

# *As pertinências do livro impresso na atualidade*

---

Gabriela Lyrio Assreuy

 U. PORTO

 FACULDADE DE BELAS ARTES  
UNIVERSIDADE DO PORTO

# *As pertinências do livro impresso na atualidade*

---

AUTORIA Gabriela Lyrio Assreuy

ORIENTAÇÃO Professor Doutor António Modesto

PORTO, JUNHO DE 2020

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE  
EM DESIGN GRÁFICO E PROJETOS EDITORIAS

FACULDADE DE BELAS ARTES | UNIVERSIDADE DO PORTO

**U.** PORTO



FACULDADE DE BELAS ARTES  
UNIVERSIDADE DO PORTO



# *Agradecimentos*

O desenvolvimento da presente investigação só foi possível graças ao apoio e aprendizado científico e pessoal proporcionado pelas relações que formei entre Brasil e Portugal.

Primeiramente, gostaria de agradecer ao professor António Modesto pela orientação e apoio no desenvolvimento deste trabalho. Seu amor pelo livro, assim como o meu, é o que motiva a existência deste estudo. Obrigada por compartilhar comigo, ao longo de todo o processo, sua sabedoria e conhecimento.

Agradeço, também, aos meus pais e irmã. Mesmo distantes fisicamente, em tempos perturbadores como os vividos no primeiro semestre de 2020, se fizeram presentes emocionalmente e financeiramente para me apoiar nos meus estudos e ambições pessoais.

Por fim, agradeço ao júri, pela disponibilidade em ler o meu trabalho, entender um pouco sobre minha relação com o livro e contribuir para o seu enriquecimento.

# Resumo

As últimas décadas vem sendo marcadas por diversas alterações provenientes da rápida ascensão dos meios digitais. Diante de um intenso debate que põe em causa a validade e sobrevivência do livro impresso na era digital, a presente investigação defende que o meio pode corroborar para a reprodução da mensagem que o livro carrega. Através do uso de sua materialidade e interatividade intrínsecas ao lugar próprio do objeto, o livro se torna muito mais do que um mero receptáculo de conteúdo, a fim de não só resistir, mas prosperar frente às ferramentas digitais. Como será demonstrado, os usos e o modo de apropriação do leitor sofrem mudanças ao longo dos séculos da história do livro. Hoje, a leitura não é mais, necessariamente, o principal motivador da relação que se constrói entre usuário e livro. Muitos leitores buscam experiências holísticas, que se aproveitam do todo do objeto, com o qual travam uma relação baseada em seu valor estético e, principalmente, simbólico. A apropriação se estabelece apresentando similaridades com os valores de uso da arte, perpassando as ideias de coleção, posse, exposição e contemplação. O trabalho é finalizado com uma demonstração de três livros que foram projetados tendo como base os preceitos de fuga da comoditização, não seguem um padrão pré-concebido de livro e se configuram enquanto objetos repleto de novos sentidos e camadas de informação que habitam exatamente nas lacunas ainda não supridas pelos meios digitais, demonstrando as pertinências do livro impresso na atualidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** livro impresso, materialidade, design editorial, apropriação, significação

# *Abstract*

The last decades have been paved by several changes arising from the rapid growth of digital media. Faced with an intense debate that calls into question the validity and survival of the printed book in the digital age, the present research argues that the printed medium can corroborate with the reproduction of the message that a book carries. Through the use of its materiality and interactivity intrinsic to the proper place of the object, the book becomes much more than a mere receptacle of content, in order to not only resist, but thrive in the face of digital tools. As will be shown, the uses and the ways of appropriation change over the centuries of book's history. Today, reading is no longer, necessarily, the main motivator of the relationship that is built between user and book. What lots of readers now seek are holistic experiences that take advantage of the object as a whole, with which they establish a relationship based on its aesthetic and, mainly, symbolic value. The appropriation is established presenting similarities with the art values of use, going through the ideas of collection, possession, exhibition and contemplation. The work ends with a demonstration of three books which were designed based on the precepts contrary to commoditization, not following a preceived notion of book and are configured as objects loaded with new meanings and layers of information that inhabit the exact gaps yet not supplied by digital media, demonstrating the pertinence of the printed book today.

**PALAVRAS-CHAVE:** printed book, materiality, editorial design, appropriation, signification

# Índice

	<b>Introdução</b>	<b>8</b>
<b>1</b>	<b>A evolução do livro</b>	<b>18</b>
	1.1 A história do livro	19
	1.1.1 Dos primórdios ao livro	
	1.2 As revoluções da leitura	41
	1.2.1 Da leitura oral à silenciosa	
	1.2.2 Da leitura intensiva à extensiva	
	1.2.3 Do <i>volumen</i> ao códice	
	1.2.4 Do manuscrito à prensa tipográfica	
	1.2.5 Do códice à tela	
<b>2</b>	<b>Os usos do livro</b>	<b>47</b>
	2.1 O livro na atualidade	48
	2.2 As funções do livro	51
	2.2.1 Prática, estética e simbólica	
	2.2.2 Belo, bom e útil	
	2.2.3 Intelectual, estética e de significação	
	2.2.4 A tríade da funcionalidade	
	2.3 O livro como símbolo	56
	2.4 O livro não morrerá	60
<b>3</b>	<b>A comoditização do livro</b>	<b>64</b>
	3.1 O que é comoditização?	65
	3.2 A comoditização aplicada ao design	66
	3.3 A comoditização aplicada ao livro impresso	67
	2.3.1 Gutenberg e a evolução da imprensa	
	2.3.2 Aldus Manutius e a democratização do livro	
	2.3.3 Tipografia invisível	
	2.3.4 Penguin books	

3.4	O livro de artista frente à comoditização	71
3.5	A comoditização no livro digital	73
<b>4</b>	<b>As potencialidades do livro impresso hoje</b>	<b>74</b>
4.1	O paradigma atual do livro	75
4.2	A efemeridade nos suportes digitais	76
4.2.1	A extinção do presente	
4.2.2	A fuga da comoditização	
4.3	O livro como experiência	80
4.3.1	A materialidade	
4.3.2	A interatividade	
4.4	A aproximação do livro à arte	85
4.4.1	A coleção	
4.4.2	A exposição	
4.4.3	A posse	
4.4.1	A contemplação	
<b>5</b>	<b>Demonstração de casos práticos</b>	<b>90</b>
5.1	O livro renovado	92
5.2	O livro nascido	96
5.3	O livro sobre o livro	100
	<b><i>Conclusões e considerações finais</i></b>	<b>104</b>
	<b><i>Referências</i></b>	<b>109</b>

*“Os suportes modernos tornam-se rapidamente obsoletos. Por que nos atulharmos com objetos que correriam o risco de permanecer mudos, ilegíveis? [...] Logo, se devo salvar alguma coisa que seja facilmente transportável e que deu provas de sua capacidade de resistir às vicissitudes do tempo, **escolho o livro.**”*

ECO, 2010, P.36

# *Introdução*

# *Apresentação*

O livro é um objeto que denota permanência. É relevante ao longo da vida das mais diversas pessoas de diferentes culturas, sendo fonte de inspiração e de desenvolvimento científico, social e pessoal. Por isso, são dados aos livros diferentes usos à medida que uma pessoa, inscrita em um contexto social, cresce e evolui.

Durante a primeira infância, bebês são expostos ao livro que os ensinam a reconhecer o mundo através de letras, cores, formas, texturas, estimulando a associação, aprendizagem e reconhecimento. Posteriormente, o livro se torna promotor da socialização e fortificação de laços, dando-se início a um processo de experimentação através da intervenção de um outro leitor, o contador de histórias. Na infância, com o avanço do grau de complexidade da aprendizagem, as crianças dão os primeiros passos físicos, mas também rumo à leitura, quando o livro contribui ativamente para o processo de alfabetização. Durante o fim da infância e adolescência, os livros são responsáveis por ensinar, de maneira mais ativa e didática, sobre o mundo e o funcionamento de tudo que nele se encontra. Já na fase jovem-adulta, os livros tornam-se companheiros rumo à especialização e facilita a tomada de decisões quanto a aspectos como carreira profissional e vida pessoal. A partir da vida adulta, recorre-se ao livro como modo de atualização científica, profissional e pessoal, mas também de aprendizagem de coisas completamente novas, que anteriormente não imaginou-se conhecer ou até mesmo despertar interesse por. Deve-se, então, dar crédito aos livros enquanto um elemento social, cumprindo funções não só de documentação, mas de promoção de lazer pessoal e interação.

Mesmo diante desses variados usos ao longo da vida dados aos livros, são geralmente considerados receptáculos neutros que carregam conteúdo textual, fabricados de papel, encadernados e costurados. Os livros, enquanto objetos, são vistos como suportes que servem meramente para carregar algo, não tendo obrigação de serem também o meio da mensagem. O que não se observa é que, ao estar inscrito na experiência de leitura, faz naturalmente parte da mensagem. À primeira vista pode parecer



um objeto banal, mas, na verdade, o livro representa evolução, conforto e faz parte do cotidiano como um lugar comum à todos. Essa simplicidade do livro é o que permite que ele se torne um objeto de extremo valor para a sociedade, sendo tão utilizado, que praticamente não é questionado fora do campo científico.

# Objeto de estudo

No capítulo introdutório de *The book: a cover-to-cover exploration of the most powerful object of our time* o autor Keith Houston estabelece sobre o que seu livro trata:

**TRADUÇÃO LIVRE:** “Este livro não é sobre *e-books*. Este livro é sobre aqueles corpóreos, que vieram antes deles, as engenhocas analógicas impenitentes feitas de papel, tinta, papelão e cola com as quais convivemos e dependemos por tanto tempo. Trata-se de livros que têm massa e odor, que caem nas suas mãos quando você os tira de uma estante e que fazem um baque você os coloca numa superfície. (...) É sobre o livro que você reconhece quando o vê.”

*“This book is not about e-books. This book is about the corporeal ones that came before them, the unrepentantly analog contraptions of paper, ink, cardboard, and glue that we have lived with and depended on for so long. It is about books that have mass and odor, that fall into your hands when you ease them out of a bookcase and that make a thump when you put them down. [...] It is about the book that you know when you see it.”* (HOUSTON, 2016, P. XVI–XVII)

Assim como no livro de Houston, o principal objeto desta investigação é esse livro impresso, parte do imaginário humano, escalável, produzido através de técnicas mecanizadas e industriais. Aqui, o livro será tratado enquanto um objeto que carrega informação de qualquer natureza. No entanto, é dado enfoque à livros que carregam alguma quantidade de conteúdo textual.

