

# A materialidade do livro no microcosmo gráfico-independente

## *The Materiality of the Book in the Graphic-Independent Microcosm*

**Samara Mírian Coutinho**

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG)  
Belo Horizonte | MG | BR | Capes  
samaramirian88@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-3956-4087>

**Vívian Stefanne Soares Silva**

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG)  
Belo Horizonte | MG | BR  
vivianstefanne@gmail.com  
<http://orcid.org/0000-0002-6256-0017>

**Resumo:** O propósito deste trabalho é analisar as formas pelas quais a materialidade do livro é operada pelas casas editoriais do microcosmo gráfico-independente. A partir das reflexões acerca do livro e sua materialidade, analisamos três exemplares pertencentes às editoras Polvilho Edições, Editora Barbante e negalilu editora. As análises foram feitas com ênfase no projeto gráfico das obras, considerando seu contexto de produção e seus possíveis desdobramentos. Nossas conclusões são de que o trabalho material com o impresso realizado pelas editoras coloca em convergência gêneros literários, formas de linguagens e suportes, evidenciando que a experimentação traz à tona novas possibilidades de transmissão literária.

**Palavras-chave:** materialidade; editoras independentes; transmissão literária; microcosmo gráfico-independente.

**Abstract:** The purpose of this paper is to analyze the ways in which the materiality of the book is operated by publishing houses in the graphic-independent microcosm. Based on reflections about the book and its materiality, we analyzed three copies belonging to the publishing houses Polvilho Edições, Editora Barbante and negalilu editora. The analysis focused on the graphic design of the works, considering their production context and possible developments. Our conclusions are that the material work with print carried out by the publishers brings together literary genres, forms of language and media, showing that experimentation brings out new possibilities for literary transmission.

**Keywords:** materiality; independent publishers; literary transmission; independent graphic microcosm.



## 1 Introdução

A materialidade do impresso pode ser considerada um dos pontos-chave sobre os quais giram as discussões acerca da produção editorial. No que concerne às produções independentes, trata-se de um aspecto central, uma vez que a própria definição de “independência”, por vezes, inclui designações como “projetos gráficos arrojados”. Não há, no entanto, uma definição clara acerca do que é materialidade no impresso, embora haja uma série de indícios que denotam que a materialidade, por ter ligação com a forma material de um texto, pode ser caracterizada pelo formato. Ribeiro (2018, p. 338) perpassa diferentes conceitos atribuídos por instituições e especialistas que preconizam a definição do objeto e por meio de um quadro que sintetiza as definições, o que se percebe é: “o formato, seja em relação a tamanho, formas, dimensões ou partes constituintes, é o mais mencionado, estando em quase todos os autores”. Desta forma, partimos de uma primeira premissa, a materialidade nas produções independentes está afeita ao formato, isto é, perpassa-o de uma forma ou outra.

Todavia, conforme aponta Chartier, “o formato é somente *uma* das formas que proporcionam sua materialidade aos objetos impressos” (2022, p. 14, grifo nosso) e embora “a transformação do formato da edição de uma ‘mesma’ obra pode modificar seu estatuto e seu sentido” (2022, p. 16), a materialidade do impresso perpassa outras camadas de significação para além da forma pela qual o livro se constitui como objeto.

Michel Melot discorre sobre o poder da forma ao contrastar o formato digital com o físico: “se os conteúdos migraram com uma série de vantagens para os servidores eletrônicos, somente o estudo sobre a forma do livro e de suas propriedades singulares pode explicar seu sucesso duradouro” (2012, p. 25). Aparentemente, este sucesso tem uma ligação clara com a materialidade – entendida aqui como o modo pelo qual o livro se apresenta ao mundo, isto é, como ele se circunscreve enquanto artefato.

Se, por um lado, o digital possibilitou inovações antes desconhecidas, como o porte quase infindável de títulos ou seu fácil e rápido manuseio, por outro, tratou de acentuar a criatividade daqueles que insistem em imprimir objetos impressos. Os títulos vêm se tornando cada vez mais diversificados, da capa à escolha tipográfica, algumas casas editoriais parecem fazer da experimentação gráfica seu ofício.

Chartier (1998, p. 17) aponta que “não há texto fora do suporte que o dá a ler (ou a ouvir)” e sublinha o fato de que não existe a compreensão de um texto, qualquer que ele seja, “que não dependa das formas através das quais ele atinge o seu leitor”. Por isso, há “a distinção necessária entre dois conjuntos de dispositivos: os que destacam estratégias textuais e intenções do autor, e os que resultam de decisões de editores ou de limitações impostas por oficinas impressoras” (Chartier, 1998, p. 17). Quer partam do autor, quer partam do editor, as decisões materiais dos textos nunca são destituídas de sentido, haja vista sempre apontarem para uma forma de ler, isto é, de transmissão literária.

Partindo do pressuposto de que o formato é “o primeiro dos ‘elementos não-verbais’” que “pertence à materialidade do texto” (Chartier, 2022, p. 19), partimos da observação do mercado editorial de publicações independentes<sup>1</sup> para visualizar quais outros elementos

<sup>1</sup> O uso desse qualificador como critério para definir quem compõe tal subcampo gera um universo amplo, multifacetado, com diferentes tipos de produtores, nichos variados e diversos *modi operandi*. De modo que não nos ocupamos aqui da definição deste conceito que já foi extensamente discutido por pesquisadores como

estão sendo evidenciados e de que forma essas estratégias têm interferido nos moldes tradicionais de transmissão literária.

