

Tarcísio Martins Filho –
UFC
E-mail: tarcisiobmf@gmail.com

Helena de Barros – UERJ
E-mail:
helenbar@esdi.uerj.br



Este trabalho está licenciado sob
uma licença [Creative Commons
Attribution 4.0 International
License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):
Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou
reprodução

ISSN: 2175-8689

Relações entre design e livro nas modulações gráfico-editoriais da obra Bibi, de Gustavo Piqueira, publicada pela editora Lote 42

*Relations between design and book in the
graphic-editorial modulations of "Bibi"
by Gustavo Piqueira, published by Lote 42*

*Relaciones entre el diseño y el libro en las
modulaciones gráfico-editoriales de
"Bibi" de Gustavo Piqueira, publicada por
la editorial Lote 42*

Martins Filho, T., & de Barros Ezequiel, H. Relações entre design e livro nas modulações gráfico-editoriais da obra Bibi, de Gustavo Piqueira, publicada pela editora Lote 42. Revista Eco-Pós, 27(2), 11–24. <https://doi.org/10.29146/eco-ps.v27i2.28224>

RESUMO

O estudo explora as modulações gráfico-editoriais no livro *Bibi*, de Gustavo Piqueira, a partir das especificações técnicas de cada caderno da brochura e suas relações com a construção literária e o desenvolvimento da narrativa. Ao explorar a metalinguagem, nos faz pensar sobre a natureza dos livros. Ao contrário da tendência predominante, no qual os paratextos servem ao texto na construção da obra, a proposta celebra o espaço de experimentação gráfica em que a tradicional hierarquia entre literatura e design se desfaz na experiência poética da narrativa. Em um movimento interno, a reordenação da edição, assim como uma reestruturação do fluxo editorial, os lugares do editor, do autor, do designer, do impressor se confundem e ora se amalgamam; e, em um movimento externo. Vemos o livro como produto de um meio heterogêneo que se expressa pela refração do mundo político no campo editorial.

PALAVRAS-CHAVE: *Design; Campo editorial; Cultura da impressão; Livro; Design de livros.*

ABSTRACT

The study explores the graphic-editorial modulations in the book *Bibi*, by Gustavo Piqueira, based on the technical specifications of each section of the brochure and their relationships with the literary construction and the development of the narrative. By exploring metalanguage, it makes us think about the nature of books. Contrary to the predominant trend, in which paratexts serve the text in the construction of the work, the proposal celebrates the space for graphic experimentation in which the traditional hierarchy between literature and design breaks down in the poetic experience of the narrative. In an internal movement, the reordering of the edition, as well as a restructuring of the editorial flow, the places of the editor, the author, the designer, the printer become confused and sometimes amalgamated; and, in an external movement. We see the book as a product of a heterogeneous environment that is expressed by the refraction of the political world in the editorial field.

KEYWORDS: *Design; Editorial field; Printing culture; Book; Book design.*

RESUMEN

El estudio explora las modulaciones gráfico-editoriales en el libro *Bibi*, de Gustavo Piqueira, a partir de las especificaciones técnicas de cada sección del folleto y sus relaciones con la construcción literaria y el desarrollo de la narrativa. Al explorar el metalenguaje, nos hace pensar en la naturaleza de los libros. Contrariamente a la tendencia predominante, en la que los paratextos sirven al texto en la construcción de la obra, la propuesta celebra el espacio de experimentación gráfica en el que la tradicional jerarquía entre literatura y diseño se rompe en la experiencia poética de la narrativa. En un movimiento interno, de reordenación de la edición, así como de reestructuración del flujo editorial, los lugares del editor, del autor, del diseñador, del impresor se confunden y a veces se amalgaman; y, en un movimiento externo. Vemos el libro como producto de un entorno heterogéneo que se expresa por la refracción del mundo político en el campo editorial.

PALABRAS CLAVE: *Campo editorial; Cultura de la impresión; Libro; Diseño de libros.*

Submetido em 12 de maio de 2024.

Aceito em 14 de agosto de 2024.

Introdução

Este trabalho se propõe a pensar o livro *Bibi* (2019), de Gustavo Piqueira, publicado pela editora Lote 42, sob uma perspectiva da história do design, em especial a partir das produções editoriais contemporâneas, buscando localizar, nas discussões sobre o livro e o campo editorial, as modulações gráfico-editoriais produzidas pelo autor.

