

A Vanguarda Invisível do Livro-objecto: prémio de design de livro dglab 2018

Rui Silva

UNIVERSIDADE DE COIMBRA



Fig. 1. *Composição em Tempo Real: Anatomia de uma decisão.*

Atribuição de um prémio não costuma merecer grande comentário para além das devidas felicitações ao vencedor. Contudo, a primeira edição do *Prémio de Design de Livro* promovido pela DGLAB (Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas) e anunciado em 27 de Julho de 2018 seleccionou um conjunto de 20 dos 195 concorrentes para representarem Portugal na competição internacional *Best Book Design from all over the world* a estarem expostos em Leipzig e na feira do livro de Frankfurt. Vinte é um número representativo que permite identificar na escolha do júri um padrão coeso sobre edição e produção de livros, tal como se pode verificar no [quadro anexo](#) — que demorou cerca de dois meses a completar e requereu consultas a várias livrarias, ateliers e bibliotecas.

Observando os seleccionados do ponto de vista artefactual, eles apresentam características que são mais apropriadas para uma galeria do que para uma es-

tante de uma livraria¹, visto que demonstram uma maior ênfase no lado matérico, táctil e lúdico do livro, em detrimento da normalização utilitarista que é promovida pelo mercado livreiro — facto que se torna mais evidente nos casos onde não existe ou se oculta a lombada. Do ponto de vista do cânone gráfico livreiro e tendo em conta os seus indicadores mínimos para o reconhecimento de uma capa — a sinalização do título e do autor —, o conjunto apresenta uma timidez crónica, que se traduz pela primazia dada à imagem ou ao espaço vazio. Na maioria dos casos o título está relativamente pequeno em relação à dimensão da capa, não alcançando dez por cento da altura do formato, e quatro deles não têm qualquer informação, ou esta encontra-se encoberta pela sobrecapa. Se esta opção pode parecer contraproducente como prática comercial, ela de facto torna-se irrelevante, tendo em conta que apenas três livros têm distribuição alargada, dezasseis encontram-se apenas nos sites das editoras ou pontualmente em livrarias especializadas e um não tem qualquer distribuição.

O coerente desinteresse que este conjunto parece demonstrar pelas práticas comuns do mercado livreiro e o relevo que é dado à tridimensionalidade e à produção gráfica, poderá significar que nos encontramos perante um movimento de vanguarda. A existir este vanguardismo é decididamente técnico e matérico, como podemos constatar nas palavras do júri: “De forma simples e elegante, com uma encadernação que surpreende, a cuidadosa escolha de materiais ajuda a distinguir os diferentes conteúdos e perspectivas[.]” — sobre *Composição em Tempo Real: Anatomia de uma decisão*; e “[...] uma forma aparentemente sólida num paralelepípedo de papel espesso, e usa a página em branco como espaço onde imagem e texto coabitam de forma lúdica. Cuidadosamente impresso em técnicas tradicionais, culmina numa encadernação contemporânea, com bons acabamentos.” — sobre *Fiapo*².

Esta preocupação com os acabamentos é transversal ao corpo de seleccionados e faz com que somente quatro dos vinte livros tenham capa mole, sejam brochados e colados com vinco à francesa — o códice convencional, que é o formato menos oneroso no que toca à produção de livros com lombada.

O livro-objecto é um projecto de vanguarda com pelo menos cem anos — um género que remonta a Mallarmé e aos futuristas russos, mas que reaparece em força nos anos sessenta do século XX — que aparenta ter alcançado o seu zénite no seu reconhecimento como livro de artista. A definição de livro de artista é bastante permeável e flexível, contudo, a autorreflexividade crítica da condição de ser livro, um livro que expressa reconhecimento e problematiza a sua própria materialidade, é uma característica que pode ser transversal dentro desta categoria. O livro-objecto pode ser um tipo de livro de artista que expressa uma reflexividade sobre a sua tridimensionalidade, a sua presença artefactual. Todavia, é necessário ter em conta que não se trata de condicionar o género a objectos

¹ Em boa verdade são livros que parecem ter sido desenhados para livrarias que parecem galerias, como a Printed Matter em Nova Iorque, Other Books and So em Amsterdão, a Motto em Berlim ou mesmo a STET em Lisboa.