O livro digital não é objeto da investigação, e é utilizado apenas como modo de contextualização do cenário atual, no qual o livro impresso se insere, marcado essencialmente por uma configuração de sociedade de informação, que, cada vez mais, transpõe seus dados para os suportes digitais.

Também, não pretende-se tratar pontualmente do livro de tiragem única ou manual. Em alguns momentos, a investigação perpassa pelas pertinências e motivações por trás do livro de artista, mas este não é propriamente dito o objeto de análise, servindo apenas de referência para a análise do livro cabível de comercialização.

Para além do objeto livro, o trabalho trata sobre a relação usuário-objeto travada entre leitor e livro. Perpassam-se aspectos como os valores de uso do objeto, o que motiva que essa relação se mantenha, como ela muda diante do cenário digital, e como se dá a apropriação do livro por parte de seu leitor hoje.

# *Objetivos da investigação*

O presente trabalho investiga como o meio livro pode corroborar para a reprodução da mensagem que carrega e se utilizar de suas potencialidades a fim de não só resistir, mas prosperar diante das ameaças trazidas, desde o final do século passado, pelas ferramentas digitais. Ainda, pretende demonstrar que o livro passa por um processo de mudança, em que a leitura já não é mais, necessariamente, o motivador da compra, mas sim a experiência holística como um todo que o livro tem potencial de oferecer ao seu leitor, para além de um mero receptáculo de conteúdo.

Alguns objetivos pontuais da investigação são:

- caracterizar como se trava a relação entre leitor e livro na atualidade, em quais valores se pauta e como essa relação evoluiu e sofreu alterações ao longo do tempo;
- compreender quais são as funções que o livro impresso cumpre na atualidade;
- reconhecer o potencial do livro, enquanto objeto, em ser mais que um receptáculo, mas um artefato capaz de produzir sentido através de seu lugar próprio e de motivar o consumo e leitura; e
- demonstrar que a configuração hoje difundida de livro está diretamente ligada ao desenrolar histórico, sendo dependente de uma complexa rede que envolve fatores sociais, culturais, econômicos, funcionais, logísticos e tecnológicos.

# *Questão da investigação*

Através do que foi apresentado até aqui, o trabalho põe em questão a manutenção da relevância do livro impresso, mesmo diante das facilidades oferecidas pelos avanços do meio e livro digital. Então, a questão que pauta o trabalho é:

## *Por que continuamos comprando livros impressos?*

Considerando o livro enquanto um produto industrial, e que, como tal, muda de acordo com as aspirações e necessidades de seus usuários, estaria o mesmo, então, passando por um processo de ressignificação, e deixando em segundo plano necessidades hoje supridas pelo meio digital – majoritariamente relacionadas à função prática – para dar espaço ao florescer dos anseios atuais da sociedade no que tange sua função simbólica? Os livros impressos ainda são adquiridos e consumidos por conta de seus textos? Ou, ao invés disso, são compradas experiências narrativas plurais, com elementos de diferentes naturezas que não se limitam exclusivamente ao texto? E por fim, livros comprado são inevitavelmente livros lidos? Essas são algumas das questões que pautaram o desenvolvimento do trabalho aqui apresentado, e que serão discutidas a fundo nos capítulos que seguem.

# *Pertinência*

Estudar o livro implica em estudar a sociedade e o cotidiano. Por denotar permanência, autoridade e veracidade, o livro funciona como base da estruturação social e histórica há séculos. Pesquisas relacionadas ao tema demonstram não só a importância que o livro tem, mas permitem que se abra espaço para a manutenção e reconhecimento de suas pertinências, que são mutáveis ao longo do tempo e em diferentes contextos.

A quantidade de estudos realizados acerca do livro, sua evolução, seu processo de conceituação, produção e comercialização, são inúmeras. Isso, por si só, demonstra a pertinência que o livro tem ao longo da história e mantém na atualidade. O presente trabalho busca reforçar essa pertinência, mas acima de tudo, demonstrar como essa pertinência, assim como as funções e modos de apropriação do livro, são mutáveis, e como se caracteriza na atualidade, frente à revolução digital.

A investigação busca, ainda, contribuir para que o mercado editorial e a prática profissional sejam conscientes das capacidades do livro enquanto objeto físico e editado, viabilizando a concepção de livros impressos que sejam pertinentes para a sociedade hoje, que já não os consome do mesmo modo que consumia no século passado. Portanto, buscando perceber a relação formada pelo leitor para com o livro, instauram-se práticas inteligentes e inovadoras que envolvam o leitor e enriqueçam os processos de significação do livro.

# Motivação

A motivação para o desenvolvimento desta investigação é tanto pessoal, quanto profissional. A autora, com formação dupla em Design Gráfico e Design de Produto, encontra no livro uma das mais ricas uniões de ambas as áreas de atuação do design, uma vez que o livro não é somente uma peça gráfica, mas um objeto manuseável e portátil, a partir do qual também se gera significado. Essa percepção, associada à paixão pelo artefato em si e pela leitura, resultaram desde muito cedo na configuração de uma biblioteca pessoal com obras dos mais diversos gêneros literários e abordagens gráficas e materiais. Desse modo, o presente estudo surge como uma reflexão pessoal que põe em causa os próprios hábitos de consumo e uso do livro, ou seja, a relação que a própria autora trava com eles. Observa-se, também, a maneira como se dá a sua prática de coleção, que não é um caso isolado, e vem, na verdade, se tornando cada vez mais recorrente entre pessoas de diferentes perfis.

A nível profissional, a investigação tem como motivação informar e gerar um espaço de reflexão sobre as potencialidades do livro para os profissionais de design, edição, publicação, impressão e escritores. Para que sobreviva, é importante que o mercado editorial reconheça o valor daquilo que produz, e como se dá o processo de atribuição de significado por parte do usuário. Mais valorosos são os artefatos quanto mais necessidades e desejos eles suprem.

Desse modo, este trabalho surge do anseio de compreender o livro enquanto artefato de uma construção histórica, cultural e social e, em perceber como o objeto em si contribui para experiências de leitura mais imersivas.

# *Metodologia e estrutura*

O trabalho apresentado a seguir tem uma abordagem focada na teorização de aspectos acerca do uso, conceitualização e consumo do livro. O artefato será analisado de perspectivas reflexivas e sociais. Foram realizadas largas pesquisas acerca da história do livro, suas funções e conceitos definidores que pudessem sustentar e informar a argumentação central à volta do reconhecimento do cenário atual em que vive e evolui o livro através de suas pertinências e potencialidades perante a ameaça dos meios digitais. Desse modo, a dissertação é dividida em cinco capítulos e considerações finais.

O primeiro capítulo, a fim de perceber a evolução do livro enquanto objeto carregado de pertinências que mudam ao longo do tempo, trata-se de uma apanhado histórico, desde os seus primórdios até os anos posteriores ao início da mecanização da impressão pelo prelo tipográfico. É abordado, também, o conceito das revoluções da leitura cunhado por Roger Chartier.

O segundo capítulo apresenta uma fundamentação teórica que aborda as noções que perpassam o conceito atual que se tem de livro, das funções do objeto, do potencial em ser atribuído de alto valor simbólico e das argumentações de diferentes autores acerca da resistência do livro.

No terceiro capítulo da dissertação, é discutido o conceito de comoditização e como é aplicada ao design e ao livro, além de como interfere atualmente no modo como o objeto se configura.

O quarto capítulo reflete acerca do contexto atual, marcado pelo cenário digital e a sociedade da informação com sua lógica de funcionamento baseada na efemeridade. Aborda o livro como um potencial promotor de experiências de leitura singulares através de sua presença física, e discute a aproximação dos valores de uso do livro aos valores de uso dos objetos de arte.

O quinto e último capítulo configura-se como uma demonstração prática de três livros de diferentes naturezas de conteúdo que são

projetados e concebidos através dos aspectos discutidos ao longo da dissertação. O primeiro livro trata-se de uma obra clássica da literatura escrito no século XIX por Herman Melville, uma nova edição que se apropria das possibilidades oferecidas pelo livro para ambientar gráfica e materialmente a narrativa. O segundo é um livro que nasce conceitualmente sob a luz dessa nova condição e abordagem editorial discutida ao longo do trabalho. O último é um livro que vive dentro de outro livro, um mesmo espaço que abarca duas histórias que acontecem paralelamente, uma aos moldes padrões de livro, e outra às margens do primeiro.

Por fim, são apresentadas as considerações finais acerca da investigação que será apresentada a seguir, assim como as referências bibliográficas e das figuras.



# A evolução do livro

Neste capítulo, é apresentada uma fundamentação histórica da relevância do livro. É a partir da história do livro, que percebe-se sua evolução física, à nível material, do objeto, assim como as maneiras como é apropriado pelos diferentes povos e suas pertinências mutáveis ao longo do tempo. Observou-se que, para se falar das pertinências hoje, é preciso mergulhar na história do livro e suas pertinências ao longo do tempo, a fim de frisar os processos através dos quais o livro se adapta e se reinventa.

## 1.1 A história do livro

Estudar a história do livro, é também estudar a história da sociedade, suas necessidades e anseios. As mudanças de forma dos artefatos ao decorrer do tempo estão diretamente relacionadas com as mudanças de uso e fabricação. No caso do livro, ou pelo menos os artefatos compreendidos como sendo relevantes para o desenvolvimento de seu conceito, não é diferente. Os primórdios do livro, como será exposto a seguir, se conformam de acordo com seu conteúdo e a partir da relação que os leitores estabelecem com o objeto, como aponta Amaranth Borsuk em *The Book*:

**TRADUÇÃO LIVRE:** “O livro, afinal, é um suporte portátil de armazenamento de dados e um método de distribuição. Ele surge como um subproduto da mudança da cultura oral para a literatura, um processo que leva séculos e é informado por meio de trocas culturais, tanto pacíficas quanto forçadas. No desenvolvimento do livro, da tablete de argila ao códice, as potencialidades de cada meio – as possibilidades de uso apresentadas por sua forma – facilitam certos tipos de expressão. Enquanto certos modos de expressão [...] ganham destaque, o meio que os apoia se desenvolve e, em alguns casos, substitui o que o precedeu.”