De acordo com as ideias do historiador francês Roger Chartier (2002), o livro é um campo de estudo multidisciplinar, oferecendo várias abordagens possíveis para sua análise. Chartier nos leva a refletir sobre duas principais áreas de estudo: a primeira enfoca as condições técnicas e materiais envolvidas na produção e disseminação de artefatos impressos, enquanto, a segunda aborda os textos que esses artefatos transmitem. O autor observa que essas duas vertentes têm sido pouco interligadas e destaca a importância de buscar a complementaridade entre esses conhecimentos, pois estão intrinsecamente relacionados.

Os livros representam uma rica conexão entre tecnologia e sociedade, pois são objetos artificiais que incorporam complexidades intelectuais e industriais em sua produção. Como bem avalia o sociólogo John Thompson (2013), a dualidade desse objeto abarca uma construção material e simbólica. Por um lado, envolve processos intelectuais, técnicos e industriais; por outro, está associado à autoria e à experiência de leitura. A edição de um livro é um processo que requer a habilidade de costurar interesses diversos e negociar com diferentes agentes e setores da sociedade. Embora a autoria seja atribuída a um autor, a criação de uma obra envolve uma rede de profissionais e empresas, como editores, designers, revisores, gráficas, distribuidoras, varejistas e bibliotecários, além dos leitores, cujo impacto se estende para além do momento da publicação.

Em *Bibi* há uma provocação sobre as definições de livro, em especial à luz de elementos paratextuais. Ao longo de 96 (noventa e seis) páginas, 6 (seis) narrativas foram alçadas em cadernos de diferentes especificações técnicas, costurados e colados em uma lombada quadrada. À medida que o leitor avança, o livro altera as especificações de produção e,

por consequência, a lógica narrativa e o contexto literário. No primeiro caderno, em papel Couché 150 g/m², impresso em quadricromia, apresenta-se o texto com ilustrações em cores saturadas e tipografia serifada em tamanho 16 pts. O texto é *direto-ao-ponto*, com orações curtas e simples, representando a gramática das formas de um livro infantil. Mas, conforme o texto bem menciona, *Bibi* não faz parte desse gênero. O segundo caderno, em papel Offset 150 g/m² simula impressão em risografia em duas cores e apresenta narrativa e contexto direcionados ao público adulto – “adulto, só que sem a parte chata. Sem responsabilidades, deveres e correlatos. Afinal, gente é feita para brilhar” (Piqueira, 2019, p. 20). O impresso adquire a linguagem gráfica e literária de micropublicadores contemporâneos, um fenômeno no meio editorial independente recente. *Bibi*, personagem que dá título ao livro, torna-se produto desse meio. O livro com linguagem risográfica transforma-se em um livro de literatura *convencional*, imersiva, com textos longos – situação que promove uma mudança radical na linha narrativa e (por que não?) no título da obra, que passa a se chamar *Pendure seus horizontes na parede da sala*. O uso de uma faca de corte especial e o aplique de um cartão nas mesmas especificações técnicas da capa incentivam o leitor à interação, a *mudar* o título do livro ao acrescentar a lâmina destacável à capa. A brincadeira é levada a sério pela edição da Lote 42, de tal modo que há uma segunda ficha catalográfica, ao qual o nome da obra é alterado. O método de transformação do texto e do paratexto vai acompanhando toda a narrativa. Assim, a cada novo caderno, uma nova *fórmula* transforma tanto texto quanto design. Antes do final, o título ainda muda uma segunda vez (*agora para apenas...*). Nessa porção da obra, apresenta-se como livro de artista e dispensa ficha catalográfica, substituída pela assinatura do título, autor e ano, onde haveria o crédito da obra.

O autor, no colofão, explica sua abordagem gráfico-editorial:

Ao aplicar todas as regras de diversas modalidades de narrativas impressas – livro infantil, livro ilustrado adulto, livro texto tradicional, fotonovela, livro de artista e tipografia expressiva –, estas seriam de imediato decodificadas como tal e o encaixe nesta ou naquela categoria ocorreria automaticamente, dependendo da história de seu caderno anterior e fazendo com que o leitor não reconhecesse o livro que tem em mãos, que já não soubesse qual “tipo de livro” está lendo (e, por tabela, como se relacionar com ele). (Piqueira, 2019, p. 96).