Por terem certa liberdade na criação de seus títulos ou por apostarem na experimentação gráfica em suas iniciativas, estas casas editoriais propõem objetos que brincam com os limites da materialidade, ocupando-se ora de testar as possibilidades do impresso, ora de colocar em convergência digital e impresso ou de apostar na mudança do suporte tradicional de alguns gêneros literários, colocando *chats* em livros impressos e romances nas telas do computador:

num momento de ampliação das possibilidades de publicação digital, inauguram-se novas formas de fetichização do livro em papel, colonizadas ora pela bibliofilia mais tradicional, dedicada ao culto do objeto livro tal como praticado em épocas distantes, ora pelo privilégio à experimentação de formas e formatos (Muniz Jr., 2016, p. 197).

Esta discussão, claramente, perpassa outras, como: o que é materialidade na contemporaneidade, visto as novas tecnologias e os diferentes formatos do livro? Para Gruszynski e Castedo (2018, p. 245), “a materialidade corresponde aos elementos paratextuais ligados à forma, ou seja, estrutura, configuração e aparência”. Esta definição converge para aquela proposta inicialmente neste trabalho, que reitera que a materialidade, para muitos pesquisadores, está intimamente relacionada ao formato.

A fim de situar a investigação proposta, tomamos como ponto de partida a pesquisa que empreendemos anteriormente, diagnosticando o que chamamos de microcosmo gráfico-independente. Trata-se de um subcampo em que transitam editoras com práticas características – sobretudo a preocupação com a materialidade do impresso e a experimentação gráfica. É a partir da observação destas práticas de mercado que propomos a investigação das formas pelas quais os editores destas casas editoriais trabalham os aspectos materiais em suas obras, colocando em xeque as formas cotidianas de transmissão literária e abordando, dentre outras coisas, o livro e suas múltiplas relações, seja com o cotidiano, com a música ou com o digital. Trata-se de práticas em que a convergência é a palavra-chave, convidando o leitor a refletir sobre as diferentes materialidades que se estabelecem no texto.

Utilizaremos como metodologia para a análise o trabalho “Método para análise de publicações independentes: um olhar sobre a materialidade, visualidade e artesanalidade no contexto do livro”, de Maria Luísa Acioli Falcão de Alencar. A autora propõe-se a “verificar o livro, objeto de design advindo de um planejamento e projeto gráfico, seus aspectos materiais e a produção de sentido vinculada ao projeto gráfico” (2023, p. 187), tecendo uma sistematização para observar a materialidade e a visualidade nas obras. Tal chave de análise consiste na observação dos seguintes aspectos: material da capa e do miolo; formato fechado (largura x altura); estruturas opcionais; encadernação; cor da capa e do miolo; acabamento; natureza da capa; natureza do miolo; processo de impressão da capa e do miolo. Ademais, faremos considerações sobre a textualidade que é transposta para o suporte, entendendo como ocorre a transmissão literária nos títulos escolhidos.

---

Muniz Jr. (2016); Magalhães (2018) e Coutinho (2022). Cf. MAGALHÃES, Flávia Denise Pires de. *Feiras de publicações independentes: uma análise da emergência desses encontros em Belo Horizonte (2010-2017) e dos eventos Faísca – Mercado Gráfico e Textura (2017-2018)*. 2018. 152 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

## 2 Microcosmo gráfico-independente

O campo da edição independente contempla múltiplos modelos de negócios e distintas práxis, consistindo em um espaço heterogêneo e de difícil delimitação a depender dos critérios utilizados para definir o que é “independência”. A fim de pesquisar um grupo específico de editores que se autointitulam independentes, delimitamos um conjunto de empreendimentos e os denominamos “microcosmo gráfico-editorial”. Trata-se de editoras com a ideologia do “faça você mesmo”, e que se consolidam como “pequenas estruturas cujos membros devem ser polivalentes” (Colleu, 2007. p. 79), demandando do editor a habilidade de conduzir vários processos da cadeia produtiva. Estas casas editoriais comercializam majoritariamente em feiras de publicações independentes e possuem forte interface com a experimentação gráfica. Muniz Jr., ao observar o mercado de 1991 a 2015, explicita um pouco melhor um grupo de editoras que aproximam-se do microcosmo:

Possuem uma práxis mais artesanal e pouco profissionalizada. Muitos deles publicam apenas a si próprios e/ou a amigos próximos, sem estabelecer relações contratuais claras. Raramente estão presentes nos pontos de venda tradicionais (livrarias, bancas, supermercados etc.) e vendem seus produtos sobretudo pela internet e nessas feiras – o que explica, pelo menos parcialmente, por que elas se tornam tão frequentes. [...] [T]ais eventos se consolidam como forma de sociabilidade e visibilidade desses microeditores, particularmente daqueles que se situam fora das instituições tradicionais (câmaras e sindicatos, bienais e grandes feiras, prêmios etc.). Aliás, muitos sequer registram suas publicações no ISBN ou no ISSN, o que os exclui do próprio reconhecimento oficial e das estatísticas nacionais de produção editorial. (Muniz Jr., 2016, p. 192).