*“The book, after all, is a portable data storage and distribution method, and it arises as a by-product of the shift from oral to literature culture, a process that takes centuries and is informed through cultural exchange, both peaceful and forcible. In the development of the book from clay tablet to codex, each medium’s affordances – the possibilities for use presented by its form – facilitate certain kinds of expression. As certain modes of expression [...] gain prominence, the medium that supports them develops and, in some cases supersedes the one that preceded it.”* (BORSUK, 2018, P.1)

À primeira vista, a funcionalidade e conseqüentemente o uso dos artefatos são os principais fatores definidores da evolução dos objetos. No entanto, outros aspectos contribuíram diretamente para o desenrolar da história do livro. Cabe dar destaque às questões logísticas, como a disponibilidade e acessibilidade a recursos que possibilitaram a produção dos artefatos em locais específicos e em diferentes momentos históricos.

O livro não foge à regra, e a história não pode ser contada de maneira completamente fidedigna, levando em consideração a distância, não só física, mas também cultural e comunicacional, entre o Ocidente e o Oriente nos períodos históricos tratados. Grandes marcos da história do livro conhecidos hoje, partem de um ponto de vista majoritariamente ocidentalizado.

TRADUÇÃO LIVRE: “nosso desafio, enquanto estudantes do livro, é pensar sobre como sua materialidade é tanto produto quanto componente do seu momento histórico.”

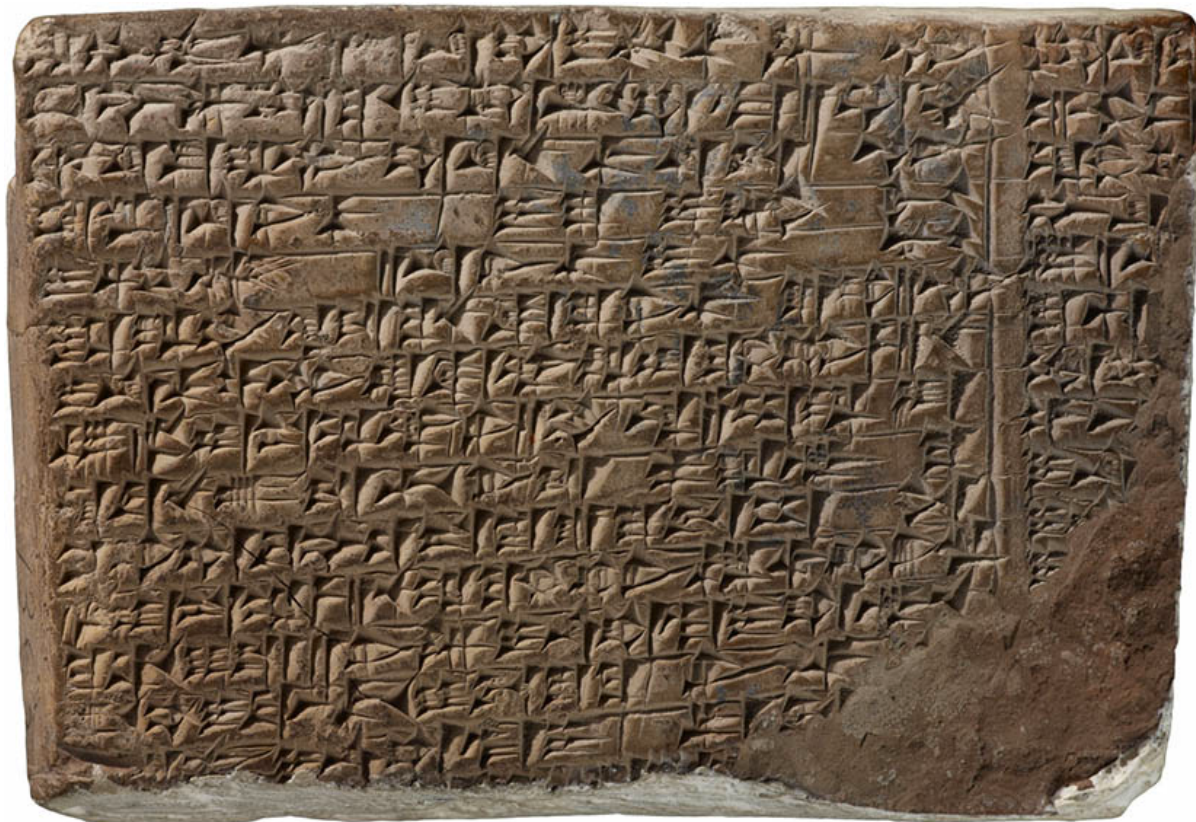
Ainda, não é coerente tratar da história do livro sem recorrer à evolução da escrita, das funções e conformações do suporte e do material utilizado para o registro em dado momento. Por isso, por uma razão didática, os acontecimentos ao longo do presente estudo serão tratados de maneira não necessariamente linear, uma vez que eventos diferentes se confundem sendo impossível dissociá-los. Isso acontece porque os materiais (argila, papiro, pergaminho e papel) e conformações de suporte (tablete, rolo e códice) se misturam ao longo do tempo e espaço, que em alguns casos coexistem nos mesmos períodos históricos nas mesmas regiões ou em regiões diferentes. E como aponta Borsuk “*our challenge, as students of the book, is to think about the way its materiality is both the product and constituent of its historic moment.*” (BORSUK, 2018, P.34)

### 1.1.1 Dos primórdios ao livro

O desenrolar histórico apresentado a seguir é um apanhado de fatos considerados relevantes para a evolução do livro e do estudo apresentado aqui e tem como base principal de fundamentação três obras: *The Book*, de Amaranth Borsuk, publicado em 2018 pela The MIT Press; *O Livro* de Douglas McMurtrie, 2ª edição publicada em 1982 pela Fundação Calouste Gulbenkian; e *The book: a cover-to-cover exploration of the most powerful object of our time* de Keith Houston, publicado em 2016 por W.W. Norton & Company.

#### A tablete de argila

O primeiro artefato que se tem registro que é de interesse para definir o livro com conhecido hoje são as tabletes de argila (do inglês *clay tablets*). Acredita-se que tenham surgido entre os anos 8500 a 3000 A.C. no território então conhecido como Sumer – atual parte do Iraque – e foram fruto da transformação do estilo de vida nômade para a cultura urbana da população daquela época e região. O estabelecimento em local fixo gerou a necessidade de registro de trocas – o principal meio do comércio naquele período histórico – e informações governamentais.



**FIGURA 1:** Tablete de argila com inscrições na escrita cuneiforme sumero-acádio, da primeira dinastia da Babilônia, Mesopotâmia, datada de 1895 a 1595 A.C.

Com o desenvolvimento da escrita Cuneiforme no sul da Mesopotâmia por volta de 2800 A.C. e graças a confluência de materiais disponíveis – a argila era abundante e renovável – ao desenvolvimento linguístico e a utilidade e necessidade, a população sumeriana desenvolveu técnicas para trabalhar com a argila na criação desses artefatos duradouros, funcionando como um suporte natural para a escrita.

As tabletes de argila apresentam algumas das primeiras características que, até hoje, permeiam o imaginário do livro: a durabilidade, a permanência e o registro.

### **O papiro**

Os papiros (do latim *papyrus*) surgem no Egito por volta de 2500 A.C., e são produzidos a partir da fibra da planta de mesmo nome, *papyrus*, encontrada abundantemente na região dos vales do rio Nilo. O desenvolvimento do papiro se dá em razão da necessidade de documentação. As folhas podiam ser facilmente dimensionadas às necessidades do documento em questão e

sua maciez e flexibilidade eram ideais para a escrita. Além da disponibilidade da matéria prima na região, o papiro era durável, poderia ser estendido com a adição de novas folhas e permitia a correção dos textos inscritos, diferentemente da argila que uma vez endurecida não podia ser corrigida.

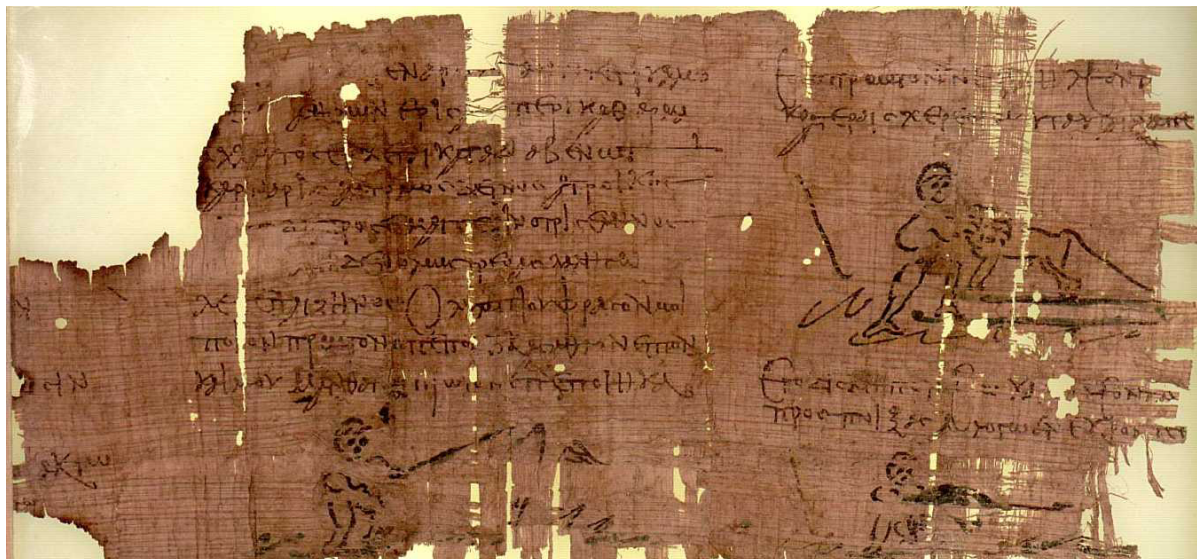


FIGURA 2: Papiro com inscrições de poesia lírica, da cidade de Oxirrincos no Egito, datado do século III.

Anteriormente ao papiro, o sistema de registro utilizado eram os hieróglifos – símbolos de registro históricos e religiosos que inicialmente eram aplicados diretamente à pedras e paredes. Foi somente através da disseminação do papiro que derivou-se o sistema de escrita hierático, caracterizado pela presença de curvas nos desenhos de seus caracteres. Em razão dessas curvas, as superfícies rígidas anteriormente utilizadas deixaram de ser uma opção, dando-se preferência às superfícies maleáveis.

A disposição dos papiros rapidamente se fez no formato de rolos, em que várias folhas eram coladas lado a lado com uma pasta de amido. Assim como o papel, o papiro possui um sentido natural da fibra e curvatura, o que facilitou a conformação. Tal sentido da fibra era respeitado para que não houvesse um desgaste desnecessário do material, por esse motivo, os rolos de papiros eram preenchido em apenas um de seus lados, sem tencionar contrariamente o rolo.

