

# CONEXÕES ENTRE O DESIGN EDITORIAL E O LIVRO DE ARTISTA NA OBRA “DE NOVO”: a meio caminho entre o design e as artes

*CONNECTIONS BETWEEN EDITORIAL DESIGN AND  
THE ARTIST'S BOOK IN THE PIECE “DE NOVO”:  
halfway between design and the arts*

**Elisa Rocha Bueno**

✉ ORCID

Unesp

er.bueno@unesp.br

**Dra. Cassia Leticia Carrara Domiciano**

✉ ORCID

Unesp

cassia.carrara@unesp.br

**Ana Carolina Zequin**

✉ ORCID

Unesp

hello.anazequin@gmail.com

**Joedy Luciana Barros Marins Bamonte**

✉ ORCID

Unesp

joedy.bamonte@unesp.br

## PROJÉTICA

DESIGN GRÁFICO: IMAGEM E MÍDIA

### COMO CITAR ESTE ARTIGO:

BUENO, E. R.; ZEQUIN, A. C.; CARRARA DOMICIANO, C. L.; BARROS MARINS BAMONTE, J. L. Conexões entre o design editorial e o livro de artista na obra “De novo”: : a meio caminho entre o design e as artes. **Projética**, Londrina, v. 16, n. 1, 2025. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/projetica/article/view/50898>.

**DOI:** 10.5433/2236-2207.2025.v16.n1.50898

**Submissão:** 26-06-2024

**Aceite:** 20-12-2024

**Resumo:** O artigo tem como objetivo discutir a relação entre o conceito de “livro de artista” e a prática do design gráfico e editorial no contexto da contemporaneidade, a partir do livro “De Novo” de autoria do designer brasileiro Gustavo Piqueira. Partindo dos conceitos tradicionais do livro e de variações e rupturas trazidas, tanto pelo viés das artes, quanto do design, são abordados e correlacionados aspectos relativos à interdependência entre forma e conteúdo, processo produtivo e manipulação de estruturas tradicionais, tendo em vista a resignificação. A pesquisa possui abordagem qualitativa e os procedimentos utilizados foram pesquisa bibliográfica e pesquisa documental. O estudo pretende contribuir para a ampliação da reflexão acerca dos atravessamentos e sobreposições, característicos da contemporaneidade, que atingem e influenciam a prática do design. Ao final, verifica-se que existe espaço para a implementação, no desenvolvimento de projetos de design gráfico e editorial, de recursos normalmente associados às artes, dado que são capazes de potencializar a experiência do usuário-leitor.

**Palavras-chave:** design gráfico; design editorial; livro de artista.

**Abstract:** The article aims to discuss the relationship between the concept of “artist's book” and the practice of graphic and editorial design in the contemporary context, based on the book “De Novo” written by Brazilian designer Gustavo Piqueira. Starting from the traditional concepts of the book and the variations and ruptures brought about, both from the perspective of arts and design, aspects related to the interdependence between form and content, production process and manipulation of traditional structures are addressed and correlated, with a view to resignification. The research has a qualitative approach and the procedures used were bibliographical research and documentary research. The study aims to contribute to the expansion of reflection on the crossings and overlaps, characteristic of contemporary times, that affect and influence the practice of design. In the end, it appears that there is room for the implementation, in the development of graphic design and editorial projects, of resources normally associated with the arts, as they are capable of enhancing the user-reader experience.

**Keywords:** graphic design; editorial design; artist's book.

**Resumen:** El artículo tiene como objetivo discutir la relación entre el concepto de “libro de artista” y la práctica del diseño gráfico y editorial en el contexto contemporáneo, a partir del libro “De Novo” escrito por el diseñador brasileño Gustavo Piqueira. A partir de los conceptos tradicionales del libro y de las variaciones y rupturas provocadas, tanto desde la perspectiva de las artes como del diseño, se abordan y correlacionan aspectos relacionados con la interdependencia entre forma y contenido, proceso de producción y manipulación de estructuras tradicionales, con miras a la resignificación. La investigación tiene un enfoque cualitativo y los procedimientos utilizados fueron la investigación bibliográfica y la investigación documental. El estudio pretende contribuir a la ampliación de la reflexión sobre los cruces y superposiciones, propios de la época contemporánea, que afectan e influyen en la práctica del diseño. Al final, parece que hay margen para la implementación, en el desarrollo de proyectos de diseño gráfico y editorial, de recursos normalmente asociados a las artes, ya que son capaces de mejorar la experiencia usuario-lector.

**Palabras clave:** diseño gráfico; Diseño editorial; libro de artista.

## 1 INTRODUÇÃO

Dentre as várias atividades as quais o profissional do Design se dedica, o design editorial se enquadra como um dos ramos mais tradicionais. A organização de informações verbais e não-verbais em suportes bidimensionais remonta ao passado longínquo dos papiros e, neste contexto, sob uma perspectiva ocidental, vale destacar a mudança que ocorreu em relação à maneira como a informação era transmitida, ou seja, a passagem da oralidade para o registro escrito. O sistema fonético estruturado a partir do uso de signos abstratos - as letras - dissociou a forma do conteúdo. As linguagens pictográficas, nas quais as coisas em si mesmas eram representadas, foram, pouco a pouco, sobrepujadas por códigos baseados em fonemas. Estes, por sua vez, eram representados por formas padronizadas que dispendiam menos

tempo para serem elaboradas e passavam a estabelecer uma uniformidade para os signos a serem utilizados. Assim, a linguagem avança em direção à objetividade, reduzindo a margem de interferência pessoal daqueles que dela se valem.