Percebemos, assim, que o microcosmo é composto majoritariamente por editoras feirantes, que conciliam outros trabalhos com a edição e começaram com o intuito de se autopublicar ou publicar amigos. Também é relevante a definição dada por João Varella (2021, p. 305), ao explicar o perfil das editoras que frequentam feiras como a Plana, a Tijuana e a Miolo(s): “se caracterizam por explorar a produção gráfica de suas publicações. É uma segmentação dentro do universo de editoras independentes, caracterizada por essa característica de experimentação gráfica em comum”. Sendo essas editoras norteadas pela experimentação dos suportes impressos, esse microcosmo tem uma forte ligação com as artes visuais, fazendo com que as feiras funcionem ora como galerias de arte, ora como ritos de perpetuação de uma ode ao livro de papel: “A impressão em papel aparece como procedimento técnico que se converte em práxis intelectual capaz de expulsar-lhes da impressão de insignificância que a torrente de informação do mundo virtual lhes imputa.” (Muniz Jr., 2016, p. 197).

Tendo em vista esses aspectos, acreditamos que uma das principais motivações para o surgimento dessa cena está na busca em oferecer ao leitor aquilo que o livro digital não possibilita: uma experiência relacionada ao aspecto físico diferenciado do suporte. Com a facilidade de encontrar conteúdos na *web* e com a expansão dos *e-books*, o mercado de impressos tem buscado se adaptar à nova realidade e, para isto, tem usado, em parte, inovações na materialidade dos impressos. É válido pontuarmos que os editores feirantes e o público que frequenta as feiras, em geral, flertam com a bibliofilia e com o colecionismo, por isso é fundamental buscar práticas inovadoras em vez da automação em seus projetos editoriais. Outro

ponto que merece destaque é o fato de que estes editores, embora optem por trabalhar com o objeto impresso em detrimento do livro digital, não ignoram as novas tecnologias ou passam despercebidos por elas. Pelo contrário, apropriam-se de gêneros caracterizados por existirem no suporte digital e dialogam com as possibilidades deste universo.

Como as feiras são momentos efêmeros de sociabilidade e de grande efervescência, buscamos uma maneira mais perene de analisar um grupo que contemplasse os aspectos supracitados. Para isso, utilizamos o conjunto de publicadores parceiros vendidos na Banca Tatuí, uma livraria que comercializa apenas independentes, capitaneada por João Varella e Cecília Arbolave, donos da editora Lote 42. Estes figuram como líderes, juntamente a outros pares, ao também produzirem a mais antiga e principal feira do calendário nacional, a Feira Miolos (Biblioteca Mário de Andrade), a Printa-Feira (Sesc 24 de Maio) e a Tinta Fresca (Espaço Cultural Porto Seguro), sediadas na cidade de São Paulo. Isso possibilita o contato com os mais diversos tipos de produção da cena, oferecendo uma curadoria diversificada que opera como uma feira de publicações de acesso contínuo.

Por isso, mapeamos o tópico “Quem está aqui”, da loja virtual da Banca.<sup>2</sup> Partindo da lista de editoras parceiras, criamos uma planilha para compilar os dados e categorizá-los. Inicialmente, os 197 publicadores foram divididos por regiões do Brasil e por estados/cidades, pois interessava-nos saber qual a distribuição geográfica contemplada no microcosmo.

Tabela 1 – Número total de produtores comercializados pela Banca Tatuí, distribuídos conforme regiões do Brasil

Localidade	Número de produtores	%
Sudeste	137	69%
Sul	23	12%
Nordeste	13	7%
Internacional	13	7%
Centro-Oeste	10	5%
Norte	0	0%
Total	197	100%

Fonte: Elaborado pelas autoras.

Na entrevista que nos foi concedida para a pesquisa, Cecilia Arbolave explica que tal concentração é o resultado tanto da localidade da Banca – afinal, a pequena distância geográfica é um facilitador para a distribuição –, quanto da maneira pela qual é feita a escolha dos produtores, muito vinculada à participação desses nas feiras e nas redes de sociabilidade delas decorrentes. Tais momentos efêmeros permitem a conexão entre diferentes editores, facilitando conhecer o trabalho e a troca de exemplares. Dessa forma, nosso microcosmo retrata majoritariamente a produção do Sudeste, com uma interface mais estreita com a produção da região Sul.

<sup>2</sup> As informações foram extraídas no dia 20 de dezembro de 2018.

Em seguida, buscamos editoras que seriam nosso *corpus* para uma investigação aprofundada, a fim de depreender características da materialidade do microcosmo. Muniz Jr. (2017) esboça tipologias dos produtores presentes em diferentes feiras do município. Na sua descrição, encontramos três categorias:

O primeiro grupo, a que poderíamos chamar de editores em *sentido estrito*, são aqueles projetos, estruturados como micro ou pequenas empresas, dedicados à produção de livros “tradicionalis”. [...]

Um segundo grupo dedica-se a produtos que são limítrofes ao universo do livro tradicional, mas sem confundir-se com ele. É composto por dois subgrupos. De um lado, encontram-se os zines, as HQs e outros produtos editoriais ilustrados que dialogam com a cultura pop. De outro lado, estão os livros de artista, os livros-objeto e outros artefatos visuais de papel encadernados, grampeados, colados ou costurados, de fatura esteticizante. [...]

Um terceiro grupo, por fim, é composto por projetos que somente se encaixam numa definição bastante ampliada e lassa de “publicadores”. Dedicam-se à produção de artefatos diversos, tanto em papel como em outros materiais: cartazes, folhetos, agendas, calendários, camisetas, carimbos, bordados, pratos etc. Movem-se, portanto, nos terrenos do artesanato, das artes visuais e do design, e possuem algum grau de afinidade com a rubrica da “arte gráfica” ou da “arte impressa” (Muniz Jr., 2017, p. 230-1).