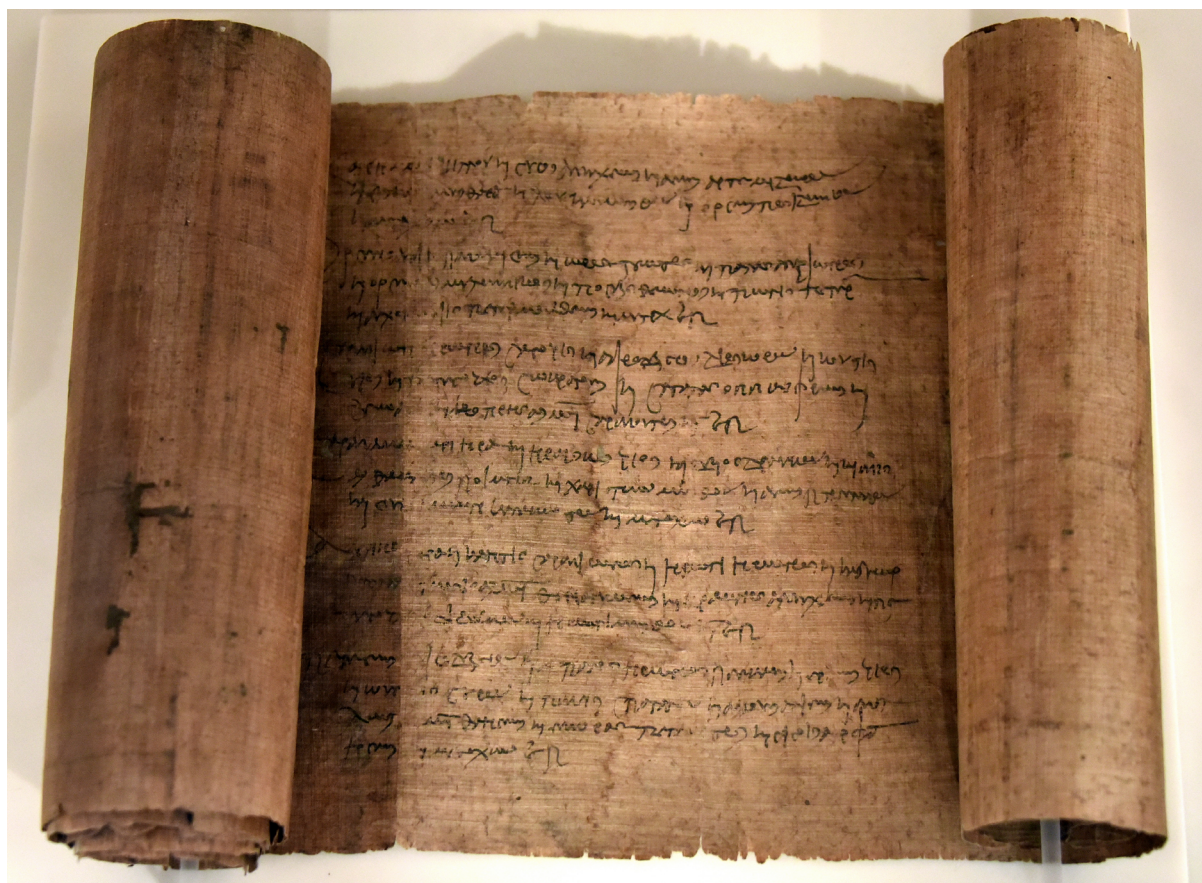
Eram escritos com instrumentos similares a pincéis com tintas preta e vermelha. A tinta vermelha possibilitou a incorporação da ideia de rubricação – destaque de palavras ou frases – e



**TRADUÇÃO LIVRE:** “escribas desenvolveram técnicas para facilitar a leitura do trabalho escrito, uma das marcas do livro não apenas como dispositivo de armazenamento, mas também de recuperação.”

indicação de novos parágrafos. Esse contraste não era possível na escrita cuneiforme. Tal prática de destacar elementos, é gradualmente transferida e aprimorada em suportes seguintes. Nota-se, então, o nascimento de uma estratégia herdada pelo livro para facilitação da leitura como aponta Borsuk: “*scribes developed techniques to facilitate the reading of written work, one of the hallmarks of the book as not only a storage, but also a retrieval, device.*” (BORSUK, 2018, P.17)

Nos rolos de papiro, os textos eram compostos em estreitas colunas permitindo que pudessem ser segurados revelando poucas delas, sem exigir grandes esforços aos braços do leitor. No entanto, a experiência de leitura ficava limitada, uma vez que o rolo tendia a fechar caso o leitor não segurasse-o com as duas mãos – uma em cada extremidade – ou colocasse-o em uma superfície lisa com objetos por cima. Independente, os rolos resistiram durante dois milênios como a forma dominante de livro na cultura egípcia e posteriormente grega, para qual foi exportada.



**FIGURA 3:** Rolo de papiro com inscrição em grego de levantamentos sobre fazendeiros e terras, em Theadelphia, Egito, datado de 196–198 D.C.

Mesmo tendo facilitado o desenvolvimento da escrita e do *layout*, o papiro não era um material ideal para arquivamento, uma vez que se tornava bastante frágil à medida que secava e era suscetível à umidade e insetos, particularmente no clima mais úmido europeu. Por isso, poucos são os rolos originais intactos encontrados na atualidade.

### O pergaminho

O pergaminho (do latim *pergamum*) surge por volta de 1600 A.C.. Era uma alternativa durável em comparação ao papiro e garantiu uma longa vida aos rolos na Grécia e em Roma, recebendo o nome *volumen* (latim). O pergaminho é majoritariamente produzido durante o quarto século A.C. na região de Pergamon (hoje parte da Turquia) – pela qual recebe seu nome.

O pergaminho era feito a partir da pele de animais, o que o tornava flexível e resistente, podia ser cortado em tamanhos maiores que o papiro e fornecia uma superfície bastante lisa e macia, além de ser opaco o suficiente para que fossem incluídas escritas de ambos os lados. Mas a principal vantagem que apresentava sobre o papiro era a mobilidade da produção: os pergaminhos podiam ser feitos em qualquer pedaço de terra que pudesse se tornar pasto para a criação de gado, ovelhas e cabras, diferente do papiro que dependia da planta – somente encontrada nos vales do rio Nilo – e precisava ser importado do Egito.



FIGURA 4: Pergaminho visto de perto, textura da pele animal.

O rolo de pergaminho é o primeiro suporte no qual os historiadores começam a identificar padrões na distinção do formato pelo tipo de conteúdo, como acontece até hoje nos livros. Textos fluídos costumavam ser aplicado a rolos de 8 a 9 polegadas de altura (~20 a 23cm). Já os rolos de poesia grega era frequentemente aparados com 5 polegadas (~13cm), enquanto epigramas eram aparados com 2 polegadas (~5cm) por serem escritas bastante concisas. Então, o que se nota é que essa variação de altura é inicialmente influenciada pela quantidade de conteúdo.

Assim como no rolo de papiro, a escrita era feita em colunas, denominadas pelos gregos de *paginae*, termo base para, mais à frente, estabelecer-se o conceito de página. Nos rolos, as colunas exerciam um papel similar à página, eram a unidade de medida e guia de navegação da leitura.

Posteriormente, surgem os *umbilicus* – rolos com hastes em ambas as extremidades – na tentativa de facilitar a abertura e fechamento, além de funcionar como o peso que segura o rolo aberto quando em superfície plana. Os leitores desenrolavam o rolo com a mão direita, enquanto enrolavam com a mão esquerda, revelando apenas uma ou duas colunas por vez.



**FIGURA 5:** Rolo composto em *paginae*, estreitas colunas de texto inscrito em hebraico, um exemplar do Torá, datado de 1653, de Kaifeng, China.



**FIGURA 6:** *Umbilicus*, rolo com hastes, exemplar do Torá, datado do século XVIII, feito na Europa.

Diferente do que se pode imaginar, o papiro não foi substituído pelo pergaminho, e ambos coexistiram por séculos, assim como tabletas e rolos. Historiadores atribuem esse fato à dificuldade de sistematizar e escalonar a produção do pergaminho, e a alta demanda por animais.



## O alfabeto

A história do livro é indissociável da história da escrita, e consequentemente do surgimento do alfabeto. A escrita, talvez, seja a grande responsável pela invenção e disseminação do livro, que está diretamente relacionado com a linguagem e a necessidade de registro do conhecimento.

O texto material surge com propósito administrativo. Ajudou cidades em ascensão a manter registros, contas, estabelecer regras e codificar práticas sociais e religiosas. O movimento da oralidade para a leitura tem papel central no desenvolvimento da escrita. É através do alfabeto grego que a escrita ganha espaço suficiente para catapultar o livro no Ocidente.

Assim como os egípcios, inicialmente, os gregos também se utilizaram de escritas pictográficas – 2200 A.C. Dessa prática derivou-se um sistema silábico combinado com alguns logogramas por volta do século XVII A.C. Nele, caracteres representavam sons e não mais objetos ou ideias como anteriormente, simplificando a escrita e aumentando vastamente o vocabulário. A combinação consoante-vogal do sistema resultou em um largo alfabeto com muito caracteres, o que tornou a escrita uma habilidade que poucos dominavam.

O alfabeto, como é conhecido hoje, tem sua origem na Península de Sinai por volta de 1700 A.C., e é estruturado nas consoantes, e não mais nas construções silábicas e contava com 22 caracteres. Os gregos adaptaram essas letras ao seu idioma falado, substituindo consoantes que não utilizavam pelas vogais e adicionando outras que faltavam para a reprodução de alguns sons particulares. Essa combinação extrapolou a capacidade do idioma, aumentando o número de palavras e ideias que podiam ser representadas, e passou a poder ser utilizado não só para o grego, mas para quase qualquer dialeto ou idioma, o que fez com que o alfabeto se espalhasse gradualmente por todo o Ocidente.

Os romanos desenvolveram o latim através de uma adaptação desse alfabeto grego em meados do século VII A.C., e durante os dois séculos seguintes estabeleceram os desenhos de letras que se tornaram os mais disseminados no mundo.

Como anteriormente tratado, o desenho dos caracteres nessa combinação consoante-vogal influenciou na substituição

das tabletes pelo rolo, uma vez que eram mais facilmente reproduzidos no papiro do que na argila. Essa resiliência do papiro levou a outra importante invenção grega, a caneta, que agilizava o processo de escrita e passou a ser vastamente adotada juntamente com o alfabeto grego. O latim introduziu curvas nos desenhos de letra por volta do século IV D.C., e minúsculas no século V.