Por outro lado, o ato de escrever à mão mantinha uma certa tendência à subjetividade, no que concerne às formas. Aquele que escreve, por mais que siga um padrão, cultiva um jeito particular de desenhar as letras. Em paralelo, com a formulação e adoção do códice<sup>1</sup>, iniciou-se a soberania do livro como recurso de armazenamento e disseminação de conhecimento. O alcance de tão familiar e corriqueiro objeto ampliou-se sensivelmente com o advento da prensa tipográfica de Gutenberg<sup>2</sup>. O lento e meticuloso trabalho dos calígrafos e copistas medievais foi sendo paulatinamente substituído por blocos de texto impressos a partir de tipos de chumbo, que poderiam ser reutilizados inúmeras vezes, organizados de acordo com a necessidade (Meggs, 2009). O uso dos tipos móveis reduziu ainda mais as possibilidades de “personalização” dos documentos, independentemente de seu conteúdo, uma vez que se originavam do mesmo conjunto matricial. Este sistema também incrementava a velocidade da cópia em um nível nunca antes visto. Tratava-se da aurora da comunicação em massa - que se consolidou no século XX como resultado da mecanização dos meios de produção. Segundo Domiciano, o manuscrito anterior à impressão tipográfica mantinha-se como objeto único, cada cópia tinha suas particularidades, suas ilustrações, sua personalidade, ainda que construída por um autor anônimo; os livros tipográficos, por sua vez, “se tornaram sistemas rígidos e repetitivos, margens e tipos iguais para textos diferentes” (Domiciano, 2021, p. 7).

---

1 Códice, do latim *codex*, é um veículo de escrita composto de folhas dobradas e costuradas ao longo de uma aresta. Originário do século I, distingue-se de outros veículos de escrita, como o Rolo e a tábuas de argila.

2 Johannes Gutenberg foi um inventor, gravador e gráfico do Sacro Império Romano-Germânico. Desenvolveu um sistema mecânico de tipos móveis que deu início à Revolução da Imprensa, considerado o invento mais importante do segundo milênio.

Desde Gutenberg, os sistemas de impressão se modificaram bastante, abrangendo tecnologias sofisticadas que atualmente permitem uma série de possibilidades e recursos gráficos que estão à disposição do designer. O que permanece imutável é a premissa de que o projeto deve orquestrar informações verbais - elementos tipográficos organizados segundo códigos linguísticos e gramaticais específicos - e imagens. Vale destacar que a tipografia também pode funcionar como imagem, sem que se atenha ao seu papel de “letra” (no sentido de corresponder a um fonema encadeado em outros sons, indicados na palavra que compõe). Decerto, a ordenação dos elementos irá, naturalmente, corresponder à cultura e às convenções sociais que regem os receptores aos quais as mensagens construídas se destinam.

Ao longo do tempo, tanto por questões técnicas, quanto por razões ideológicas, foram variadas as abordagens no que tange o design gráfico. Em meio as iniciativas do movimento *Arts and Crafts*<sup>3</sup>, houve o interesse pela retomada de processos de impressão artesanais, além da preocupação em relação à harmonia e cuidado estético dedicado à diagramação e disposição das imagens. Experimentações formais foram frequentes nos exercícios tipográficos praticados na Bauhaus<sup>4</sup>. Um dos professores da escola - o tipógrafo alemão Jan Tschichold - propunha a reconfiguração da página clássica do livro, defendendo o uso de tipografias sem serifa, arranjos assimétricos e espaços em branco, o que coadunava com os ideais racionalistas promulgados pela referida instituição. Por fim, destacamos o uso dos

---

3 *Arts and Crafts* foi um movimento estético criado na Inglaterra em oposição aos produtos manufaturados da Era Vitoriana, no período da segunda metade do século XIX. Defendia o artesanato como alternativa à mecanização e a produção em massa, assim como o fim da distinção entre artesãos e artistas.

4 Fundada em 1919, a Bauhaus é considerada a primeira escola de design no mundo. Surgida a partir da fusão entre a Escola de Artes e Ofício e Escola de Belas Artes de Weimar, na Alemanha, aproximou o mundo da arte ao mundo da produção industrial, promovendo a industrialização e, portanto, diversos aspectos da modernidade.

programas de edição, no final do século XX e início do século XXI, como um divisor de águas para o desenvolvimento do design gráfico como linguagem.

A manipulação de imagem e texto por meio do computador pessoal permitiu formatações inéditas, complexas e que rompiam com vários dos cânones do que se compreendia como “bom design”. Os tão reverenciados conceitos de legibilidade, clareza e simplicidade - subentendidos no bordão da Bauhaus “*less is more*” e levados ao extremo durante o domínio estético do estilo internacional<sup>5</sup> e suas vertentes - são substituídos pela rasura, o erro de registro, o borrão, *kernings* sufocantes e espaçamentos negativos (Villas-Boas, 1998).

Na contemporaneidade, em vista de se obter um resultado adequado para cada projeto editorial, testemunha-se a proliferação do intercâmbio entre linguagens e a utilização de suportes inusitados, viabilizados por meios industriais e/ou artesanais, sem que as soluções e formatos mais tradicionais saiam de cena. O espectro composto pelos tipos de publicações abrange desde o projeto mais comercial - no sentido de estar destinado ao consumo em massa e, portanto, produzido segundo as necessidades de uma grande tiragem - até o projeto que contempla a produção de uma única unidade.

Dentro do contexto do livro “único”, é possível destacar o chamado livro de artista. Não existe, no entanto, consenso absoluto a respeito de quais seriam exatamente as características definidoras desta classe de objeto. A própria designação já indica uma natureza híbrida, que ocupa tanto o território do Design, quanto o das Artes. Em síntese, o livro de artista pode ser encarado como uma obra de arte em forma de livro. As habituais estruturas do livro são, nestas circunstâncias, exploradas poeticamente por um único sujeito, que irá reunir as atribuições normalmente distribuídas entre as figuras do autor, do editor e do designer.