A Banca Tatuí se mostrou uma reprodução parcial dessas feiras, ao comercializar produtores que se enquadraram dentro dessas tipologias. Nosso intento na categorização foi selecionar aqueles classificados como “editores em sentido estrito” aos quais denominamos “Editoras de Livros”. No segundo e no terceiro grupo, “a atuação se concentra em formas não identificadas com o livro em senso estrito, espalhando-se para práticas correlatas, indicando uma concepção de trabalho mais flexível e polivalente, que justapõe formas distintas de trabalho intelectual e artístico” (Muniz Jr., 2017, p. 231). Esse apontamento do autor nos auxiliou na busca de um critério eliminatório para um *corpus* mais coeso em suas produções.

Assim, procuramos casas editoriais que produzem objetos dentro da estrutura mais convencional do que costumeiramente se entende por livro – impresso em papel, com capa, lombada e formato retangular – e excluímos do *corpus* as categorias artistas independentes,<sup>3</sup> editores de zines, produtores de revistas, editoras de quadrinhos<sup>4</sup> e empreendimentos diversos. Essa categorização se mostrou um tanto quanto complicada, pois a produção independente apresenta uma grande heterogeneidade de produtos, com tênues linhas diferenciadoras. Afinal, há uma grande dificuldade de circunscrever em um conceito o que é um livro ou o que é um zine. Entendemos tal questão como um *wicked problem* (problema complexo), de maneira consonante à apresentada por Maíra Lacerda e Jackeline Lima Farbiarz em “Livro: um projeto de Design na Leitura”:

<sup>3</sup> A diferença da categorização entre artistas independentes e demais editoras foi uma das mais áridas tarefas, visto que, nesse meio, muitos produtores fundam uma casa editorial para se autopublicarem. Para fazer essa separação, retiramos aquelas que possuíam apenas o nome próprio de uma pessoa, pois, na análise de uma amostra de 20 casos, todos haviam publicado apenas a si mesmos.

<sup>4</sup> A única separação feita pelo gênero de conteúdo é o caso dos quadrinhos. Essa escolha foi tomada pelo entendimento de que as discussões sobre o tema são muito mais profundas do que as que nos propusemos a tecer neste trabalho. Ademais, pareceu-nos necessária a exclusão para fechar um *corpus* mais coeso dentro de tamanha heterogeneidade.

ao nos debruçarmos sobre a pergunta “o que é um livro?”, reconhecemos tais características [de um *wicked problem*] e percebemos que essa é uma questão sem resposta fechada. As circunscrições dos aspectos relevantes e inexoráveis do objeto são difusas e estão constantemente sendo estendidas, assim como as prospecções dos fins almejados e os possíveis meios de atingi-los são subjetivos aos avaliadores e não consensuais (2019, p. 56-57).

Dessa forma, partimos de uma concepção de livro baseada em fatores mais estruturais e convencionais do que costumeiramente se entende por livro no tempo/espaço em que ora nos situamos. Ademais, percebemos certa volatilidade, pois um produtor que atualmente publica quadrinhos pode, em outro momento, dedicar-se à literatura ou a cadernos artesanais e o que define isso é amplamente subjetivo.

Também utilizamos como critério o número de títulos à venda na Banca Tatuí. Estabelecemos que seriam consideradas no recorte apenas editoras com três títulos ou mais. Acreditamos que tal valor poderia ser um indicativo de um catálogo editorial mais robusto, minimizando a possibilidade de chegarmos a um *corpus* inconsistente. E excluímos produtores do eixo Rio-São Paulo buscando uma maior diversidade territorial. O resultado final deste levantamento indicou que no nosso microcosmo: 1) não existia editora (nem outro tipo de colaborador) da região Norte na Banca; 2) no Nordeste, havia treze colaboradores listados, mas nenhum preencheu nossos requisitos para formação do *corpus*; 3) no Centro-Oeste, apenas uma editora preencheu nossos requisitos, a negalilu editora; 4) na região Sul, duas casas editoriais contemplavam nossos critérios, a Editora Barbante e a Editora Cultura e Barbárie; 5) no Sudeste, excluindo os estados do Rio de Janeiro e São Paulo, encontramos três editoras: Impressões de Minas, Tipografia do Zé e Polvilho Edições. Nos itens 4 e 5, em que havia mais de uma alternativa, optamos, respectivamente, pela Editora Barbante e pela Polvilho Edições, dada a acessibilidade para nos conceder entrevistas. Sob esses crivos, formamos nosso *corpus* com editoras do Sul, Centro-Oeste e Sudeste, que será apresentado a seguir.

### 3 As editoras

A Polvilho Edições foi criada em 2012, na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais, pela artista visual Ana Rocha e pelo escritor Caiotta, com forte caráter de autopublicação. Inicialmente foram produzidos livros do escritor e posteriormente se centraram nas produções de Rocha e de alguns terceiros. Essa mudança ocorreu em 2015, quando a parceria acabou e, desde então, a editora é administrada somente por Ana Rocha, que gerencia todas as demandas do micro empreendimento. A artista aponta que a prospecção de títulos “não passa muito por esse lance de receber por e-mail e analisar um material, são bem aleatórios, encontros da vida que acabaram em livros” (Rocha, 2019).