### O *jiance*

Como apresentado até aqui, variadas estratégias para a documentação de informações em diversos momentos históricos foram utilizadas em diferentes regiões do mundo. Na Mesopotâmia a argila foi a matéria-prima principal, enquanto que no Egito, o papiro foi a opção adotada, e em Roma e na Grécia se deu preferência ao pergaminho. Diferente do que se divulga, o Ocidente não foi o único precursor do desenvolvimento do livro. No Oriente, principalmente na China, alguns acontecimentos também marcaram essa história.



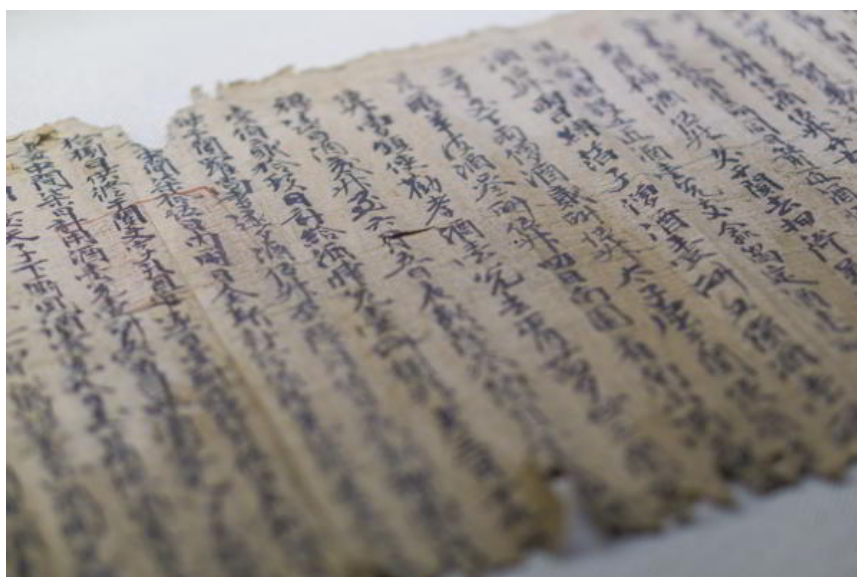
**FIGURAS 7 & 8:** *Jiance* Sun Tzu, *The Art of War*, China Antiga, sem data e região definida.

Paralelamente ao papiro e ao pergaminho, foi desenvolvido na China, por volta de 1400 A.C. o *jiance*, uma superfície de escrita também em rolo fabricada a partir da fibra do bambu. A ideia de trama é ilustrado nesse material, que só podia ser enrolado em um sentido, se fosse enrolado no outro se partia. O *jiance* era como um tapete em que estreitos talos de bambu eram dispostos e amarrados lado a lado.

A orientação vertical desses talos no *jiance* é o principal motivo pelo qual o alfabeto chinês corre de cima para baixo, e não da esquerda para direita como na maior parte do Ocidente. As emendas das fibras eram no sentido horizontal, ou seja, as tiras era dispostas verticalmente para que pudessem ser dobradas. Desse modo, havia espaço para apenas um caracter por tira, fazendo com que, conseqüentemente o próximo caracter fosse colocado logo abaixo, na mesma tira. O suporte e o modo de escrita influenciaram a direção de leitura – da direita para a esquerda – e o desenho dos ideogramas, majoritariamente verticais.

### O papel

Cai Jun, da corte imperial da dinastia Han, desenvolveu em 105 D.C. uma mistura de casca de amoreira, cânhamo, redes de pesca e trapos de tecido que daria origem ao modo de fabricação do papel. As folhas que resultaram do processo desenvolvido por ele foram colocadas em rolos assim como no Egito e eram escritas como o *jiance*.



**FIGURA 9:** Papel com inscrições em chinês, China Antiga, sem data e região definida.

O *jiance* e os rolos de papel coexistiram durante todo o século V, e o *jiance* só cai em desuso graças ao imperador Huan Xuan que decreta que os *bookmakers* parem de se utilizar de técnicas que ele considerava antiquadas, priorizando a produção e uso do papel.

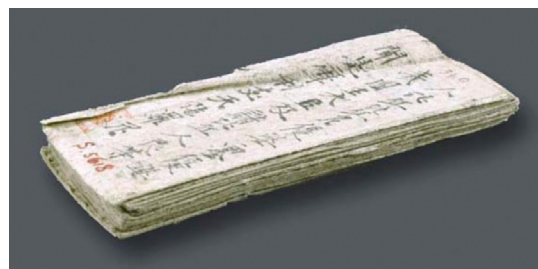
Apesar de sua superioridade enquanto material, o papel só chega ao ocidente em 751 D.C. e está diretamente associado ao crescimento do império islâmico. Historiadores apontam que, através da captura de marinheiros chineses, soldados muçulmanos encontraram papéis à bordo de seus navios e logo reconheceram sua utilidade. Esses marinheiros chineses se tornaram prisioneiros de guerra e foram forçados a construir a primeira fábrica de papel em Samarkand e ensinar as técnicas de produção aos seus raptos. Essa técnica foi rapidamente espalhada pelo mundo árabe, e substituiu o papiro por completo no século X.

As adaptações realizadas pelos islâmicos, assim como o alto valor dado à escrita e às buscas intelectuais na cultura muçulmana combinado com o crescimento do império, levou a um *boom* do *bookmaking* entre os séculos VIII e XIII – período considerado como a *golden age* islâmica. Foi através da camada islâmica da Espanha que no século XVII a Europa finalmente teria acesso ao papel, e nesse ponto, o códice já teria se tornado a estrutura de livro dominante.

### O códice

O desenvolvimento do códice não é exclusividade de nenhuma região e apresentou peculiaridades em sua evolução em diferentes lugares.

Na China, no século VIII, a força e maleabilidade do material levaram ao desenvolvimento de concertinas, nas quais o papel era dobrado consecutivamente, ao invés de ser enrolado, até que se formasse um volume retangular plano.



**FIGURAS 10 & 11:** Concertina com inscrições em chinês, em tamanho pequeno para facilitar a portabilidade, China Antiga, sem data e região definida.

Surgem simultaneamente impressões como a xilogravura, em que a matriz é pressionada contra o papel. Essa pressão no processo



de impressão faz com que o lado avesso da concertina fique inutilizado, o que foi, muito provavelmente, o fator determinante para o desenvolvimento da encadernação com cola em uma das laterais das concertinas.

A partir dessa encadernação inicial da concertina, surgem outras encadernações que vão se aproximando ao formato do códice. A *butterfly binding*, recorrente entre os séculos IX e XIII, consistia em folhas avulsas divididas na metade (folio) e coladas em uma das laterais. Marcada pela alternância de uma página dupla preenchida e uma vazia em sequência.

Tal tipo de encadernação foi posteriormente substituído pelo *wrapped back binding*, utilizado entre os séculos XIII e XVII, em que as folhas ainda eram dobradas na metade, mas a encadernação era na outra extremidade do bloco – similar ao que é conhecido hoje como dobras francesas –, evitando a interrupção das páginas em branco que ficavam voltadas para dentro, permitindo uma fluidez melhor da leitura.



FIGURA 12: *Butterfly binding* com inscrições em chinês, China Antiga, sem data e região definida.

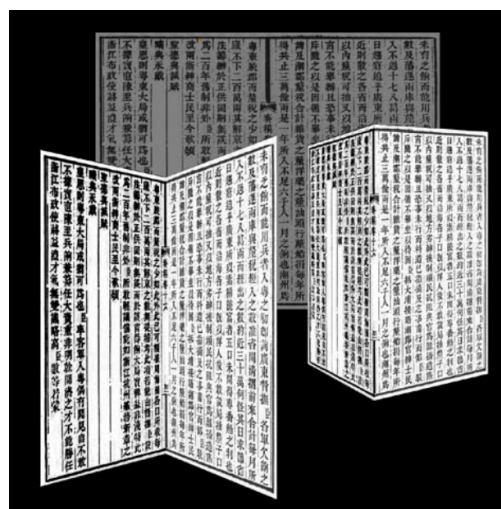


FIGURA 13: Diferença na dobra do folio no *butterfly binding* (esquerda) e no *wrapped back binding* (direita).

O *wrapped back binding* pode ser considerado o primeiro *perfect binding* que se tem registro, em que o miolo é coberto com uma capa criando um *book block* rígido. A partir dela, surge a *stab binding*, na qual a encadernação já não é mais feita com cola, por atrair insetos. No *stab binding* os livros começaram a ser costurados, criando na lombada e na lateral esquerda da capa uma costura ornamental geométrica. Uma vantagem é que, diferente da cola, a costura permitia que os livros fossem

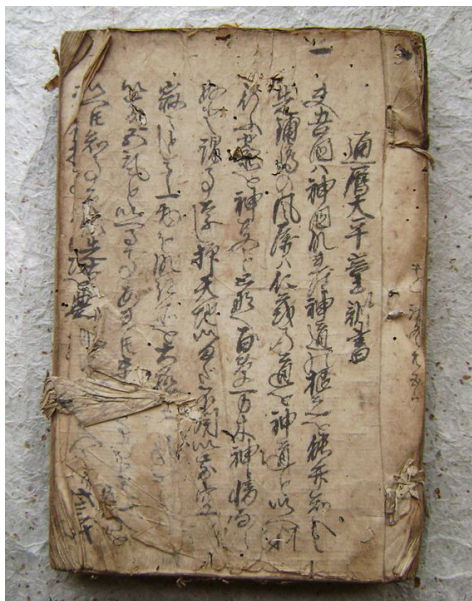


FIGURA 14: Stab binding com inscrições em chinês, China Antiga, datado de 1778.



FIGURA 15: Tablete de cera.

facilmente reparados e novamente costurados. Permaneceu popular até o início do século XX, quando os livros chineses começaram a se parecer mais e mais com o códice.

Já no Ocidente, os gregos e romanos também tem uma estrutura parecida com os concertina mesmo antes do desenvolvimento do papiro. Por volta do século VIII A.C., surgem as tabletes de cera, que ficaram conhecidas como *pugillares*. Eram esculpidas depressões em um pedaço retangular de madeira, posteriormente preenchidas com cera. O retângulos de madeira eram unidos lado a lado. Por mais que a configuração formal fosse similar ao do códice, registros sugerem que não eram manuseadas como um, mas como um *laptop*, com a conexão entre as duas tábuas de madeira disposta na orientação horizontal.