---

5 O Estilo Internacional, surgido na Suíça, teve sua maior produção entre 1950 e 1970. Trata-se de uma vertente do Funcionalismo que, por sua vez, propunha a racionalização das formas e supressão da subjetividade.

Assim sendo, no presente artigo, será promovida uma discussão relacionando os atributos do livro de artista e a prática do design gráfico e editorial, tendo como objetivo colocar em evidência recursos transdisciplinares capazes de contribuir e enriquecer a atividade do design gráfico e editorial. Para tanto, serão observadas as características físicas e projetuais do livro “De Novo”, do designer Gustavo Piqueira, por meio da interposição entre o pensamento de teóricos que abordam o livro de artista e falas do próprio Piqueira a respeito de sua abordagem projetual, coletadas de depoimentos e palestras públicas.

## 2 METODOLOGIA

Como observado, a prática do design gráfico e editorial, na contemporaneidade, abrange ampla variedade de recursos. Observa-se a coexistência de sofisticadas tecnologias de produção e o resgate de processos artesanais, bem como a presença no mercado de produções que extrapolam o modelo de consumo em massa. Esta amplitude de meios e perspectivas através dos quais é possível concretizar um projeto favorece a diversificação e atendimento a nichos específicos. Em outras palavras, pode ser encarada como ferramenta estratégica do design gráfico e editorial. Portanto, é válido investigar de que maneiras a combinação de tais recursos podem ocorrer de forma exitosa.

Neste artigo, tal questão será abordada partindo-se do conceito de livro de artista e o modo como se relaciona à prática do design gráfico e editorial, no contexto da transdisciplinaridade característica da contemporaneidade. Neste sentido, foi escolhido como objeto de estudo o livro “De novo”, do designer Gustavo Piqueira, cujas características de projeto serão comparadas àquelas do livro de artista. A classe dos “livros de artista”, como será detalhado no item 4, pertence àquela zona limítrofe da arte contemporânea, em que objetos do cotidiano são fagocitados e transformados por poéticas particulares. Enquanto objetos de arte, tais livros manifestam, através de sua materialidade, valores que poderiam ser conjugados

ao projeto de design, beneficiando-o. A conceituação do livro de artista, por sua vez, será estabelecida a partir do pensamento de autores que se dedicaram às definições e delineamentos sobre o tema, em sua maioria destacando-se por sua relevância dentro da discussão (Canton, 2009a, 2009b; Derdyk, 2013; Lupton, 2011; Munari, 2008; Plaza, 1982a, 1982b; Silveira, 2008, 2012).

A escolha por um livro cujo projeto é da autoria de Gustavo Piqueira, por outro lado, deve-se ao fato de ser um designer gráfico brasileiro de renome, reconhecido por seu trabalho consistente, autoral e que em muitas ocasiões extrapola os limites do convencional. Piqueira já foi agraciado com mais de quinhentos prêmios dentre nacionais e internacionais, na área do design. Alguns deles são: Prêmio Brasileiro de Design; *Latin America Design Awards*; *Type Directors Club*; *Bienal Iberoamericana de Diseño*. O livro "De novo", por sua vez, conquistou os seguintes prêmios: *Latin American Design Awards* - Peru (2020); *Bienal Brasileira De Design Gráfico* - Brasil (2019); *BDA Brasil Design Awards* - Brasil (2019); Prêmio Literário Da Biblioteca Nacional - Brasil (2018) (Piqueira, 2018). Por este motivo, julgou-se que seria um trabalho representativo do que vem a ser um emprego adequado de recursos transdisciplinares no projeto de design gráfico e editorial.

A pesquisa possui abordagem qualitativa e os procedimentos utilizados foram pesquisa bibliográfica e documental. No que diz respeito ao levantamento bibliográfico, foi iniciado a partir das referências apresentadas durante a disciplina "Produtos editoriais: uma caracterização no design contemporâneo", ministrada por uma das autoras no primeiro semestre de 2023, pelo Programa de Pós-graduação em Design da UNESP (Bauru), e posteriormente complementado por meio de Revisão Bibliográfica Assistemática. Vale destacar que a bibliografia encontrada a respeito do conceito de livro de artista não é volumosa e, no mais das vezes, é apresentada sob o viés das artes.

No que tange a pesquisa documental, consiste nas informações extraídas de websites, tais como o website homônimo de Gustavo Piqueira, em que estão

disponíveis informações textuais sobre o livro “De Novo” e um vídeo no qual o designer concede um depoimento sobre o processo criativo que envolveu o desenvolvimento desse trabalho. Também foi utilizada como fonte a plataforma Youtube, em que se localiza o canal Lab Design Contemporâneo, no qual se registra extensa palestra proferida pelo designer em 2020, para alunos de graduação e pós-graduação do curso de Design da Universidade Estadual Paulista, bem como para profissionais e demais interessados (Vozes [...], 2020).

### 3 PROCESSOS CONTEMPORÂNEOS

Desde seus primórdios, o design esteve voltado para o desenvolvimento e a reflexão sobre produtos e sistemas orientados para o ser humano, atribuindo especial ênfase aos aspectos estéticos. Neste sentido, os objetos de design, tanto os bidimensionais quanto os tridimensionais, vieram a se tornar indicadores socioculturais de sua época, uma vez que traduzem os anseios, tendências e avanços tecnológicos de uma sociedade em determinado período. É possível inferir, então, que os objetos com os quais travamos contato na atualidade estão imbuídos de *zeitgeist* – o espírito do tempo. O design situado como contemporâneo estaria, assim, permanentemente vinculado ao momento presente, somado às influências do passado recente que ainda reverberam (Moura, 2010).