Ao explorar a metalinguagem, Gustavo Piqueira nos faz pensar sobre a natureza dos livros, enquanto opera suas modulações gráfico-editoriais (*e literárias*). *Bibi* suscita questões sobre a definição de livro, texto e paratexto. Se, por um lado, o projeto gráfico acompanha o estilo textual, por outro, a estratégia literária também muda conforme o projeto gráfico e as especificações de produção (ver Figura 1 e Figura 2, a seguir).

Figura 1 - A capa de *Bibi* e detalhes do primeiro e do segundo caderno



Fonte: Lote 42¹

Figura 2 - Páginas de outros cadernos (fotonovela, livro de artista e tipografia expressiva)



Fonte: Lote 42²

Roger Chartier reflete que o livro é produto de diferentes profissionais, de tal modo que “os autores não escrevem livros: não, eles escrevem textos que se tornam objetos escritos, manuscritos, gravados, impressos e, hoje, informatizados” (Chartier, 1998, p. 17). O livro é,

¹ A capa de *Bibi* e detalhes do primeiro e do segundo caderno. Disponível em: <http://lote42.com.br/>. Acesso em: 14 ago. 2023.

² Páginas de outros cadernos (fotonovela, livro de artista e tipografia expressiva). Disponível em: <http://lote42.com.br/>. Acesso em: 14 ago. 2023.

portanto, um produto heterogêneo e interdisciplinar, muito embora, grosso modo, o texto literário tendeu a ter um maior destaque em relação aos paratextos. Ainda que não haja livro sem esses elementos, as condições materiais do produto editorial tendem a assumir um lugar coadjuvante. Isso se dá em parte pela construção histórico-social do livro, que expressou valor na invisibilidade do design frente ao texto. Essa, contudo, é uma perspectiva que é dada ao livro moderno. Em maior ou menor medida, as relações de composição dos artefatos, em especial entre texto, margens, imagens, encadernação, entre outras partes da obra, são moduladas conforme as finalidades e as características de seus tempos. Os manuscritos ilustrados medievais, por exemplo, fizeram uso de modos de representações pictográficos que cumprem, ao longo de todas as páginas, função discursiva fundamental para a leitura da obra em seu período (Hayman, 2017). Já os primeiros mestres tipógrafos do século XVI, para citar um segundo exemplo, experimentaram a impressão tipográfica tendo em vista uma adaptação para uma nova cultura da impressão, bem como exploraram novos parâmetros para a composição dos textos e paratextos (Rozendo, 2010), propondo novas atribuições a partir das relações da edição, da composição, da impressão e da venda de livros. Dessa forma, o livro, fascinante produto da criação humana, responde em sua materialidade às condições da sua própria realização.

Gérard Genette (2009) nos explica que a construção de uma obra literária consiste essencialmente em um texto. Contudo, sua materialidade sujeita-se a outros elementos que visam tanto a sua *apresentação* – no sentido de manifestação – quanto sua *presentificação* – que diz respeito à disponibilidade e ao acesso a um determinado público. Para o autor, “o paratexto é aquilo por meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e, de maneira mais geral, ao público” (Genette, 2009, p. 9). Os fólios, os títulos da folha de rosto, a ficha catalográfica, o sumário e o colofão são exemplos de paratextos verbais, mas, a rigor, qualquer elemento gráfico-editorial que faz parte da apresentação do *livro enquanto livro* é um paratexto: encadernação, margem, tipografia, imagens etc. A experiência histórica do livro explora diferentes potencialidades na construção material, o que nos obriga a reafirmá-los como objetos da cultura material: são artefatos, objetos artificiais que abrangem complexidades intelectuais e industriais na sua manufatura.

