia. A cola que os gruda nas paredes empapa e enrugam o papel; áreas em branco são impregnadas pela fuligem. Os pôsteres das páginas internas não aparentam ter sido afixados nos muros de Paris. Talvez um material mais rústico, como o papel jornal, fosse conceitualmente mais adequado, embora mais problemático devido a sua difícil conservação.

Imagem 14

Rua parisiense em 1950, fotografada por Todd Webb.
kevintravers.com/art-museum/exhibitions/2011/todd-webb.shtml



¹¹ Terminologia empregada pela sintaxe visual de D. A. Dondis (1997).



Embora não seja necessário dissecar o livro para acessar a camada textual, ainda assim o leitor pode sentir-se impelido a violá-lo, para visualizar o que está parcialmente aprisionado no interior das folhas.



Imagem 15
Páginas internas refiladas.
Fotos e montagem das autoras.

Considerações finais

O livro contemporâneo é um produto industrial que obedece à lógica do mercado, mas que deve ser entendido também como objeto inserido na dimensão cultural de consumo, revestido por valores simbólicos. Livros não servem apenas para serem lidos, mas também para serem desejados, possuídos, colecionados. Como objetos portadores de sentido, servem como marcadores socioculturais, expressam identidades, criam distinções.

No caso da *Coleção Particular* da Cosac Naify, a escolha do nome já confere uma distinção a quem o consome. O termo *coleção* remete a certo fetichismo na relação com o objeto livro, já destacado por Benjamin em *Desempacotando minha biblioteca*, em que o autor trata do próprio colecionismo. O termo *particular* reforça a ideia de propriedade, também considerada pelo autor como uma característica importante do bibliófilo colecionador. O livro de colecionador, evocado pelo nome da série, é visto como um objeto de fascínio particular, e não um livro qualquer, impessoal.

A materialidade dos produtos dessa coleção, moldada pelo design, converte-se em um diferencial competitivo do impresso. Dessa materialidade derivam usos do livro que ultrapassam, sobrepõem ou relevam seu valor utilitário. Apelos visuais, táteis, olfativos e auditivos são elementos significantes, que relacionam um produto a universos simbólicos com os quais leitores podem ou não se identificar.

A ergonomia, o conforto e a usabilidade dão lugar a situações de leitura complexas e desestabilizadoras, que podem repelir pessoas que não se sentem atraídas pelas condições por vezes inóspitas de leitura.

Por outro lado, esses obstáculos podem ser lidos como provocadores, lúdicos, desafiadores. Os três livros que analisamos estabelecem relações conceituais com as narrativas por meio de recursos grá-



ficos utilizados como formas expressivas, intencionalmente propostas segundo objetivos estabelecidos previamente. Sobre essas funções não convencionais, nas quais os valores simbólicos prevalecem, podem repousar as maiores chances de sobrevivência do objeto livro.

Referências bibliográficas

- AGUIAR, Cristhiano. 'O livro digital não é prioridade na Cosac Naify'. *Suplemento Pernambucano*, 28 abr. 2010. Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/index.php/edicoes-antiores/158-o-livro-digital-nao-e-prioridade-na-cosac-naify.html>>. Acesso em 21 fev. 2014.
- BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. In: _____. *Rua de mão única: obras escolhidas*, v. II. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: EDUSP, 2007.
- BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo Martins Fontes, 1997.
- EDITORA COSAC NAIFY. *A Fera na selva inova em projeto visual e comemora os dez anos da Cosac Naify*, out. 2007. Disponível em: <http://www.cosacnaify.com.br/noticias/extra/fera/A_fera_na_selva.htm>. Acesso em: 22 fev. 2014.
- EDITORA COSAC NAIFY. *Coleção Particular*, out. 2009. Disponível em: <<http://editora.cosacnaify.com.br/SubHomeSecao/16/Cole%C3%A7%C3%A3o-particular.aspx>>. Acesso em: 20 fev. 2014.
- KRUG, Rosana. Hibridismo e estesia no livro de artista: uma reflexão entre arte e semiótica. *Práxis*, Revista do ICHLA / Feevale, Novo Hamburgo (RS), v. 1, jan. 2007.
- MACHADO, Samir. Avenida Niévski. *Sobrecapas*, 9 ago. 2012. Disponível em: <<http://sobrecapas.blogspot.com.br/2012/08/avenida-nievski.html>>. Acesso em 21 fev. 2014.
- ROBERTS, Caroline. "Introdução". In: FAWCETT-TANG, Roger. *O livro e o designer I: embalagem, navegação, estrutura e especificação*. São Paulo: Rosari, 2007.
- SAMARA, Timothy. *Grid: Construção e Desconstrução*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- VILLAS-BOAS, André. Sobre Análise gráfica, ou Algumas estratégias didáticas para a difusão de um design crítico. *Arcos Design*, Rio de Janeiro, v. 5, p. 2/91-17/91, 2009. Disponível em: <<http://www.esdi.uerj.br/arcos/arcos-04-2/04-2.01.avboas-analise-grafica.pdf>>.



LAURA GUIMARÃES CORRÊA é professora no curso de graduação em Comunicação Social e no PPGCom da UFMG com vínculo à linha Processos Comunicativos e Práticas Sociais. Desenvolve pesquisa sobre intervenções urbanas. Organizou, com Vera França, o livro "Mídia, instituições e valores" (Autêntica, 2012). Integra o GRIS e coordena o GrisPub (Grupo de estudos em publicidade, mídia e consumo). guimaraes.laura@gmail.com



VALQUÍRIA LOPES RABELO é designer e poeta. Graduada em Comunicação Social pela UFMG, é graduanda em Design Gráfico na Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG). valrabelo@gmail.com

Edições analisadas

- JAMES, Henry. *A fera na selva*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- QUENEAU, Raymond. *Zazie no metrô*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

Artigo apresentado em março de 2014.

Aceito pelo Conselho Científico em maio de 2014.

CORRÊA, Laura Guimarães; RABELO, Valquíria Lopes.

O desafio na experiência de leitura da *Coleção Particular*: a estratégia mercadológica de uma (i)legibilidade.

Linguagens gráficas, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, jun 2014, p. 28-41.

<http://www.revistas.ufrj.br/index.php/linguagensgraficas/index>