Em diversas entrevistas publicadas com a editora e na que nos foi concedida, uma expressão sempre presente em sua fala é “o esmero gráfico”, um ponto que é a “marca carimbada” do catálogo. Tal cuidado com a materialidade dos objetos é atribuído à trajetória pessoal de Ana Rocha, que estudou e se dedicou à produção de livros de artistas até abrir a casa editorial. Após a fundação da editora, a proposta segue alinhada com produções que se “dedicam a violar os limites tradicionais dos livros tradicionais” (Rocha, 2020). Dessa maneira, todos os títulos são cuidadosamente elaborados, explorando diferentes técnicas como a impressão

em risografia e serigrafia, a costura manual, papéis não convencionais e tecidos. Produzindo pequenas tiragens e priorizando parcerias com gráficas de menor porte, para cada exemplar são feitas longas interlocuções com os impressores, haja vista que livros fora de formatos e materiais convencionais aumentam o custo unitário de tais objetos.

Já a negalilu foi fundada em 2013 pela jornalista e escritora Larissa Mundim em Goiânia. O principal motivador, assim como a Polvilho, foi a autopublicação, entretanto o processo da escritora foi muito peculiar com a publicação do título *Sem palavras* – como explicitaremos mais à frente. O catálogo da negalilu editora constituiu-se com uma grande diversidade de gêneros e suportes, dividindo-se em seis selos: “Nega Lilu: literatura brasileira e projetos especiais; Eclea: biografias e registro da memória; Pantheon: poesia; Naduk: publicações experimentais e novos autores; Tuci: infantojuvenil; Ç3: e-books, audiobooks e similares” (negalilu, 2020). Atualmente possui quarenta títulos – dois traduzidos para a língua inglesa e um também disponível em audiolivro.<sup>5</sup>

Há uma grande preocupação com um catálogo composto por autores de grupos que Larissa Mundim denomina de “subrepresentados”, isto é, agentes que ficam à margem do grande mercado, como mulheres, pessoas negras, pessoas trans, portadores de necessidades especiais, entre outros. Outra marca do catálogo é a forte valorização da cultura de Goiás ao buscar o resgate e preservação da memória goiana, com títulos sobre a história do teatro, da dança e da culinária local. Além disso, existem publicações voltadas apenas para artistas goianos como a Coleção e/ou, com editais específicos para cada novo título. Assim, 81 autores tiveram a oportunidade de ter seus textos publicados, ou seja, foram consagrados por uma instância legitimadora que é uma casa editorial.

A editora Barbante, localizada em Curitiba, surgiu em 2016. Foi criada pelos jornalistas Paola Marques e Alessandro Andreola, também, a partir da vontade de se autopublicar. O primeiro livro advém de textos já publicados do editor. Assim foi lançada a primeira edição de *Música do Dia* (2016), uma coletânea de artistas, canções e álbuns do *pop rock*, com capa dura, impressão em serigrafia e acabamento artesanal. Esse empreendimento em uma materialidade diferenciada do suporte acabou sendo repensado com o tempo, devido ao alto custo de produção. Atualmente, em 2024, o catálogo apresenta 14 títulos, dos quais seis estão esgotados e oito ainda figuram em estoque. Do total de obras, oito são ligadas ao universo musical, ponto de interesse do editor Alessandro Andreola.

O perfil da editora, devido ao seu nicho, remete ao universo dos fanzines, citados inclusive pelo editor ao relacionar as facilidades de impressão atuais às de décadas passadas: “anos 90 eu fazia fanzine com xerox, entendeu? Vai lá e faz” (Andreola, 2019). Ao resgatar as características das publicações de fãs dedicadas a grupos de *rock*, os títulos musicais da editora Barbante podem ser vistos como parte do processo de preservação das raízes do gênero, ora de maneira memorialística como a coleção *Sound + Vision*, ora na sugestão de *playlists undergrounds*, como se fosse um rito descobrir e redescobrir a história dessa cena. Se antes essa prática era um movimento majoritariamente voltado para fanzines xerocados e mimeografados, com o avanço das tecnologias de impressão, esse movimento volta à baila de maneira esteticamente orientada, ocupando mesas nas feiras de publicações independentes.

<sup>5</sup> O livro *Sem palavras* (2013) está à venda no formato *e-book* e, também, dividido em cinco capítulos traduzidos para o inglês. O título *Sobreviventes do Césio 137* (2018) possui versões digital e física e *Abracadabras: crio enquanto falo* (2017) não possui versão impressa, apenas *e-book* e audiolivro.

Selecionamos um livro de cada editora para discutir três aspectos diferentes relacionados à materialidade no impresso e as formas contemporâneas de transmissão literária. Nossa seleção foi composta pelos títulos: *Jardim do Seu Necá – inventário botânico afetivo* (2014); *Sem palavras* (2013); e *Ouça este livro: 20 playlists surpreendentes* (2017), respectivamente pertencentes às casas Polvilho Edições, negalilu e editora Barbante. Nos detivemos sobre estes exemplares lançando mão dos critérios já expostos neste trabalho investigando: a materialidade do impresso; a materialidade do texto; e a materialidade na convergência entre o impresso e o digital.

À vista disso, apresentamos na próxima seção uma análise comparativa entre os três exemplares, trazendo à baila a discussão acerca do conceito de materialidade e transmissão literária no microcosmo gráfico-independente. Ressaltamos que as análises, embora não sejam representativas do espaço editorial inteiro, são relevantes recortes de práticas editoriais específicas que se desenvolvem no campo editorial.

#### 4 Diálogos, convergências e materialidades

O livro *Jardim do Seu Necá – inventário botânico afetivo*<sup>6</sup> apresenta o resultado de sucessivas conversas entre a autora, Ana Rocha, e Manoel José dos Santos, conhecido com Seu Necá, cuidador de um jardim “à beira das águas salobras do Rio Real, em Mangue Seco, já na divisa da Bahia com Sergipe.” (Rocha, 2014). O período de férias programadas pela autora teve seus dias multiplicados, em um processo de escuta do que Seu Necá dizia sobre cada planta e na colheita de exemplares para compor um herbário.