Os paratextos dão forma ao texto, possibilitam sua manifestação e realização enquanto livro. A tendência de invisibilizá-los faz parte da tradição do livro. Na literatura de design de livro, é possível encontrar recorrências dessa questão. É o que advém na conferência *O Livro Ideal*, de William Morris (2020), originalmente proferida em 1893, no que o autor chamou de uma “organização arquitetônica” da página. Também na canônica e influente metáfora do “cálice de cristal”, quando, em 1930, Beatrice Warde (2010) expõe sua máxima ao qual a tipografia (printing, no original, em inglês) deve ser invisível. Ademais, também faz eco a essa tendência o ensaio *Barro na Mão de Oleiro*, do célebre tipógrafo Jan Tschichold (2007), publicado primeiramente em 1948, em que defende a harmonia perfeita entre os elementos de composição da página a partir da estrutura e hierarquia do texto. E, ainda, nos manuais de estilo contemporâneos, como em *Elementos do Estilos Tipográfico* (2005), de Robert Bringhurst, com primeira edição em 1992, que estabelece que o design deve servir ao texto, *dignificando-o*. Os casos citados exemplificam como, dentro do campo do design, tende a predominar a relação hierárquica da prevalência do conteúdo textual sobre sua composição diagramática, a qual a segunda deveria se subordinar em termos estilísticos à primeira.

Em *Bibi*, ao contrário, o design não está à serviço do texto, mas, antes (ainda que performaticamente) é a literatura que se põe para *dignificar o contexto*. Neste sentido, enquanto obra contemporânea, nos inquieta a desfazer (ou inverter) algumas das pretensas relações de autoridade da edição. Nesse sentido, a construção da obra alinha-se à proposta do artista mexicano Ulisses Carrión (2011), que reflete acerca dessas novas práticas de publicação. Na década de 1970, sob o engajado empenho da produção experimental em livros, o artista e editor mexicano escreveu algumas inquietações que interessam a este trabalho: “o que é mais importante: o livro ou o texto que ele contém?” (Carrión, 2011, p. 43), provoca-nos. A concepção de livro como um receptáculo não faz jus ao que o autor chama de uma “nova arte de fazer livros”, espaço de experimentação gráfica em que a tradicional hierarquia entre texto e paratexto se desfaz na experiência poética da narrativa. Nesse contexto, o texto literário é um dos elementos de composição da obra e nem é, afirma o autor, necessariamente sua parte essencial ou mais importante.

Compreendemos, portanto, que *Bibi* opera a partir de políticas em oscilação do que o sociólogo francês Pierre Bourdieu (2003, 1996) chamou de “campo editorial”. O conceito refere-se a um jogo dinâmico e em constante conflito. O campo se estende diante de práticas e agentes, produz, ao mesmo tempo que reproduz hábitos, que são estabelecidos como regras de funcionamento. É uma arena – espaço de luta – e se estabelece como uma estrutura reguladora da vida social. Pierre Bourdieu (2003) define o campo a partir do “estado da relação de força entre os agentes ou as instituições envolvidas na luta” (Bourdieu, 2003, p. 120). O campo se estende diante de práticas e agentes, produz, ao mesmo tempo que reproduz hábitos, que são estabelecidos como regras de funcionamento. A teoria dos campos funciona para diferentes estruturas sociais – como no campo das ciências e da economia –, mas é no domínio da produção cultural que ela sofre maiores tensões. Isso ocorre pela natureza desses campos.

No âmbito das artes (inclusive o meio editorial), os artistas – escritores, pintores, músicos, autores etc. – interpelam o campo, pois, ainda a partir de Pierre Bourdieu, faz parte da atividade artística o incentivo aos questionamentos, às rupturas. Seus agentes, em maior ou menor medida, buscam refutar as forças hegemônicas, é o terreno de excelência da transgressão. Os atos de criação e inovação, que Pierre Bourdieu (1996) chamou de “revoluções parciais”, fazem parte desse jogo, atuam ao mesmo tempo em defesa dele – caso contrário, se deslocariam do campo – e, em um mesmo movimento, produzem transformações nas relações já existentes.

Em *Bibi* (ou em *Pendure seus horizontes na parede da sala*, ou em “...”), a provocação de Gustavo Piqueira é produto de um cenário contemporâneo de micropublicadores, de feiras de publicações independentes, de diferentes formas de impressão sob demanda, novas tecnologias e refração política do mundo no campo editorial. O que está em jogo, no final das contas, não são os aspectos simbólicos e *espirituais* do livro, esses devidamente resguardados; mas uma nova condição do livro a partir do jogo da cultura da impressão, que, enquanto agenciamento, tende a anteceder a produção literária. As modulações gráfico-editoriais de *Bibi* passam pela compreensão acerca do campo editorial independente brasileiro.