O dinamismo que implica a conformação ao aqui e agora exige certa flexibilidade. A este respeito, na contemporaneidade é comum observar a dissolução e hibridização entre campos anteriormente apartados. Com relação ao exercício do design, esta tendência se acentua, visto que se trata de uma atividade transdisciplinar (Bomfim, 1997). O intercâmbio entre áreas não é apenas possível, mas também necessário para o bom desenvolvimento de determinados projetos.

Além de ser permeável à influência de outras disciplinas, o design, encarado de uma maneira resumida, implica na manipulação de signos - forjados dentro de

contextos históricos e socioculturais específicos – e dentre seus objetivos consta a comunicação (Sudjic, 2010). O uso de certos recursos visuais, ou mesmo dos formatos convencionais, se bem conduzido, pode despertar uma ressonância profunda no receptor da mensagem. Neste contexto, projetar, do ponto de vista do design, pode significar tanto a manutenção, quanto a alteração dos códigos culturais.

Em palestra online concedida para o Canal Lab Design Contemporâneo UNESP (Vozes [...], 2020), Gustavo Piqueira se volta para essa questão ao discutir o papel do designer na contemporaneidade. Pontua uma certa falta de identidade visual que seja capaz de assinalar com segurança o tempo presente, algo que julga ser factível em relação a épocas passadas. Tal solvência entre estilos e representações de todas as eras, em prol de uma comunicação efetiva na esfera comercial, levou Piqueira, então, a questionar as estruturas tradicionais vinculadas à atividade do design gráfico, especificamente no que diz respeito a projetos de livros.

O contemporâneo, neste caso, se manifesta por meio de uma espécie de crítica metalinguística, uma vez que os projetos editoriais desenvolvidos e apresentados pelo designer se valem das próprias normas que definem o objeto livro como recursos para questionar a estrutura. O conteúdo, se não passa a assumir uma posição secundária, no mínimo compartilha o protagonismo com a forma. Nota-se, nestes projetos, a interdependência entre forma e conteúdo de uma maneira muito mais íntima do que o habitual.

Ocorre que, justamente uma das características definidoras do livro de artista é o caráter indissociável entre forma e conteúdo. Este paralelismo entre processos praticados em projetos de design e práticas artísticas ilustra o tipo de interseção característico da contemporaneidade, na qual duas esferas de atuação, a princípio distintas, se encontram. Embora o curso de cada prática guarde suas particularidades, os pontos em que coincidem, longe de deformá-las (em uma acepção pejorativa), nutrem e ampliam suas perspectivas.

O projeto do livro “De novo”, nascido da inquietação de Piqueira (2018) a respeito dos fundamentos que regulamentam a forma-livro, equilibra em sua concepção e execução tanto traços do livro de artista quanto premissas convencionalmente associadas ao desenvolvimento de um projeto gráfico. O designer se coloca na posição de autor e editor, na medida em que determina o conteúdo, ao mesmo tempo em que explora e testa os limites formais - quando retorna ao campo do design. Algumas centenas de unidades do livro “De Novo” foram produzidas por meio de processos industriais. Ainda assim, os cadernos foram costurados manualmente, o que revela a utilização conjugada de meios de produção industriais e artesanais. A partir deste breve panorama - que será aprofundado no item 4, no qual detalharemos os atributos físicos do livro - é possível perceber a permeabilidade que o projeto gráfico editorial admite na atualidade.

#### 4 LIVRO DE ARTISTA

No Brasil, entre os poucos teóricos que se dedicaram a delinear o conceito de “livro de artista” destacamos o pensamento de Júlio Plaza (1982a; 1982b), para o qual tal criação constitui uma obra de arte. Sustenta que a tradicional ênfase em uma abordagem discursiva deveria ser preterida em favor do uso de imagens, cujo potencial simbolizante seria capaz de aglutinar uma miríade de significados. Segundo o autor, tal prerrogativa estaria mais de acordo com um cenário dominado pela reprodutibilidade técnica, fenômeno que teria contribuído sensivelmente para o declínio da hegemonia dos meios artísticos tradicionais. A obra de arte seria, então, chancelada pelo contexto e não mais pelo suporte. A partir desta premissa, objetos quotidianos, como o livro, poderiam ser ressignificados e admitidos como arte.

Plaza determina uma condição essencial ao desenvolvimento deste tipo de objeto para que se possa declará-lo como um autêntico livro de artista. Seria imprescindível para a obtenção do título, que a mesma pessoa que concebeu o conteúdo tenha igualmente produzido o livro, do que se infere uma fabricação manual e artesanal.

CONEXÕES ENTRE O DESIGN EDITORIAL E O LIVRO DE ARTISTA NA OBRA "DE NOVO":  
a meio caminho entre o design e as artes

Lupton (2011), por sua vez, situa o livro de artista como uma ocorrência do pós Segunda Guerra Mundial - que sofreu influências da cultura pop, do movimento Fluxus<sup>6</sup>, da arte conceitual e da nova fotografia. Embora não indique a fabricação do livro pelo autor como imprescindível para que este seja considerado como

**UEL | Projética, Londrina, v. 16, n. 1, abril 2025**

livro de artista, realça os benefícios que a possibilidade de ser um designer-autor-produtor traz. Há maior liberdade para experimentações formais e técnicas, além da possibilidade de veicular conteúdos excluídos do *mainstream*.