² Fonte: <http://dglab.gov.pt/premio-design-de-livro/>.

exclusivos com impressão e acabamentos luxuosos, como o *livre d'artiste* do início do século XX, mas considerar que o livro de artista também pode ser um múltiplo com um preço equiparável a um livro de grande distribuição. Foi com este intuito que George Maciunas produziu livros de artista na sua Fluxshop no Lower East Side de Nova Iorque. No entanto, e à revelia do fracasso comercial demonstrado pelo projecto de Maciunas, o livro de artista foi sendo integrado dentro do meio e do discurso artístico como um objecto de culto, especializado e de acesso difícil.

Este conjunto de seleccionados, com excepção dos três casos com distribuição alargada e das obras institucionais, padecem do mesmo problema. Contudo, eles não são livros de artista no seu sentido pleno, e o que os distingue prende-se com o contexto em que estão inseridos e a pluralidade autoral que ostentam. Para um livro poder ser considerado de artista, ele tem que, de alguma forma e por desígnio de alguém, querer ser um objecto artístico ou ser reconhecido como tal; ele precisa de ser enquadrado dentro do campo. Enquanto alguns dos livros deste conjunto denotam uma pretensão clara para a inserção dentro do campo da arte, eles não chegam a pertencer ao campo, pois possuem também uma presença, ainda que reduzida, dentro do mercado editorial não especializado, o que potencia a sua normalização como mercadoria³. Esta condição só se resolverá no momento em que forem incluídos num acto expositivo ou se tornarem quase inacessíveis e esgotarem — a raridade faz despontar outros tantos estados no mercado...

A pluralidade autoral deve-se ao facto de editores, designers e autores (os devidamente creditados) exercerem uma influência directa no processo criativo do livro-objecto. Esta pode ser encarada como uma partilha onde confluem ou contrastam várias autorias. Todavia, havendo uma incidência tão clara na forma e na matéria, o design sobressai como uma presença destacada, contrariando deste modo a cartilha disciplinar tão dilecta do modernismo: a invisibilidade. A presença do design e da edição como personagens autorais é legitimada por este prémio ao privilegiar a forma do livro e a predominância de conteúdo visual em detrimento de conteúdo textual. A maior parte dos exemplares, com excepção de *Ana/Propósito/Purpose*⁴ e *Matter Fictions*, são desenvolvidos a partir de uma presença forte da fotografia ou do desenho, possuindo percentagens reduzidas de texto, o que potencia uma maior margem de acção para o designer e editor.

³ Se observarmos o processo utilizado por Johanna Drucker em *The Century of Artists' Books* como uma unidade metodológica, há um processo de *post factum* na constituição daquilo do que é um livro de artista que está parcialmente ligado ao tipo de fetiche associado à mercadoria, no sentido em que muitos livros eram apenas livros antes de serem livros de artista.

⁴ Ainda que neste caso, e atentando às palavras do júri, o texto acabe por ser tratado como uma mancha gráfica ou uma imagem: «apresenta um jogo rigoroso entre forma e conteúdo, definido a partir da letra A. Através da variação de escalas e ritmos da própria trama da letra, o grafismo impõe uma leitura absoluta, em contra fibra.»

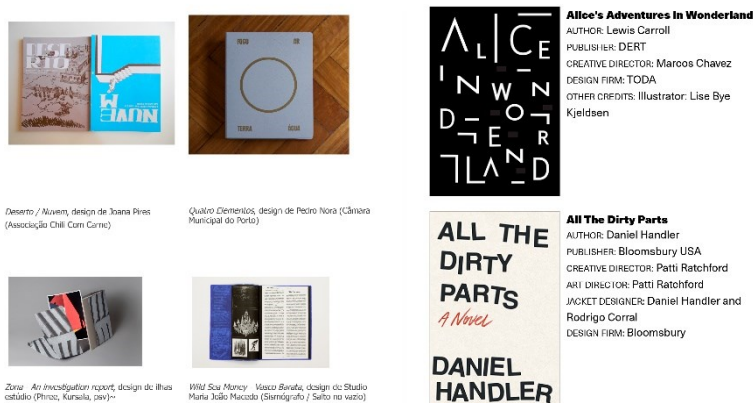


Fig. 2. Tridimensionalidade e bidimensionalidade na apresentação dos resultados do Prémio de Design de Livro 2017 e do 50 Books | 50 Covers selections.