Em entrevista disponível no canal da Lote 42, Gustavo Piqueira (*Bibi começa como...*, 2020) discute algumas questões acerca da realização da obra. Segundo expõe, a origem para a

criação do livro se deu a partir da leitura e discussão de *Se um viajante numa noite de inverno* (1991), de Italo Calvino, no qual a narrativa leva o leitor a *perder-se na história*, onde o autor parece ser vários ao assumir diferentes estilos narrativos.

[...] Como o livro é todo feito em narrativa verbal, o autor precisou lançar mão de algumas artimanhas para fazer essas passagens. Eu pensei: e se, ao invés de lançar mão das artimanhas criativas, simplesmente trocasse as *formas* do livro para as gramáticas fixas de cada categoria as quais a gente decodifica nos livros, essa mudança se daria automaticamente. (Bibi começa como..., 2020, 45”, grifo nosso).

A entrevista demonstra que a composição do método de trabalho (a *forma*) precedeu a criação e a edição do texto. Gustavo Piqueira, projeta-se não só como autor, mas – simultaneamente – como autor, designer, produtor gráfico etc. A fórmula narrativa, ao sujeitar-se a uma mudança a cada 16 (dezesseis) páginas, demonstra o conhecimento prévio de Gustavo Piqueira, que é designer, acerca do aproveitamento do papel da folha gráfica na imposição dos cadernos. Assim afirma: “eu percebi que, não só todo o arcabouço formal de cada categoria de livro fazia o leitor se relacionar de um jeito com aquela parte do livro, como também me fez, eu, enquanto autor, embarcar também naquela forma” (Bibi começa como..., 2020, 03’03”). As *formulações* dos cadernos, que o autor chamou de “uma gramática fixa de cada categoria”, tem impacto direto não só no leitor, mas no próprio processo de criação literária. A escritura, em outras palavras, é produto desse contexto. Em certa medida, arrisca-se dizer que a lógica dos paratextos antecederam a produção textual. Ou ainda, tem o propósito de subverter a hierarquia tradicional, colocando o texto a serviço do design.

Essa experimentação gráfica do campo faz parte do ambiente criativo das feiras de publicações independentes e mesmo da proposta editorial da editora Lote 42. Essa cena heterogênea comporta a ambiguidade do termo *independente*, que admite simultaneamente, por exemplo, uma editora com considerável estrutura e grau de profissionalização e, na mesma medida, um micropublicador de zines. Não há uma fórmula para dar conta das experiências desses grupos, uma vez que eles sequer formam uma classe homogênea (Muniz Jr., 2016). Esses espaços de trocas, como as feiras, em especial entre publicadores independentes, são orientados tanto por uma lógica econômica, mas também – e especialmente – pelo fomento de

uma cultura da impressão solidária e política. Bia Bittencourt, idealizadora e curadora da Feira Plana, que foi uma das principais feiras de publicações independentes do país, quando da 3ª edição, em março de 2015, afirmou que Plana é uma feira, mas “tem se tornado uma espécie de fórum, reunindo pessoas anualmente aqui no MIS [Museu da Imagem e do Som de São Paulo], vendendo trocando, conversando sobre, discutindo sobre coisas relacionadas à publicação, fotografia, design, etc.” (Cresce circuito de..., 2015, 22”). Os fatores econômicos são secundários frente à emergência do encontro e da produção coletiva. Em uma publicação dedicada a registrar um desses encontros de micropublicadores (a Feira Tijuana, em 2016), Rachel Gontijo mencionou que as feiras servem antes para “fortificar o diálogo entre os fazedores, catalisar outras movimentações” (Grigolin; Ayerbe, 2016, p. 61).

A efervescência do setor também pode ser medida pela quantidade de feiras dedicadas à questão. A historiadora da arte Melodi Ferrari (2020) constata um aumento nas feiras dedicadas aos impressos, especialmente a partir de 2015. Se eram 6 eventos estreados em 2014, o número saltou para 10 (dez) novos em 2015 e outros 24 (vinte e quatro) em 2019. O número de feiras realizadas, ainda na pesquisa da autora, subiu de 18 (dezoito) (entre junho e dezembro de 2016) para 40 (quarenta) em 2017, 53 (cinquenta e três) em 2018 e 50 (cinquenta) em 2019.