Apesar da ausência de regras absolutas que demarquem com precisão o território do livro de artista, vê-se que há certa tendência em admitir a interdependência entre forma e conteúdo como elemento norteador. Silveira (2008) indica potenciais características do livro de artista a serem exploradas, como o sensível temporal vinculada ao manejo das estruturas físicas do livro – que podem ser sinalizadas por marcas e desgastes (propositais) de todo tipo. Também comenta as ocasiões em que se verifica a completa supressão da leitura, quando o livro se afasta do uso cotidiano e se acerca do objeto artístico. Em ambos os casos é possível identificar como o ordenamento formal está fortemente atado ao conteúdo. Ainda sobre o problema da classificação do livro de artista, Silveira (2012) irá retomar sua condição enquanto objeto de arte contemporânea e destacar o papel da crítica especializada no que se refere ao seu delineamento, dando ênfase para uma presença mais significativa da pesquisa acadêmica nesse processo.

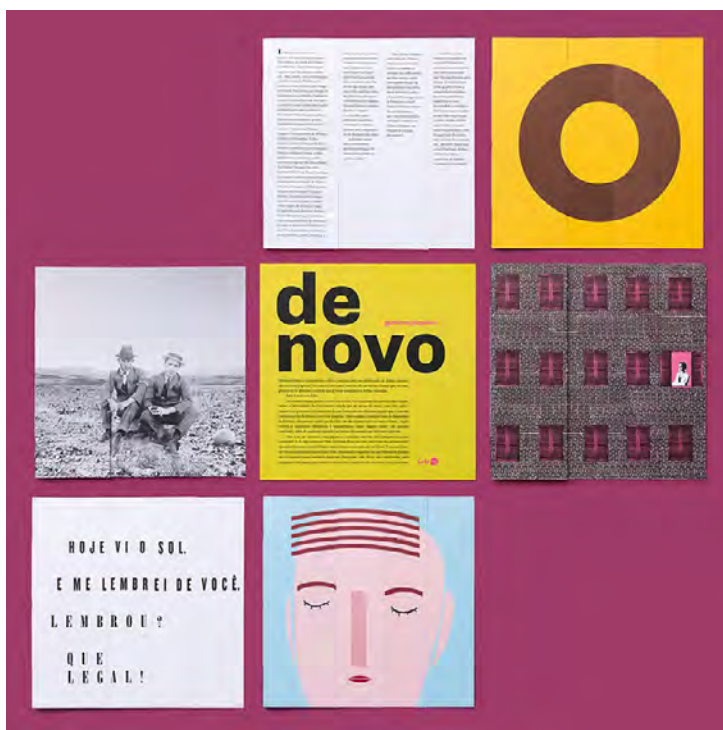
Por outro lado, Derdyk (2013) aponta que as fronteiras do livro de artista estão ampliadas e por vezes abrangem aspectos aparentemente opostos, como as dicotomias produção manual *versus* industrial ou tiragens limitadas *versus* impressões em larga escala. Para a autora, é na relação indissociável do suporte livro como uma experiência poética que é possível classificar este como um livro de artista.

A temporalidade no virar de páginas e a sequencialidade da narrativa são características que podem se tornar poesia por meio do suporte, fenômeno que aproxima uma produção editorial da classificação enquanto livro de artista. Em seu livro “Entre ser um e ser mil”, no qual escreve e convida autores para discutir sobre o livro de artista, Derdyk (2013) comenta sobre a hibridização contemporânea desse objeto poético e a dificuldade de definir paradigmas que o rotulem de forma sistemática. Conclui que o livro de artista é de natureza mutável e transitória e é nisso que se encontra a sua relevância.

## 5 LIVRO “DE NOVO”

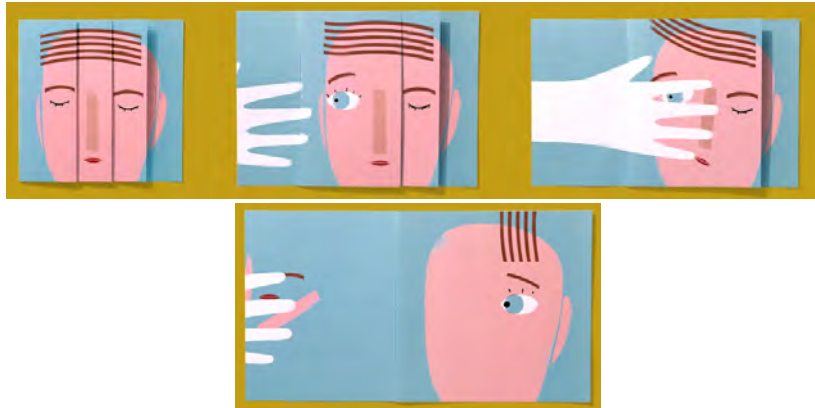
O livro “De novo” tem como ponto de partida uma indagação do próprio autor Gustavo Piqueira: “E se eu começasse um livro pelo formato? [...] Considerando que o formato ditaria um pouco o trajeto do resto, o que isso implicaria no processo de confecção?” (De Novo, 2018). Colocando o suporte como uma restrição técnica, Piqueira impõe para si uma nova forma de pensar a narrativa. A estrutura do livro se dá a partir de folhas de um mesmo tamanho, 22,5 x 28,1 cm, vincadas em diferentes lugares e que possibilitam o livro, quando fechado, ter o tamanho de 22,5 x 22,5 cm de modo que partes das futuras páginas sejam previamente vistas (Figuras 2 e 3).