A estrutura da concertina também surgiu no Ocidente derivada dos rolos. O pergaminho era dobrado consecutivamente ao fim de cada coluna de texto. Começa, efetivamente, a tomar forma a idéia de página, enfatizado a unidade, mas ainda sim permitindo a leitura contínua do texto.

Os suportes que abarcam a ideia de páginas dobradas e alguns outros foram importantes na construção, na Era Comum, do conceito de códice. Um dos primeiros códice que se tem registro é o *saddle stitch*, que podia ser feito tanto de folhas de papiro ou pergaminho embrulhado com couro e costurado com um laço de linha ao longo da dobra.

TRADUÇÃO LIVRE: “Livros em rolos e no formato de códice feitos tanto de pergaminho quanto papiro existiram lado a lado na cultura romana por séculos.”

Diferente do que se pode imaginar, o surgimento do códice não aniquilou o uso dos rolos. Inicialmente, o códice foi majoritariamente utilizado em educação, enquanto o rolo ainda cumpria outras funções como documentação. “*Scroll and codex books made of both parchment and papyrus existed side by side within Roman culture for centuries.*” (BORSUK, 2018, P.46).

Estudos arqueológicos demonstram um declínio gradual dos rolos a partir do século III, e o crescimento do códice, até que, entre os séculos III e IV, a paridade foi atingida.

O salto do *saddle stitch* ao códice requereu técnicas mais complexas de encadernação que pudessem ligar vários cadernos juntos. O mais antigo exemplo de códice que se tem registro é do séc IV, o *Mudil Codex*, descoberto no Egito em 1984, e é um livro com 32 cadernos costurados e anexados a uma capa de madeira grampeada com couro.

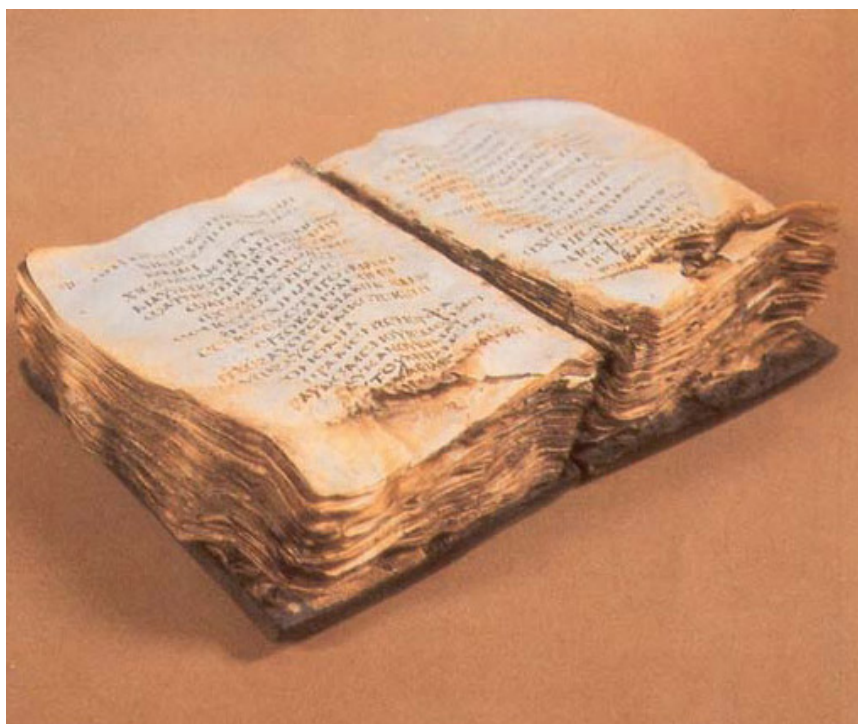


FIGURA 16: *Mudil Codex*, o exemplar mais antigo do códice já encontrado, no Cairo, Egito.

### O manuscrito

Cristãos primitivos abraçaram o códice como um meio clandestino de transportar textos banidos pelos romanos. Com o tempo, cristãos e judeus escolheram o formato como suporte ideal para seus folhetos religiosos, o que reforçava



sua distinção ideológica. Portanto, a ascensão do códice está diretamente relacionada com a ascensão do cristianismo, e é através dele que se espalha pelo Ocidente – principalmente na forma de manuscritos monásticos.

Monastérios monopolizaram a produção de livros até o séc XIII. Por isso é plausível que quando imaginam-se os primórdios dos livros, a figura que vem à mente são livro monásticos manuscritos e ornamentados, conhecidos como manuscritos iluminados. Eram textos escritos à mão por monges escribas, checados por corretores, destacados – passagens importantes, palavras –, adicionados títulos e capitulares por rubricadores e ornamentados por iluminadores com ilustrações nas margens e à volta das capitulares. Um dos principais exemplos de manuscrito iluminado que se tem registro é o *Book of Kells*.



FIGURAS 17, 18 & 19: Páginas de *Book of Kells*, manuscrito com iluminuras de cunho religioso.

É importante notar que o formato e estilo dos manuscritos refletem as práticas de leitura daquele momento histórico e as necessidades as quais deveriam suprir. A experiência de leitura era diferente da atual – privada e meditativa. Um monge não deveria ler sozinho, os livros eram lidos em assembléias ou em voz alta para o aprendizado próprio e de colegas. Desde a era Helênica, a leitura era caracterizada como uma prática oral e, em alguns casos como na Grécia, até mesmo social.

Com os avanços da escrita, surgem as universidades, frequentadas exclusivamente por homens, membros do clero e da aristocracia. Com uma maior audiência e novos contextos de





FIGURA 20: Livro de horas van Reyngom, datado do século XV.

uso, a leitura foi se conformando como individual, silenciosa e com a realização frequente de anotações, desse modo tanto o layout da página quando o design do objeto foram sofrendo alterações.

O Renascentismo, em meados do século XIV a XVI – transição entre Idade Média e Moderna – foi, talvez, o auge dessas mudanças. Com o grande crescimento da atividade intelectual e artística, é inaugurada a era dos livros – pelo menos entre a aristocracia – e várias das características que são reconhecidas hoje em um livro são resultado da explosão dessa prática da leitura silenciosa.



FIGURA 21: Páginas manuscritas e iluminuras do livro de horas *Hours of Catherine of Cleves*, datado de 1440.



FIGURA 22: Páginas manuscritas e iluminuras do livro de horas *Les Très Riches Heures du duc de Berry*.

Surgem, nessa época, alguns livros com funções inovadoras. O primeiro deles é o livro de horas, pequenos manuscritos iluminados de conteúdo religioso comissionados por leigos da aristocracia. Os livros de horas eram objetos de valor e *status*, muito mais que religiosos.



FIGURA 23: Röder von Rodeneck *girdle book*, datado de 1540.

Um segundo exemplo é o *girdle book*, que consistem em livros com um excesso de tecido da encadernação para ser preso ao cinto e facilitar o transporte e consulta quando em movimento, era utilizado por monges e membros da aristocracia.

Outro exemplo menos frequente é o livro *dos-à-dos*, originários do século XVI, consistiam em dois volumes unidos um de costas para o outro.



FIGURA 24: Livro dos-à-dos, datado do século XVII.

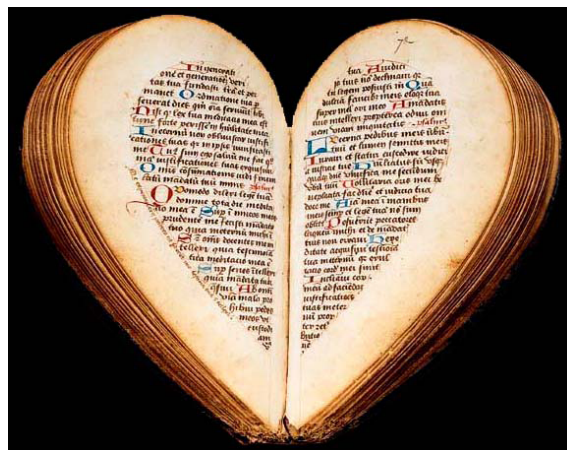


FIGURA 25: Livro cordiforme, datado do século XV, França.

Por fim, destaca-se o livro cordiforme, recorrentes nos séculos XIV–XV, que eram livros em formato de coração, que traziam como conteúdo coleção de poemas e músicas de amor. É um dos primeiros exemplos que se tem registro no qual a forma denota uma ambientação do conteúdo, consequentemente apresentando uma camada simbólica de interpretação.

A ideia de autor também surge nesse período. Antes, os monges eram vistos apenas como reprodutores do conhecimento, copiadore que produziam os manuscritos. No Renascimento, com o advento das universidades e das ideias humanistas, a imagem do autor como originador do livro, ou pelo menos seu conteúdo, começa a tomar forma.

### A xilogravura



FIGURA 26: Blocos de madeira gravados, clichês da xilografia, Wei Lizhong, China.

O livro, enquanto códice, se tornou gradativamente um objeto privado, e não mais compartilhado e utilizado publicamente. Por esse motivo, houve uma crescente demanda por mais unidades de um mesmo conteúdo. Nesse cenário, inicia-se um processo de evolução das formas de reprodução.

A xilografia, que tem sua origem traçada na China muito antes do surgimento do códice, é a primeira técnica de multiplicação reprodutível do livro. O aprimoramento da técnica de esculpimento da madeira tem um papel importante na reprodutibilidade do texto e também da ilustração. A impressão xilográfica exigia um longo e delicado trabalho nos blocos de madeira, que se deterioravam rapidamente, permitindo uma tiragem limitada.



## Os tipos móveis

Como aponta Umberto Eco em *O livro não morrerá* “a história moderna do livro também começa com uma Bíblia.” (2010, p.240). Como discutido anteriormente, o códice toma conta do mundo ocidental através da disseminação do Cristianismo. A primeira impressão feita a partir de tipos móveis que se tem registro no Ocidente não é diferente.

É graças a sua *Bíblia de 42 linhas*, considerada o primeiro livro ocidental impresso com tipos móveis, que Johannes Gutenberg, tido como pai da imprensa, é a figura de maior reconhecimento na história do livro.



**FIGURAS 27 & 28:** Bíblia de 42 linhas de Gutenberg, impressa por tipos móveis no prelo de Gutenberg e com iluminuras manuais. Um dos poucos exemplar que resistiu, exposto na New York Public Library, Nova Iorque, Estados Unidos.