O motivo para o aumento, segunda autora é “uma reação à crise financeira, onde artistas e agentes do sistema criam seus próprios meios de circulação” (Ferrari, 2020, p. 109). Acrescentaríamos, além do motivo citado pela pesquisadora, o fácil acesso aos meios de realização editoriais, bem como o barateamento (ou a procura de soluções gráficas alternativas) para os processos de impressão. Vale ainda destacar que práticas sociais – em especial as de ordem política – estimulam a produção crítica no mercado de bens de produção cultural. A década de 2010 foi marcada por pautas que movimentaram a militância de esquerda, como as manifestações de rua em 2013 e 2014, a resistência ao impeachment da ex-presidenta Dilma Rouseff e ao governo de Michel Temer e, mais recentemente, os ataques à democracia e a má gestão da pandemia pelo então presidente Jair Bolsonaro. Assim como no período da ditadura, nos momentos de crise, essas pautas encontraram nas micropublicações uma válvula de escape, uma forma ágil, criativa e acessível de militância política para a

manifestação de ideias reprimidas, que não podem não estar circulando facilmente em outras mídias, estabelecendo pontes de comunicação e fortalecendo a resiliência da oposição.

O conceito de “refração”, da teoria dos campos de Pierre Bourdieu (1996), nos dá algumas pistas sobre esse fenômeno heterogêneo. Participar da cena de impressos editoriais significa estar ciente – ainda que parcialmente – dos procedimentos que a estabelecem. A rigor, não há um único mundo da publicação, mas uma pluralidade de mundos distintos que se agenciam entre si, diferentes campos e subcampos, cada um com suas regras. São organizados diferentemente, de modo que não se deve presumir que os fatores que moldam as atividades de um sejam os mesmos de outro. Há, portanto, uma necessária autonomia do campo, o que não equivale a dizer que o mundo social *externo* não produza implicações nele. Ao contrário, Pierre Bourdieu (2004) julga necessário analisar esses eventos externos enquanto efeitos, um procedimento que permite avaliar o estado do campo. Esses acontecimentos produzem o que o sociólogo chamou de *refração*, que é a “retradução sob uma forma específica das pressões ou das demandas externas” (Bourdieu, 2004, p. 22). Quanto mais autônomo, mais será a capacidade do campo de refratar essas realidades extrínsecas enquanto novas mensagens. Bourdieu aponta “é necessário delimitar o objeto campo editorial como um espaço relativamente autônomo – ou seja, capaz de retraduzir segundo sua própria lógica as forças externas, principalmente as econômicas e políticas” e segue afirmando “no qual as estratégias editoriais firmam seus princípios” (Bourdieu, 2018, p. 205).

Assim, à guisa de conclusão, vemos em *Bibi* algumas interessantes questões para se pensar o livro contemporâneo, inclusive a sua própria definição. Sobre essa questão, a pesquisadora Ana Elisa Ribeiro (2018) sumariza algumas características existente em diferentes conceituações extraídas da literatura em Design, Letras, Comunicação, dicionários e definições institucionais. As características encontradas pela autora envolvem as categorias *periodicidade*, *processo de produção/natureza tecnológica*, *volume*, *acesso público*, *formato*, *partes constituintes*, *gênero de texto*, *finalidade e portabilidade*. Conforme avalia a autora, as questões relacionadas a “tamanho, formas, dimensões ou partes constituintes” são as mais mencionadas, “estando em quase todos os autores” (Ribeiro, 2018, p. 84). São os paratextos gráficos que materializam a experiência da leitura em torno do livro, que, assim como sugere

Gérard Genette (2009), que realiza sua apresentação. Nesse sentido, clareia-se a discussão sobre o fenômeno do livro enquanto artefato de definição imprecisa, pois o livro se trata de um bem cultural produzido à luz de seu tempo – uma “tecnologia sócio-historicamente situada nas relações de suas épocas e locais” (Ribeiro, 2018, p. 82). A cultura material existe não só por sua *fisicidade*, mas também pelo jogo de configurações e transformações nas dimensões culturais. Se estudamos esses artefatos, enquanto objetos (e, portanto, como documentos), não o fazemos sob uma lógica fetichista, mas para ler nos impressos as construções e reconstruções que fazem parte de um processo histórico e social.