**Figura 2** – Livro “De Novo”



**Fonte:** Piqueira (2017).

**Figura 3** – Uma das seqüências de páginas do livro “De Novo”



**Fonte:** Gustavo Piqueira (2017)<sup>7</sup>.

É possível estabelecer ligações entre os princípios que nortearam o projeto do livro “De novo” e certas prerrogativas da arte contemporânea, como apontadas por Cauquelin (2005). A autora defende que a principal característica da arte contemporânea é a qualidade de operar no interior e de acordo com os sistemas de comunicação em rede. Não mais emparelhados à ideia de objeto-produto - classificação característica do período em que se passava a discutir o consumo em massa - as obras deixam de possuir uma autonomia quanto à sua significação. O que valeria, então, não seriam mais os atributos físicos da obra, e por consequência, referências exógenas a ela, mas sim, os locais nos quais estivessem inscritas, expostas.

Neste ponto, identificamos o afastamento do livro “De novo” de um status artístico, pelo menos quando levada em conta a arte contemporânea, dado que foi distribuído como um produto gráfico, editorial, sem que houvesse, a princípio, a preocupação em localizá-lo em museus, galerias ou afins. No entanto, a arte

<sup>7</sup> Montagem a partir do site <https://www.gustavopiqueira.com.br/gr>

contemporânea também se caracteriza por um movimento autorreflexivo, em que se identifica o questionamento da natureza de suas operações. Neste sentido, o alinhamento de Piqueira às propostas da arte contemporânea reside em utilizar as estruturas do livro para comentar o próprio formato livro e a maneira como lidamos com estas mesmas estruturas. Nos cadernos de “De novo”, por mais que constem personagens, cenários e uma sucessão de eventos que sugerem tempo transcorrido, nota-se o paradoxo de funcionarem como “apoio” para o “suporte”. O próprio designer deixa claro o protagonismo da forma diante do conteúdo ao dizer que o pontapé inicial para o projeto foi justamente sua curiosidade a respeito das alternativas oferecidas pela estrutura. Afirma que seu interesse estava voltado para como poderia subverter, alterar e mesmo transformar o processo de leitura a partir da manipulação dos elementos constituintes do livro.

Para explorar as possibilidades de construção referidas, Piqueira escolhe por trabalhar com seis diferentes recursos, dentre verbais e não-verbais, em cada caderno: fotografia, texto, ilustração, diálogo, cor/pictogramas e colagem. Cada volume possui uma narrativa que se desenvolve com sequencialidade em si mesma. No entanto, o livro “De novo” não possui uma estrutura linear e pode ser lido partindo de diferentes cadernos. Não obstante o autor tenha definido uma ordem, o mesmo diz que ela não é obrigatória. Por essa não-linearidade dentro do todo, os cadernos, com dezesseis páginas cada, são entregues ao leitor como objetos unitários dentro de um envelope em plástico-bolha, que os envolve junto a uma folha avulsa - esta desempenha as funções de capa, prefácio e ficha catalográfica (Figura 4).

Figura 4 – Capa, prefácio e ficha catalográfica



Fonte: Acervo Lab Design Contemporâneo, Unesp Bauru.

Na capa/prefácio, Piqueira introduz suas questões processuais ao leitor e deixa claro que, embora existam outros livros que explorem o uso de dobras, o seu principal questionamento foi sobre como se daria um livro no qual o ato de trocar de página não obliterasse o conteúdo visual anterior. Virar a página é, nos projetos editoriais tradicionais, um ato de total renovação na narrativa, a história contada até então segue no passado e o leitor se depara com novos fatos. Implica em ir para frente, avançar, tanto no conteúdo, quanto materialmente, dado que as páginas lidas se acumulam à esquerda (neste caso, com foco no modo ocidental de leitura), sobrepondo-se em um bloco compacto que se anula. No livro “De novo”, por ter sido pensado partindo de um arranjo que possibilita a visualização de fragmentos passados e futuros ao mesmo tempo, acontece um acúmulo destes períodos, que interferem e configuram o presente.

Sobre a questão temporal implicada nas decisões de projeto, já em 1981 o artista e designer italiano Bruno Munari relatava, em seu livro “Das coisas nascem coisas”, sua experiência na criação, em 1949, do primeiro livro da coleção que chamou de “livros ilegíveis” (Figura 5). O autor destaca como os formatos e a organização das

páginas alteraram o ritmo visual-temporal da leitura do seu livro sem texto (Munari, 2008). Assim, esta decisão projetual também pode ser entendida como uma opção poética, uma vez que identificamos a matéria conformada de modo a traduzir um conceito sensível – o tempo. Neste caso, extrapola-se o campo do design e aproxima-se do conceito de livro de artista.

**Figura 5 – “Livro ilegível”, de Bruno Munari. Número MN 1, criado em 1984. Na imagem, 7ª reimpressão pela editora italiana Corraini.**



**Fonte:** Bruno Munari (1984)<sup>8</sup>.

Quando observada pelo olhar da arte contemporânea, a narrativa se constrói em fragmentos do tempo, utilizando-se de artifícios como as repetições e sobreposições (Canton, 2009a). Esses métodos ficam visíveis ao folhear o caderno constituído de fotografias (Figura 6), no qual personagens são ora repetidos e ora trocados por novas pessoas. Nesta leitura, constrói-se de forma natural um jogo de ir e voltar às páginas — num ato de comparar as mudanças — e o leitor se transforma assim

<sup>8</sup> Editora Corraini. Disponível em: <https://corraini.com/en/libro-illeggibile-mn-1.html>

em parte fundamental do livro. As reminiscências do passado e a visualização do futuro permeiam todas as narrativas dos cadernos, provocando uma tensão na linha do tempo.

**Figura 6** – Caderno Constituído de Fotografias do Livro “De Novo”



**Fonte:** Gustavo Piqueira (2017).

“Nesse momento, proliferam obras de arte que propõem regimes de percepção que suspendem e prolongam o tempo, atribuindo-lhe densidade, agindo como uma forma de resistência à fugacidade [...]” (Canton, 2009b, p. 21). Ao ler o caderno composto do texto, a constante repetição da leitura de parágrafos inteiros expande o sentimento de tempo da leitura e contrapõem-se com a atual aceleração da comunicação e minimização do conteúdo. Nessa leitura, não se constrói a

necessidade no espectador de ir e voltar, cabe a esse perceber o desenrolar dessa história e se auto indagar: o que estará no meio da próxima história que mudará o sentido do final ou do começo já conhecido da história anterior?