No livro encontramos a materialidade do impresso, tanto por suas especificações gráficas, quanto pelo desdobramento material que a obra potencializa ao serem entregues sementes de plantas para quem compra o livro. Encadernado artesanalmente com a técnica da costura japonesa, o livro tem o formato 18,5 x 13 cm com a capa em tecido verde escuro impressa em serigrafia branca. O miolo em papel jornal também foi impresso em serigrafia, porém verde. Este é composto por ilustrações das flores e folhas colhidas do jardim com “descrições singelas colhidas, aqui e ali, ao longo da fala solta de Seu Necá, em que pululam adjetivações subjetivas” (Rocha, 2014). Estas foram alinhavadas às “designações científicas, em latim, que adotam a nomenclatura binomial formalizada pelo naturalista sueco Carlos Linneu, no século XVIII” (Rocha, 2014).

As 40 páginas, de verso liso, foram diagramadas usando duas tipografias de tamanhos e conceitos diferentes: uma simulando a escrita cursiva (para nomes científicos) e outra em caixa alta (indicando as falas do jardineiro). O livro tem capa e miolo de natureza artesanal e apresenta como estrutura opcional as sementes de plantas que acompanham o livro. Estas convidam o leitor a participar e vivenciar o plantio, tal qual Seu Necá faz. Ademais, Ana Rocha explora de várias maneiras o texto e as ilustrações apresentadas no inventário botâ-

<sup>6</sup> Considerado pela editora o carro-chefe de vendas, atualmente está em sua terceira edição, sendo o único título reimpresso. A primeira tiragem, em 2014, contou com 200 exemplares numerados e foi impressa na cor marrom, enquanto a segunda, em 2015, foi impressa em papel pôlen bold 90 g, com a mesma técnica, mas em verde escuro, na tiragem de 500 exemplares não mais numerados. A terceira edição foi impressa em 2019, contando com 300 exemplares. Ele é vendido pelo valor de R\$ 60,00.

nico afetivo. Ela comercializa o que denomina de “famílias gráficas”, que conta com pôsteres, sacolas, *cards* e carimbos.

Imagen 1 – Livro *Jardim do Seu Necá: inventário botânico afetivo*



Fonte: Loja virtual da Polvilho Edições, [Capa...], 2022.

Apesar dos aspectos relacionados à materialidade saltarem aos olhos ao vislumbrarmos esta produção, algumas características mais peculiares não podem passar despercebidas. Uma delas é o fato de que Ana Rocha brinca com as linguagens ao optar por descrever o nome científico das plantas em latim, mas manter, em caixa alta, as palavras de Seu Necá, fazendo um diálogo com a linguagem oral. Esta estratégia de apropriar-se do cotidiano na literatura está em simbiose com a própria proposta do livro que nos convida à prática do plantio – atividade manual e cotidiana tal qual a linguagem empregada.

Desta forma, há uma disruptura com as formas tradicionais de transmissão literária, embora elas não sejam deixadas de lado, pois o latim – língua culta – também se faz presente no título. O que a autora propõe é estas duas linguagens em diálogo, um fazer literário intrínseco ao viver cotidiano. Ademais, ao ofertar produtos que se desdobram da narrativa, como as sementes que vão com o exemplar, ela convida o leitor a fazer ele próprio o movimento literário, não apenas lendo, mas exercendo a mesma função do autor ao ser convidado a plantar sementes – uma metáfora que também pode ser entendida como o plantio literário, uma forma de espalhar literatura.

Esses objetos materiais são tão potentes que, embora o livro esteja esgotado, ainda há objetos decorrentes dele à venda no site da editora. O que demonstra que o título não se resume apenas à obra narrativa, mas aos seus desdobramentos que aparentemente foram ainda mais perenes e duradouros.

O segundo título a ser analisado é *Sem palavras*, da editora negalilu. A obra é escrita em coautoria com Valentina Prado e possui particularidades tanto no lançamento quanto na

materialidade do texto. O livro de 320 páginas aborda o romance entre Laura Passing (Nega) e Brisa Marin (Lilu). A afetividade da relação transparece ao longo de toda correspondência trocada, revelando *e-mails* e *chats* em uma diagramação que sinaliza materialmente que tal comunicação está “mediada no ciberespaço” (2013, p. 9). O livro, de 16 x 22cm, possui uma capa bastante diferenciada, usando um recurso que deixa expostas as laterais do cartão 1,7 mm e faz com que a encadernação seja semelhante ao de uma brochura. Essa prática é diferenciada de outros livros de capa dura que via de regra possuem o papelão encoberto para uma maior durabilidade da obra. Na capa percebemos a predominância das cores bordô e laranja (lombada) impressas no papel alto alvura. O miolo, colado, possui o papel pôlen na gramatura 80 g/m<sup>3</sup> e a impressão é monocromática em preto. Em termos de acabamento, além da faca, encontramos uma laminação especial, denominada BOPP. A natureza da capa é híbrida, pois contempla processos industriais com a colagem manual, enquanto o miolo é digital. O título foi impresso em *offset*.