Ao compararmos o Prémio de Design de Livro com outros galardões como o prémio AIGA (American Institute of Graphic Arts) 2017, 50 Books | 50 Covers selections, e o Best Book Design from all over the world 2017 encontramos algumas parecências nos critérios e resultados, mas também dissemelhanças relevantes. O prémio AIGA faz uma abordagem parcimoniosa ao separar a apreciação em duas categorias: a capa e o livro (o objecto como um todo). Dentro da edição de mercado alargado é um hábito comum não haver qualquer ligação entre o capista e o paginador, facto que só recentemente foi ultrapassado com a possibilidade de aglomeração de todo o trabalho numa só ferramenta e num só operador — o computador pessoal e o designer. Contudo, as maiores editoras continuam a ter equipas de paginação que trabalham separadamente dos capistas, o que demonstra a persistência da produtividade e rentabilidade fordista no design editorial⁵. Quando as editoras maiores como a Penguin fazem reedições com novas capas, inclusive quando existe uma espécie de curadoria de designers-autor, tentam salvaguardar que o miolo do livro persista, reutilizando-o, mesmo que a edição original preceda trinta ou quarenta anos da nova versão⁶. É normal que a AIGA, que tem pretensões generalistas mas que cobra pela participação no prémio, continue a separar a capa da ideia do livro como um todo, mas se olharmos às escolhas para os 50 Books a ideia e forma de códice encadernado convencional perdura no conjunto. O critério de diferenciação entre os 50 Books faz-se dentro da bidimensionalidade do plano impresso e de acordo com o aspecto gráfico dos

⁵ Apesar do relevo dado ao Fordismo pela linha de montagem e divisão do trabalho, esta última precede-o e segue propósitos organizativos antes de estes serem tecnológicos. No limite poder-se-ia dizer que o designer surge deste processo de divisão: “The change was not primarily one of technology, but of organization, as in Josiah Wedgwood’s reorganization of his pottery factories in the early eighteenth century. Whereas in the past a single skilled potter cast each entire pot, now the task was divided into discrete phases, each allotted to a different worker. One of these was a Designer: Wedgwood hired artists to create the patterns and forms for his different lines of pottery.” (Parsons, 2016)

⁶ O que é economicamente rentável tendo em conta a facilidade com que se faz um fac-símile nos dias de hoje.

seleccionados, que se verifica pela predominância de imagens simuladas em prejuízo de fotografias reais dos livros, enquanto no *Prémio de Design de Livro* se dá um maior relevo à matéria e à tridimensionalidade lúdica do livro.

Os premiados do *Prémio de Design de Livro* são decididamente mais próximos, em critério e em género, dos premiados do *Best Book Design from all over the world* de 2017. Dos quatro primeiros galardoados todos seguem o formato e encadernação do códice convencional, mas apenas o livro *Bugs' Book* aparenta ter uma distribuição mais alargada, e *Palimpsest* parece não existir para venda ao público. O livro vencedor, *Ornithology*, possui a mesma tensão autoral entre os intervenientes, uma dupla de artistas e um designer, mas os livros *Palimpsest*, *Bugs' Book* e *Withheld due to*: são desenhados pelos próprios autores. Este será seguramente o passo seguinte para a vanguarda do livro-objecto: a fusão simbiótica entre o designer e o autor — como já fora anunciada por Stefan Sagmeister e outros designers estrela, mas neste caso o conteúdo não se limita a um repositório egocêntrico do trabalho comercial do criativo representado.