Nascido em Mainz, Alemanha por volta de 1400, Gutenberg ficou mundialmente conhecido depois de sua morte, e não usufruiu dos frutos de seu trabalho em vida. A maioria das tecnologias utilizadas por ele para construir a prensa em que imprimiu a Bíblia já tinham sido inventadas. A maior conquista de Gutenberg foi unir essas tecnologias, aperfeiçoá-las e buscar pessoas para financiar sua visão.

Diferente dos blocos de madeira da xilografia, a grande revolução dos tipos móveis não é somente a facilidade de reprodução, mas a construção de um sistema de tipos duradouro que permite a possibilidade de produzir diferentes impressos utilizando o mesmo material, os clichês.



**FIGURA 29:** Imagem ilustrativa do primeiro prelo tipográfico desenvolvido por Gutenberg e utilizado para a impressão da bíblia de 42 linhas.



**FIGURA 30:** Composição de tipos móveis em montagem. Ao fundo, caixotim com compartimentos para a organização por caracteres de uma mesma família tipográfica.

Os impressores possuíam largas e rasas gavetas com pequenos compartimentos, os caixotins, que continham a coleção de caracteres de diferentes tipografias, além de espaços, entrelinhas, entre outros elementos imprescindíveis para a composição do layout. Os termos *uppercase* e *lowercase* (do inglês caixa alta e caixa baixa) tem origem nos caixotins e a maneira como eram organizados, em que as maiúsculas costumavam ficar nos compartimentos superiores e as minúsculas nos compartimentos inferiores.

Os tipos móveis podiam ser montados para uma impressão em um clichê e logo após terminadas as tiragens, poderia ser desmontado e reconstruído novamente com uma configuração e texto completamente distinto.



**FIGURA 31:** Página do *Jikji*, impresso por tipos móveis anos antes da Bíblia de Gutenberg.

Por mais que, historicamente, Gutenberg seja reconhecido como o primeiro impressor de tipos móveis, há registros de que em 1041 o engenheiro chinês Bí Sheng tenha desenvolvido uma técnica de impressão similar com tipos de argila esculpidos. Outros registros apontam que durante os séculos XI a XIII, impressores chineses desenvolveram tipos de argila, estanho, cobre e madeira. A tecnologia se espalhou pela Coreia, e foi impresso em 1377, a partir de tipos de cobre, o *Jikji*, uma antologia de dois volumes de ensinamentos zen budistas.

Mesmo assim, durante séculos os chineses ainda preferiram a xilografia, principalmente em função da qualidade de seu

papel, que não requeria pressão para transferir tinta e a enorme quantidade de caracteres do sistema de escrita que não era fonético.

Independente de quem tenha sido o precursor da impressão por tipos móveis, a invenção da prensa de Gutenberg é revolucionária e possibilitou que o livro fosse o primeiro produto a ser produzido em escala, alavancando sua disseminação. Inicialmente na Alemanha, e posteriormente na Europa, o livro se espalhou e aos poucos foram abandonadas as tradições dos manuscritos iluminados e também seus típicos conteúdos. Os textos não-litúrgicos ganharam espaço e o *layout* do livro começou a ser padronizado, sendo adicionados elementos como *index*, e registros das primeiras palavras dos capítulos, o que mais tarde se tornaria o sumário. O sumário origina-se como uma ferramenta de auxílio ao impressor, ao organizar os cadernos de um livro, e se torna uma ferramenta de facilitação da navegação do leitor.

Durante bastante tempo, os livros continuaram sendo produzidos aos moldes gráficos e formais dos manuscritos. Obviamente, as impressões foram sendo gradualmente aprimoradas ao longo dos séculos, mas a hegemonia dos tipos móveis permaneceu, até o século XX, bastante similar à ideia inicial.

### **Os incunábulos**

Como aponta McMurtrie em *O Livro*, o termo incunábulo tem origem do latim *incunabulum*, que significa “berço”. É empregado pelos bibliógrafos para designar “qualquer obra impressa em qualquer lugar na época mais antiga ou no princípio da história da imprensa” (1982, p.326). Vale destacar que, especificamente na história do livro aqui contada, a palavra aplica-se às obras impressas na Europa a partir da mecanização da imprensa iniciada por Gutenberg até o fim do século XV. A maior parte dos volumes eram pouco manuseáveis. Durante esse período, entre 1455 e 1500, se percebe a adoção da inicial prática de replicar os manuscritos com o uso da tipografia móvel.

Nos primeiros tipos móveis notava-se certa variação na impressão de letras iguais, resultando em impressões de qualidade variável. É durante esse período de um pouco menos que 50 anos que os tipos fundidos (em metal, a partir de uma matriz) são aprimorados, trazendo um novo ar à tipografia impressa, e

permitindo o aprimoramento dos desenhos de tipos. Durante esse período, surgem os primeiros grandes mestres da tipografia. O trabalho dos tipógrafos, além do valor estético, acrescentam um valor técnico aos livros, o que possibilita melhores e mais fidedignas impressões.

Os incunábulos refletem o mercado do seu período histórico. Mais da metade dos livros produzidos eram religiosos, missais para uso nas igrejas, livros de horas para uso privado e livros sobre a vida dos santos e guias religiosos para padres. Mas não só facilitou a reforma religiosa, como também ajudou na propagação das ideias humanistas e do conhecimento científico.

Esses primeiros anos do códice impresso marcam uma importante mudança tecnológica, mas também uma mudança filosófica referente ao modo como os leitores se relacionam com os livros.

### A democratização do livro

Por mais que o livro tenha se espalhado pela Europa através da disseminação dos tipos móveis, foi só depois que passou por um processo de democratização, fazendo com que a leitura gradualmente deixasse de ser uma exclusividade das altas classes da sociedade. Com Keith Houston aponta em *The Book*:

**TRADUÇÃO LIVRE:** “O homem que democratizou os livros foi retardatário. Em Veneza, Itália, quatro décadas depois dos tipos móveis de Gutenberg terem saído de Mainz na Alemanha, um estudioso que se chamava Aldus Manutius estreou como impressor com uma nova edição de um antigo livro grego.”

*“The man who democratized books was a latecomer. In Venice, Italy, four decades after Gutenberg’s movable type had burst out of Mainz in Germany, a scholar calling himself Aldus Manutius debuted as a printer with a new edition of an old Greek textbook.”* (HOUSTON, 2016, P. 316)

Com o *boom* da imprensa na Itália, Veneza se tornou um centro tipográfico no qual ao fim do século XV “tinham-se publicado mais livros ali do que todas as outras principais sedes italianas da imprensa” (MCMURTRIE, 1982, P. 219). Dois nomes foram marcantes para esse desdobramento.

O primeiro é o tipógrafo francês Nicolas Jenson, que elevou o desenho dos tipos a um nível altamente artístico e ficou conhecido como primeiro grande desenhador de tipos do mundo. O segundo é o italiano Aldus Manutius, que mostrou “como os benefícios da imprensa podiam derramar-se melhor entre o maior

número de pessoas, produzindo livros de tamanhos convenientes e vendendo-os a preço razoável” (MCMURTRIE, P.220). A drástica redução de custo de produção, fruto dos métodos desenvolvidos por ele e do tamanho portátil, fez com que se tornasse o primeiro grande editor que fomentou a procura de livros. Aldus tinha a convicção de que os livros deveriam ser feitos para serem lidos e não cumprir funções de objetos missionários. É o grande responsável pela disseminação dos impressos nas camadas menos privilegiadas da sociedade.

## 1.2 *As revoluções da leitura*

Como apresentado posteriormente ao longo da história do livro, as funções e relações do leitor com o livro foram determinantes para a evolução do mesmo. Roger Chartier é um dos grandes estudiosos do livro e da leitura, e em algumas de suas obras expõe a sua teoria sobre as revoluções vividas até então pelo livro.

Segundo Chartier, são quatro as revoluções marcantes que perpassam a história do livro e da leitura e são essenciais para se compreender a quinta e atual revolução que o livro vive, interferindo no imaginário construído ao longo do tempo na sociedade ocidental. As revoluções têm naturezas diferentes e acontecem associadas aos seus respectivos contextos históricos. Didaticamente, Chartier separa essas revoluções de maneira cronológica e os caracteriza de acordo com o aspecto principal de mudança.

As duas primeiras revoluções, são revoluções essencialmente de leitura, e implicam na maneira como os leitores se relacionam com o texto, e conseqüentemente o livro. A terceira revolução é material, implicando principalmente na construção do imaginário do livro e na maneira como é fisicamente utilizado. A quarta revolução é de caráter técnico e trata sobre o processo de produção, implicando na multiplicação e conseqüentemente popularização do livro. A partir dessas quatro revoluções, Chartier trata, então, da revolução atual, uma revolução de natureza material, técnica e da leitura, e é tida por ele como a principal das revoluções do livro, em função de suas múltiplas naturezas e mudanças.

### 1.2.1 **Da leitura oral à silenciosa**

A primeira revolução apontada por Chartier, é referente a mudança do contexto da leitura. Como apontado anteriormente, ainda na Idade Média, a leitura era predominantemente oral havendo uma convenção cultural que associa fortemente o texto



ao som através da voz, da declamação e da escuta. A oralidade não só era um hábito cultural imposto à sociedade, mas também fazia parte do mecânicos de compreensão do texto.

TRADUÇÃO LIVRE: “O velho mundo comunal oral é dividido em espaços livres reivindicando privacidade.”

A partir do século XII, a leitura silenciosa começa a se instaurar como uma possibilidade alavancada pelo advento das universidades e escolas no mundo ocidental. Walter Ong aponta em sua obra *Orality and literacy* que “*the old communal oral world has split up into privately claimed free holdings.*” (2005, p.129)

A revolução da leitura oral para a leitura silenciosa implica numa refuncionalização da escrita, que antes cumpria o papel de conservação e memorização, e passa a ser composta e copiada com a finalidade de permitir uma leitura escolástica. Começa a ser encarada como trabalho intelectual, e não mais somente de cunho religioso. A transição implica, também, na utilização dos livros em uma maior variedade de contextos.

“Com a leitura silenciosa instaura-se uma nova relação com o texto escrito, mais secreta, mais livre, totalmente interiorizada. A partir de então, o mesmo texto pode ser utilizado de diversas maneiras, lido em silêncio para a própria pessoa, na privacidade do escritório ou da biblioteca, ou então em voz alta para outras pessoas; e num mesmo livro”. (CHARTIER, 1998, p.10)

### 1.2.2 Da leitura intensiva à extensiva

A segunda revolução trata da prática da leitura e a frequência com que é feita. A partir da segunda metade do século XVII, dá-se início a uma leitura rápida, casual, que consome cópias impressas de maneira ávida em oposição a antiga prática de leitura, em que as opções de livros eram poucas, então os textos eram lidos, relidos e até memorizados.