No caderno mencionado, de linguagem mais afeita à tradicional visão do livro, quatro histórias distintas se desenrolam e se mesclam. Conforme se avança, os trechos fixos se deslocam do final para o início, de maneira que as alterações se concentram no núcleo da estrutura. Identifica-se a divisão do conteúdo em três partes, indicadas pelas numerações 1, 2 e 3 (Figura 7). A primeira consiste na apresentação dos quatro diferentes conflitos que constituem cada uma das histórias, em que a cada virar de página somos apresentados à um novo personagem. A partir da oitava página se inicia a segunda parte, quando novos acontecimentos e personagens são inseridos, dando continuidade à construção de cenários introduzidos na primeira parte. Por fim, o terceiro momento se dedica à conclusão de apenas uma das narrativas, dado que se localiza no verso do caderno, única região em que não há interferência do passado – uma página inteiriça acomoda o desfecho. Interessante notar que, apesar deste caderno ostentar uma predominância da linguagem verbal, a narrativa escolhida para encerrar a leitura é justamente a que tece uma sátira sobre certa imagem tradicional que se tem do artista como gênio criador, vanguardista – e por isto mesmo incompreendido pelo público. Este detalhe endossa o avizinhamento do projeto às práticas da arte contemporânea.

Figura 7 - Segunda e terceira parte do caderno-texto

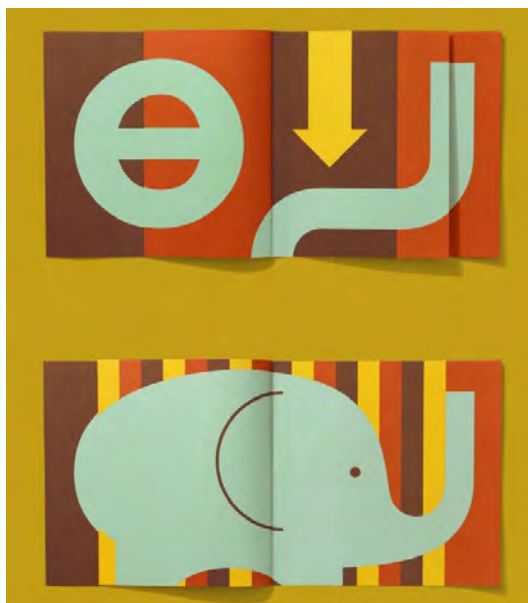


Fonte: Acervo Lab Design Contemporâneo, Unesp Bauru.

Observamos, então, que colocar o leitor nesse lugar de questionamento sobre a próxima página é uma busca consciente no processo criativo do autor. Quando encontramos um livro, temos, pela base de dados previamente apreendidos, um pré-julgamento sobre o que estará presente no livro e como se portar com o suporte. Piqueira (Vozes [...], 2020) relata que nos seus trabalhos pessoais, parte de sua investigação é colocar o observador num espaço de dúvida sobre como se relacionar com os seus livros. O livro de artista se encontra nesse campo da incerteza, não se sabe o que se encontrará ao abri-lo e sua narrativa pode se dar por pontos dissonantes, materialidades inusitadas ou a construção de uma nova experiência com o suporte (Derdyk, 2013).

No volume que se utiliza da cor/pictogramas (Figura 8), o autor se apropria de elementos exteriores e os reorganiza numa nova realidade poética que inexistiria fora do suporte pré-estipulado. “De novo” trabalha com questões relevantes da arte contemporânea — o tempo, a narrativa e a memória (Canton, 2009a) — por meio do suporte do livro. O suporte é parte indissociável das histórias e esse é um elemento de congruência entre o livro “De novo” e o livro de artista.

**Figura 8** - Caderno Constituído de Cor/Pictogramas do Livro “De Novo”



**Fonte:** Gustavo Piqueira (2017).

No caderno cuja linguagem utilizada é a colagem digital, se evidencia a qualidade lúdica da estrutura projetada, na medida em que se liberta de todo da linearidade. Mudanças abruptas e díspares parecem surgir de uma experiência onírica, na qual a lógica é convidada a se retirar (Figura 9).

**Figura 9** - Primeira parte do caderno que utiliza colagem



**Fonte:** Acervo Lab Design Contemporâneo, Unesp Bauru.

O procedimento da colagem, por si só, já sustenta uma proposta de deslocamento: retirar um elemento de seu contexto nativo e realocá-lo em novo cenário, atribuindo-lhe significados diferentes e até mesmo opostos aos originais. Aqui, Piqueira mais uma vez se vale da “renovação” da oitava página, propiciada pela localização assimétrica dos vincos. A frouxa constância observada até então – a figura que observa do extremo direito da página – é abstraída, e passamos para uma sucessão de elementos aleatórios (pássaros, guindastes, muro, box tipográfico) que sugerem a ausência de ordem, ou mesmo uma zona da história que se encontra inacabada, ainda em construção (Figura 10). Persiste a impressão de estarmos diante da banalidade quotidiana, saturada de estímulos sonoros e visuais, urbana e caótica.