No trabalho de Gustavo Piqueira localizamos dois movimentos, um para dentro e outro para fora, ambos simultâneos e igualmente importantes. No que tange o movimento interno, encontramos a reordenação da edição, a partir do que Ulisses Carrión (2011) chamou de uma nova arte de fazer livros, na qual a hierarquia entre texto e paratexto se modifica; assim como uma reestruturação do fluxo editorial, onde os lugares do editor, do autor, do designer, do impressor se confundem e ora se amalgamam. No movimento externo, vemos o livro como produto de um meio, de modo que não basta entender que a realização não precede a circulação; o meio circunda toda a feitura, é não só a razão para a produção, mas ele é, de certa maneira, um componente de autoria, o que pode ser expresso pela refração do mundo político no campo. A fluidez de *Bibi* é expressa em modulações gráfico-editoriais que refratam (e são produtos) das complexidades do contemporâneo.

Referências

BIBI Começa Como Um Livro Infantil E Termina De Outro Jeito. 21 Jan. 2020. *Youtube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ejZbjyxElDE>. Acesso em: 14 ago. 2023.

BOURDIEU, Pierre. Algumas propriedades dos campos. *Questões de Sociologia*. Lisboa: Fim de Século, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: Unesp, 2004.

- BOURDIEU, Pierre. Uma revolução conservadora na edição. *Política & Sociedade*, v. 17, n. 39, p. 198–249, maio/ago. de 2018.
- BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico (versão 3.0)*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CALVINO, Ítalo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- CARRIÓN, Ulisses. *A nova arte de fazer livros*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011.
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Universidade de Brasília, 1998.
- CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Unesp, 2002.
- CRESCER Circuito de Publicações Independentes. São Paulo: Tv Estadão, 3 Sep. 2015. Available at: <https://tv.estadao.com.br/cultura.cresce-circuito-de-publicacoes-independentes,383440>. Acesso em: 15 out. 2022.
- FERRARI, Mélodi. Breve análise do sistema de arte impressa brasileiro. *Revista Estado da Arte*, v. 1, n. 2, p. 1–14, 21 dec. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n2-2020-57318>.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.
- GRIGOLIN, Fernanda; AYERBE, Júlia (Eds.). *Entre, à maneira de, junto a publicadores*. Brasília: Aurora, 2016.
- HAYMAN, Richard. *Illuminated manuscripts*. Oxford, UK: Shire Books, 2017.
- MORRIS, William. *William Morris, sobre as artes do livro*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2020.
- MUNIZ JÚNIOR, José de Souza. *Girafas e bonsais: editores “independentes” na Argentina e no Brasil (1991-2015)*. 2016. 335 f. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- PIQUEIRA, Gustavo. Bibi. São Paulo: Lote 42, 2019.
- RIBEIRO, Ana Elisa. *Livro: edição e tecnologia no século XXI*. Belo Horizonte: Moinhos, Contafios, 2018.
- ROZENDO, Carol. *Tipógrafos e editores: o período de criação (1450-1550)*. São Paulo: Com-arte, 2010.
- THOMPSON, John. *Mercadores de cultura: o mercado editorial no século XXI*. São Paulo: Unesp, 2013.
- TSCHICHOLD, Jan. *A forma do livro*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- WARDE, Beatrice. A taça de cristal ou a impressão deve ser invisível. In: BIERUT, Michael et al. *Textos clássicos de design gráfico*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

Tarcísio Martins Filho – Universidade Federal do Ceará – UFC

Doutor em design pelo programa de pós-graduação em Design da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPDESDI/UERJ). Professor no curso de Design Digital da Universidade Federal do Ceará.

E-mail: tarcisiobmf@gmail.com

Helena de Barros – Universidade do Estado do Rio de Janeiro – ESDI/UERJ

Professora adjunta da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ESDI/UERJ), atuando no departamento de Design e no programa de pós-graduação em Design (PPDESDI/UERJ).

E-mail: helenbar@esdi.uerj.br