Assim como a Polvilho traz um desdobramento material, o processo de lançamento deste texto também desdobrou-se em ações de diferentes grupos. O conteúdo textual foi finalizado em 2010 e antes de publicá-lo a autora criou uma página no domínio *blogspot* chamado Nega Lilu e postou trechos com o intuito de testar e difundir o texto. Para isso, convidou um grupo de leitores especializados para pensarem desdobramentos do texto a partir de suas áreas de atuação – como publicidade, artes plásticas, arquitetura, coreografia e dança, fotografia, tatuagem – resultando no Coletivo Esfinge, que chegou a mais de 100 participantes com diferentes frentes de atuação, entre os anos de 2009 e 2014, todas relatadas por Larissa Mundim no livro *Operação Kamikaze* (2015).

Imagen 2 – Livro *Sem palavras*



Fonte: Portfólio do website Cargo Collective, [Capa...], 2013.

Além dos diversos desdobramentos que a obra acarretou por meio do coletivo, de modo que a materialidade, neste caso, tornou-se em formas de expressão de diversas categorias artísticas, o livro em si também apresenta peculiaridades. As autoras dialogam o tempo todo por meio de um gênero nascido na *web* – o *chat* – e, inclusive, colocam no objeto impresso gêneros textuais que não se comportam nele, como os anexos às mensagens trocadas que aparecem sublinhados incitando o leitor a serem abertos – embora a prática não seja possível neste suporte.

O próprio título da obra leva-nos a uma reflexão acerca da materialidade do texto. O livro está repleto de palavras, porém, nenhuma delas está dentro do gênero ou tipo textual esperado para um romance. Desta forma, em *Sem palavras* percebemos que os editores do microcosmo gráfico-independente, ainda que optem pelo objeto físico, trazem para as páginas do impresso diálogos com o digital, o que demonstra que não estão, de modo algum, alheios às novas tendências, antes têm se apropriado delas para modificar formas tradicionais de transmissão literária.

Por sua vez, o livro *Ouça este livro: 20 playlists surrepreendentes*, do músico curitibano Cassiano Fagundes apresenta textos escritos para o portal de música da GVT – local em que o editor Alessandro também trabalhou. O título baseia-se em 20 seleções temáticas compostas, cada uma, por 20 músicas consideradas como lado B de artistas consagrados do *rock*. Com um posfácio ilustrado em quadrinhos por Guilherme Caldas, o título também possui um QR code na quarta capa que leva às *playlists* completas disponibilizadas na plataforma Spotify.<sup>7</sup> O livro apresenta medidas 18,5 x 18,5 cm, em um formato quadrado que emula um LP. Na capa policromática, percebemos a predominância do preto e do amarelo formando a imagem parcial de um disco, com verniz localizado de maneira circular, em uma analogia clara ao universo musical do título. Encontramos 72 páginas de papel pôlen bold 90 g/m<sup>3</sup>, impressas em preto, coladas no formato brochura. A capa apresenta-se em papel Supremo 250 g/m<sup>3</sup> e orelhas de 9 cm. Assim como o *Sem palavras*, o título não possui estruturas opcionais. Os processos de impressão não estão expressos no livro, porém depreendemos que seja offset pela qualidade e recursos utilizados. A natureza, tanto da capa quanto do miolo, é digital, ou seja, não possui processo manufaturado.

*Ouça este livro: 20 playlists surrepreendentes* convida o leitor a uma experiência com a materialidade externa ao texto, mas que se concretiza por meio dele. A narrativa constrói-se exatamente na convergência entre impresso e digital. Ao propor que o leitor pare a leitura do livro físico e abra uma *playlist* em um aplicativo de músicas, o livro nos dá a entender que a literatura se constrói por ambas as fontes, de modo que há uma quebra de expectativa imediata. O leitor tem de sair do texto para entender os propósitos comunicativos do autor. Ou seja, a transmissão literária está além dos limites do impresso, sustentando-se em uma modalidade artística que embora dialogue com a literatura – a música – possui outros suportes para sua transmissão.

<sup>7</sup> Disponível em: <https://open.spotify.com/user/22dh7nlaewjamms4rbwutwzxa/playlist/oksNPVFGe3Qi8yv-v1eVFUo>. Acesso em: 2 set. 2020.

Imagen 3 – Livro *Ouça este livro: 20 playlists surpreendentes*



Fonte: Arquivo pessoal.

Soma-se a isso o fato de que os convites reiterados que nos levam à plataforma de áudios rompem com o fluxo natural de leitura: você lê, para, ouve uma *playlist*, volta para o livro, discute a *playlist* com cunho literário e é convidado a repetir o caminho por diversas vezes. Há, assim, uma ruptura com o ritmo de leitura. A obra, desta forma, coloca em xeque o tempo todo as formas tradicionais pelas quais a literatura se sustenta, além de levar a crer que na cultura da convergência estas formas estão em constante trânsito, de modo que não há que se falar na soberania do digital sobre o impresso ou vice-versa, mas em como estas duas possibilidades vão relacionar-se na composição literária.

## 5 Conclusão

Para Gruszynski e Castedo (2018, p. 242) “as características materiais de uma publicação transmitem informações sobre sua natureza e, antes mesmo de ser manipulado, cada objeto induz à determinada postura da parte de quem o aborda.” À vista disso e do estudo empreendido, não podemos deixar de considerar que o suporte material dos textos altera sua recepção, pois interfere nos modos pelos quais os textos circulam e como eles são compreendidos.