Uma vez estabelecido um padrão de relações entre os eleitos para o prémio, será que este espírito vanguardista seria transponível para a edição com maior distribuição? Considerando que o investimento em livros é de retorno lento, os livros não se vendem, vão-se vendendo, e que as livrarias fazem devoluções regulares de produtos (muitos deles manuseados e danificados), uma editora com distribuição alargada dificilmente conseguiria suportar livros com estas características, seja pela fragilidade dos materiais, seja pelas baixas tiragens. O peso que a produção gráfica tem no preço final também dificulta a edição destes livros. Um livro com um preço unitário alto só consegue, dentro de limites, reduzir o seu custo aumentando a tiragem, o que por sua vez aumenta o custo total de produção. Porém, os livros eleitos para este prémio atentam sobretudo ao valor total de produção e a tiragens reduzidas, porque, ou possuem um público especializado que valoriza a exclusividade e compreende o funcionamento de mercado de segunda mão, ou têm apoios dedicados para a produção — que tornam o seu custo quase irrelevante para o preço final. O custo de um livro de distribuição alargada possui uma relação directa com o preço por unidade que se multiplica por x ou y , dependendo do volume de custos associados, direitos, tradução, etc. e do ritmo a que ele é escoado para o mercado. Um livro sem especial procura tem pouco mais de um mês de exposição como novidade numa livraria maior, e só terá pago o seu custo de produção gráfica vendendo cerca de um terço da edição. Este custo só será superado num prazo de seis meses a um ano, seguindo um ritmo de regular de vendas, e só alcançará o *break even* entre um a três anos⁷ — isto tendo em conta que o seu valor de capa pode ser reduzido ao fim de 18 meses. Para além desta panóplia de entraves, não é acidental que os livros deste grupo não possuam distribuição ou presença em livrarias generalistas, uma vez que metade do P.V.P. ficaria, por norma, aí retido. Sem fazer uma

⁷ Valores relativos e proporções aproximadas servem apenas para indicação comparativa.

contabilidade rigorosa podemos especular que, para a vanguarda do livro-objecto poder ser produzida por editoras com presença no mercado nacional livreiro, a tiragem e o preço teria que subir — na maior parte dos casos, para duas, três ou quatro vezes o seu valor actual.

No entanto, também podemos reconhecer que este conjunto de eleitos desponta dentro de uma economia própria, a economia pós-digital. Se é certo que existe uma ênfase na manualidade do livro-objecto, ela só é possível porque uma boa parte dos custos e do tempo da pré-produção foram substituídos pelo processamento digital DIY. O designer autónomo, que produz um livro de fio a pavo num espaço de tempo menor, consegue antecipar e prever os resultados da sua produção nos vários meios de impressão. Na economia pós-digital é possível cruzar risografia com impressão offset, serigrafia com impressão digital, gravação a quente automatizada com tipos de chumbo, porque existe um ambiente digital que é transversal e une todos os *media*⁸. Este cenário retro-futurista está impregnado de uma gestão individualizada de meios digitais que é aplicada numa produção industrializada, em contínua modernização, que trabalha de mãos dadas com a actividade mais artesanal para desenvolver múltiplos matéricos e lúdicos.

Designers e artistas não são os únicos agentes que se inserem nesta economia pós-digital. É também relevante considerar que existem autores que tiram partido das possibilidades do livro-objecto em ambiente pós-digital, seja por efeito de *bookishness*, uma fetichização estética do artefacto em detrimento da sua função comunicativa, seja pela escrita realizada através ferramentas gráficas de composição, como faz Mark Danielewski. A editora Visual Editions tenta igualmente introduzir esta forma de pensar o livro na edição com distribuição alargada, ao reeditar *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* com recurso a uma panóplia de acabamentos intrincados e luxuosos.

A selecção do *Prémio de Design de Livro* apresenta alguns sinais vanguardistas, que resultam desta produção em ambiente pós-digital, mas, a existir, essa vanguarda é tendencialmente invisível, porque de momento o mais difícil é mesmo saber onde a encontrar.

© 2018 Rui Silva.

Licensed under the [Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

⁸ E um parceiro de produção: repare-se que a Gráfica Maiadouro é responsável por imprimir 7 dos 20 projectos.