Apesar de conter vários “traços” de livro de artista, o livro “De novo” foi impresso em *offset* - este tipo de impressão revolucionou o design editorial, permitindo uma impressão rápida, em grande escala e com qualidade técnica. Silveira (2008) pontua

que com a expansão da utilização do *offset*, a produção do livro de artista, que ocorria de forma integral pelo seu criador, passa a ter no projetista gráfico um mediador, o que leva a uma perda do fazer técnico. Em “De novo”, a produção manual dá espaço para um recurso industrial. O desmembramento da figura do designer-autor-produtor fica ainda mais evidente por conta da costura manual do livro, realizada por uma terceira pessoa, Yuri Tateyama (artesã e encadernadora). Embora a produção da costura tenha retomado o fazer manual, este terceiro integrante também se posiciona como mais um mediador entre o livro e o artista.

**Figura 10** - Segunda parte do caderno que utiliza colagem



**Fonte:** Acervo Lab Design Contemporâneo, Unesp Bauru.

No entanto, existe uma característica pós-produção em “De novo” que retoma a conexão artista e livro. Este foi impresso numa edição limitada de quinhentos

exemplares no qual todos são numerados e assinados pelo próprio autor. Num mercado editorial que espera no mínimo uma venda de três mil exemplares (Ramos, 2013), uma edição exclusiva com menos de 17% do que o livro comercial busca conquistar de leitores pode ser interpretada como um número reduzido de unidades para o mercado, o que o posiciona como um produto “exclusivo”. Por outro lado, ao observá-lo num contexto do livro “único”, essa quantidade se demonstra elevada, o que indica mais uma ambivalência habitando a relação entre os livros de artistas e o design editorial.

## 6 CONCLUSÃO

A partir do momento em que se admite que os princípios da apropriação, combinação e colagem constituem a essência da contemporaneidade, é possível afirmar que a vocação inter e transdisciplinar do design é potencializada. A atividade, de modo salutar, se alimenta da troca com práticas exteriores aos seus domínios. Quando o foco é o processo criativo orientado para o desenvolvimento de livros, o intercâmbio com as artes visuais se revela recorrente. Um exemplo deste fato é o aproveitamento dos recursos poéticos, oferecidos pela estrutura do suporte, empregados no projeto do livro “De Novo”, do designer Gustavo Piqueira.

Percebe-se uma estreita relação entre as premissas que nortearam o desenvolvimento do projeto gráfico e editorial do “De Novo” e as que conduzem os chamados livros de artista. Em ambos os casos, a preocupação central gira em torno da indivisibilidade entre conteúdo e forma. Para tanto, os componentes que classicamente definem o objeto-livro são submetidos a experimentações que buscam ampliar e/ou subverter seus limites e a relação com o leitor.

No entanto, são nos quesitos técnicos que o livro “De novo” se distancia do livro de artista e se localiza como produto gráfico editorial. Sua produção seriada, por meios industriais, pode ser encarada como uma especificidade que o ancora com relativa

segurança no território do design. Apesar disto, o próprio autor, refletindo sobre decisões supostamente controversas em sua atuação como designer, comenta: “isso é puramente design? Não é puramente design, mas o que é puramente design? O design existe em relação com outras coisas. Simplesmente o que eu faço é também me responsabilizar pelas outras coisas” (Vozes [...], 2020, 1:37:13).

Refletindo a vagueza de limites apontada pelo designer, o livro de artista, na contemporaneidade, aparenta estar mais conectado ao formato do livro e suas possibilidades narrativas e experimentais, do que às regras de uma produção completamente manual (Derdyck, 2013). Nota-se uma fluidez conceitual decorrente das intencionalidades subjetivas, tanto no campo do Design, quanto no campo das Artes, ou mesmo quando há o encontro entre ambos. Ainda que o projeto de Design esteja, de modo geral, sujeito a demandas mercadológicas, verifica-se que existe espaço para a implementação de recursos normalmente associados às artes, dado que são capazes de potencializar a experiência do usuário-leitor. Portanto, as aparentes oposições entre manual *versus* industrial, tiragem limitada *versus* em larga escala, e mesmo forma *versus* conteúdo podem ser renegociadas no desenvolvimento de projetos gráficos e editoriais, a fim de proporcionar novas formas de relação com o suporte livro.



BUENO, E.; ZEQUIN, A. C.; CARRARA DOMICIANO, C. L.; BARROS MARINS BAMONTE, J. L.

MUNARI, Bruno. *Libro illeggibile*. Mantova: Corraini Edizioni, 1984. Disponível em <https://corraini.com/en/libro-illeggibile-mn-1.html>. Acesso em: 18 dez. 2024.

MUNARI, Bruno. Um livro ilegível. In: MUNARI, Bruno. *Das coisas nascem coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 210-220.

PIQUEIRA, Gustavo. *De novo*. 2017. Disponível em: <https://www.gustavopiqueira.com.br/gr>. Acesso em: 18 dez. 2024.

PIQUEIRA, Gustavo. *De novo*: Gustavo Piqueira. 2018. Disponível em: <https://www.gustavopiqueira.com.br/gr>. Acesso em: 15 dez. 2024.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (I). *Arte em São Paulo*, São Paulo, n. 6, abr. 1982.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte II. *Arte em São Paulo*, São Paulo, n. 7, maio 1982.

PLAZA, Julio. Poemóviles. In: *Blog Coleção Livro de Artista*. Belo Horizonte, 13 dez. 2017. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/colecaolivrodeartista/?tag=julio-plaza>. Acesso em: 18 dez. 2024.

RAMOS, Elaine. Livro em processo. In: DERDYK, Edith (org.). *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013. p. 95-110.

SILVEIRA, Paulo. A crítica e o livro de artista. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, MG, v. 2, n. 3, p. 50-58, maio 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/48523>. Acesso em: 18 dez. 2024.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

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

VILLAS-BOAS, André. *Utopia e disciplina*. Rio de Janeiro: 2AB Editora, 1998.