Neste trabalho, percebemos que a materialidade vem sendo trabalhada de diversas maneiras pelas casas editoriais que compõem o microcosmo gráfico-independente. Seja na experimentação gráfica, seja em diálogo com outras formas materiais, seja interferindo nos

gêneros textuais esperados para determinado tipo de texto ou no imbricamento entre material e digital. A contemporaneidade tem apresentado novas formas de transmissão literária que se sustentam por meio de trabalhos materiais cada vez mais ousados, complexos e convergentes.

Deste modo, não passa despercebida a heterogeneidade dos suportes nos livros analisados, pois embora trate-se de três códices que entram na categoria livro *stricto sensu* de Muniz Jr. (2017), cada exemplar demonstra uma maneira diferente no trabalho material com o texto. Partindo de Alencar (2023) encontramos aproximações, mas, principalmente, distanciamentos que podem ser sintetizados em um livro de natureza artesanal (Polvilho Edições), híbrido (negalilu) e digital (Barbante) – o digital nesse caso refere-se ao modo de produção. Assim, a pluralidade de técnicas e de recursos utilizados demonstram o esmero dos integrantes do microcosmo que é – em termos materiais e literários – esteticamente orientado, ou seja, seus integrantes buscam distanciar-se da produção do livro mais econômico/comercial.

## Referências

[Capa do livro *Jardim do Seu Necá*]. Belo Horizonte: Polvilho Edições, 2022. Disponível em: <http://polvilhovende.iluria.com/pd-17e5dc-jardim-do-seu-neca-inventario-botanico-afetivo.html?ct=a70e3&p=1&s=1>. Acesso em: 30 out. 2020.

[Capa do livro *Sem palavras*]. [S. l.]: Cargo Collective, 2013. Disponível em: <http://cargocollective.com/negalilu/Sem-Palavras>. Acesso em: 19 nov. 2020.

ALENCAR, Maria Luísa. Método para análise de publicações independentes: um olhar sobre a materialidade, visualidade e artesanalidade no contexto do livro. In: MAZZILLI, Clice de Toledo Sanjar (org.). *Design e dimensões narrativas multisensoriais: livro como objeto de pesquisa e prática criativa*. São Paulo: FAUUSP, 2023. (Coleção Caramelo). DOI: <https://doi.org/10.11606/9786589514480>. Disponível em: <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/1168>. Acesso em: 28 jun. 2024.

ANDREOLA, Alessandro; MARQUES, Paola. [Entrevista cedida à] pesquisadora Samara Mírian Coutinho. Curitiba, 5 ago. 2019.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Conversações com Jean Lebrun. 1<sup>a</sup> reimpr. Tradução Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Editora UNESP, 1998.

CHARTIER, Roger. Buscando os in-quarto: materialidade do livro e significado do texto. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 24, n. 44, p. 9-22, jan.-jun. 2022. DOI: <https://doi.org/10.14393/artc-v24-n44-2022-66574>. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/66574/34870>. Acesso em: 17 out. 2024.

COLLEU, Gilles. *Editores independentes: da idade da razão à ofensiva?* Tradução Márcia Atália Pietroluongo. Rio de Janeiro: Libre, 2007.

FAGUNDES, Cassiano. *Ouça este Livro! 20 playlists surpreendentes*. Curitiba: Editora Barbante, 2017.

GRUSZYNSKI, Ana; CASTEDO, Raquel da Silva. A materialidade do livro na contemporaneidade: imbricamentos entre imediação e hipermediação. *Interin*, v. 23, n. 1, p. 238-251, 2018. DOI: <https://doi.org/10.35168/1980-5276.UTP.interin.2018.Vol23.N1.pp238-255>. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/5044/504459789014/504459789014.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2024.

LACERDA, Maíra Gonçalves; FARBIARZ, Jackeline Lima. A formação visual do leitor por meio do Design na Leitura: livros de literatura para Educação Infantil e Ensino Médio. In: CONGRESSO PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 13., 2018, Joinville. *Anais* [...]. São Paulo: Blucher, 2019. Disponível em: <https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/a-formao-visual-do-leitor-por-meio-do-design-na-leitura-livros-de-literatura-para-educao-infantil-e-ensino-mdio-30513>. Acesso em: 28 jun. 2024.

MELOT, Michel. *Livro*. Tradução Marisa Midori Deaecto. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

MUNDIM, Larissa; PRADO, Valentina. *Sem palavras*. Goiânia: edição das autoras, 2013.

MUNIZ JR., José de Souza. 'É dia de feira': a cena dos microeditores na cidade de São Paulo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 40., 2017, Curitiba. *Anais* [...]. Curitiba: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2017. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2659-1.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2017.

MUNIZ JR., José de Souza. *Girafas e bonsais*: editores "independentes" na Argentina e no Brasil (1991–2015). 2016. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-28112016-103559/pt-br.php>. Acesso em: 3 nov. 2019.

NEGALILU. Goiânia: negalilu editora, 2020. Disponível em: <https://negalilu.com.br/>. Acesso em: 7 nov. 2024.

RIBEIRO, Ana Elisa. *Livro*: edições e tecnologias no século XXI. Belo Horizonte: Moinhos: Contafios, 2018.

ROCHA, Ana. [Entrevista cedida à] pesquisadora Samara Mírian Coutinho. Belo Horizonte, 23 out. 2019.

ROCHA, Ana. *Jardim do Seu Necá – inventário botânico afetivo*. Belo Horizonte: Polvilho Edições, 2014.

VARELLA, João. O editor e o mar: as estratégias dos publicadores contemporâneos. In: SANTANA, Letícia; MOREIRA, Renata; COUTINHO, Samara. *Cartografias da edição independente*. Belo Horizonte: LED, 2021.