A tradicional leitura intensiva era marcada por uma relação de reverência e obediência com relação ao texto, majoritariamente de cunho religioso. Na leitura extensiva, a postura do leitor se torna de irreverência e despreendimento. A multiplicação das práticas de leitura, com a ascensão da produção de livros e veículos como jornais, revistas, entre outros é o que alavanca

o surgimento das bibliotecas, viabilizando a leitura sem que os textos precisassem ser comprados, uma vez que eram artefatos bastante caros naquele período histórico. Já no século XIV, a aristocracia laica também começa a se tornar adepta da leitura, em função dos câmbios da prática da leitura e seus conteúdos.

### 1.2.3 *Do volumen ao códice*

A terceira revolução discutida, é uma revolução do suporte. A substituição gradual do *volumen* – livro em forma de rolo – pelo códice – livro composto em cadernos – é uma revolução de caráter material, que concerne a relação do leitor com o livro quanto a sua fisicalidade.

Como demonstrado anteriormente, o códice e o volumen coexistem durante séculos. O códice toma tamanha dimensão em função de sua associação ao cristianismo. Mas além disso, o códice representa liberdade, uma vez que facilita o manuseio do livro e a navegação do texto.

Os primeiros códices são o berço de uma série de recursos hoje utilizados no livro para facilitar sua navegação e compreensão. Além disso, é a partir do formato do códice que se oficializa o uso da forma como uma possível maneira de expressar sobre o que o livro trata, seu gênero literário e usos imaginados.

### 1.2.4 *Do manuscrito à prensa tipográfica*

Como visto anteriormente, os modos de reprodução dos textos e produção do livro são transformados, em meados do século XV, graças a disseminação da prensa tipográfica no Ocidente. A quarta revolução apontada por Chartier é exatamente sobre a transição do manuscrito para o livro composto e impresso em prensas tipográficas. Essa é essencialmente uma revolução de caráter técnico, de fabricação e multiplicação do livro.

É graças a inovação técnica proporcionada pela prensa e os tipos móveis, através de sua agilidade e maleabilidade, que o livro

toma uma nova proporção no mundo ocidental, havendo um grande aumento da circulação dos textos e livros. Não se pode conceber momentos importantes da história da humanidade sem se levar em consideração o potencial atribuído ao livro, graças a essa multiplicação.

### 1.2.5 Do códice à tela

Todas as revoluções anteriores apontadas por Chartier foram primordiais para construir o imaginário que se tem hoje sobre o livro no mundo ocidental. Diante desse imaginário, o cenário atual dos avanços tecnológicos trás um outro paradigma e coloca o livro em uma nova revolução, a transição da ideia de livro do códice para a tela digital.

Segundo Chartier, a revolução atual é mais drástica que todas as anteriores, por se caracterizar como uma revolução de caráter triplo, é tanto uma revolução da leitura, como uma revolução material e uma revolução técnica. No que concerne a natureza da leitura e o caráter material das obras, Chartier aponta:

“A revolução do texto electrónico será também ela uma revolução de leitura. Ler num ecrã não será como ler num *codex*. Mesmo abrindo novas e inúmeras possibilidades, a representação electrónica dos textos altera completamente a sua condição: à materialidade do livro substitui a imaterialidade de textos sem lugar próprio; às relações de contiguidade, estabelecidas no objecto impresso, opõe a livre composição de fragmentos indefinidamente manipuláveis; à apreensão imediata da totalidade da obra, tornada visível pelo objecto que a contém, faz suceder a navegação de longo curso por arquipélagos textuais sem margens nem limites. [...] Se as anteriores revoluções da leitura aconteceram sem que se alterassem as estruturas fundamentais do livro, o mesmo não acontece no nosso mundo presente. A revolução que começou é, antes de mais, uma revolução de suportes e de formas que transmitem a escrita. Neste aspecto, tem apenas um único antecedente no mundo ocidental: a substituição do *volumen* pelo *codex*, [...] nos primeiros séculos da era cristã.” (CHARTIER, 1997, P.142–143)

No que concerne o caráter técnico, Chartier discorre:

“A revolução do nosso presente é, incontestavelmente, maior que a de Gutenberg. Não altera apenas a técnica de reprodução do texto, mas altera também as estruturas e as próprias formas do suporte que o comunica aos leitores. O livro impresso, até aos nossos dias, foi herdeiro do manuscrito: pela organização em cadernos, pela hierarquia dos formatos, [...] pelas ajudas na leitura: concordância, indexes, índices, etc. Com o ecrã substituto do *codex*, a transformação é mais radical, visto que são os modos de organização, de estruturação, de consulta do suporte da escrita que estão alterados.” (CHARTIER, 1997, P.136)

Alguns outros pontos devem ser levados em consideração quando se trata da atual revolução. A primeira questão é a fragilização da noção de autoria, resultante das possibilidades de edição que o leitor tem para com o texto através das ferramentas digitais. A segunda questão, abordada por Chartier, é a ideia que o autor chama de “felicidade extravagante” – a possibilidade de acesso ilimitado a qualquer pessoa em qualquer lugar – que tende, no universo digital, a resultar na insignificância diante de uma quantidade incalculável de conteúdo, tornando o livro efêmero. Chartier enfatiza, também, que um livro não é simplesmente um contentor para o texto, e sim um objeto com camadas de significação, e a simples tradução do meio material para o imaterial implica na mudança ou até mesmo perda de boa parte dos significados construídos através de sua fisicalidade e materialidade.

Através da argumentação elaborada por Chartier em torno de todas essas revoluções, pode-se notar que o livro, enquanto objeto impresso, estará sempre sujeito a cultura do uso que é dado a ele em seu contexto histórico.

“a cultura do objecto impresso pode [...] ser entendida com o conjunto de novos gestos segregados por uma nova forma de produzir textos escritos e imagens. A leitura individual, em privado, de modo algum esgota as potencialidades da utilização dos objectos impressos: o seu emprego festivo, ritual, cultural, cívico, pedagógico torna-se imediatamente colectivo. [...] Com a imprensa, o leque de utilizações do objecto escrito alarga-se e, como

corolário, forma-se uma rede de práticas específicas que definem uma cultura original, que esteve durante demasiado tempo reduzida exclusivamente à leitura.”  
(CHARTIER, 1998, P.10)

# Os usos do livro

No presente capítulo abordam-se diferentes pontos relativos ao livro com objetivo de construir uma fundamentação teórica. São debatidos os conceitos atuais que permeiam a noção de livro, suas funções através da perspectiva de diferentes autores, seu potencial enquanto objeto simbólico e sua persistência perante a ameaça do livro digital.

## 2.1 *O livro na atualidade*

Os relatos anteriores que retratam o decorrer da história do livro foram determinantes para que tenha se conformado como é conhecido hoje, o códice. Como aponta Chartier, é através do códice que o leitor conquista sua liberdade de manuseio e passa a poder utilizar o livro em diferentes contextos:

“pousando em cima de uma mesa ou de uma escrivaninha, o livro em cadernos já não exige uma total mobilização do corpo. O leitor pode distanciar-se, ler e escrever ao mesmo tempo, passar à vontade de uma página para outra, de um livro para outro.” (CHARTIER, 1997, P.146)

No entanto é importante compreender o que mais contribui para a definição do livro e a relação travada entre o objeto e seu leitor. Desse modo, questiona-se aqui: o que é um livro na atualidade? Esse é o mesmo questionamento feito por Umberto Eco e o cineasta e bibliófilo Jean-Claude Jean-Claude Carrière no livro de conversas sobre o tema, *Não contem com o fim do livro*.

“JCC: o que é um livro? Será que todo objeto comportando símbolos legíveis é um livro? [...] A tentação é dizer: um livro é um objeto que se lê. Isso é inexato. Um jornal se lê e não é um livro, tampouco uma carta, uma estela funerária, uma faixa numa manifestação, uma etiqueta ou minha tela de computador.

UE: Parece-me que uma maneira de caracterizar o que é o livro é considerar a diferença que existe entre uma língua e um dialeto. [...] poderíamos ilustrá-la dizendo que um dialeto é uma língua sem exército e sem esquadra. [...] se você possui uma pequena estela comportando apenas um sinal, digamos um nome divino, não se trata de um livro. Mas se você tem um obelisco no qual vários sinais contam a história do Egito, você detém alguma coisa análoga a um livro. É a mesma diferença que existe entre o texto e a frase. A frase para onde há ponto, ao passo que o texto vai além do horizonte do primeiro ponto que pontua a primeira frase que constitui esse texto.”  
(ECO; CARRIÈRE, 2010, P. 243–244)

Através dessa reflexão, buscou-se abordar diferentes conceitos de livro desde uma lógica mais objetiva até uma abordagem mais poética. Voltando à relação direta com o códice, pode-se imaginar que o livro seja tudo aquilo que se apresenta nesse formato. Seria o fator determinante para se identificar um livro sua forma?

A designer de livros Irma Boom diz que sim. Em entrevista por vídeo fornecida para o *Louisiana Museum of Modern Art* deixa clara a importância que dá a forma do livro, não só como produto final, mas também como parte determinante do seu processo de design. “*A book is basically turning the pages, so you have to make a model. And that’s how I make a book.*” (BOOM, 2016).

TRADUÇÃO LIVRE: “Um livro é basicamente virar páginas, então você tem que fazer um modelo. E é assim que eu faço livros.”

Já alguns outros autores conceituam o livro enfatizando seu caráter técnico de armazenamento de conteúdo, assim como sua natureza portátil. Em *The Book*, Borsuk trás uma série de autores diferentes que abordam o tema. O primeiro conceito é definido pelo autor e bibliotecário Frederic Kilgour em *The evolution of the book*, em que diz que o livro é um:

TRADUÇÃO LIVRE: “método de armazenamento de conhecimento humano destinado à disseminação na forma de um artefato portátil – ou pelo menos transportável – e que contém arranjos de sinais que transmitem informações.”

“*storage of human knowledge intended for dissemination in the form of an artifact that is portable – or at least transportable – and that contains arrangements of signs that convey information.*” (AS CITED IN BORSUK, 2018, P.2)

Outro autor citado por Borsuk é Andrew Piper, que em seu livro *Book was there: reading in electronic times* elabora sobre a pertinência do livro e o define a partir disso.

TRADUÇÃO LIVRE: “Se a praticidade do livro foi fundamental para a maneira como avaliamos o mundo, sua capacidade de servir como contentor foi outra maneira pela qual encontramos ordem em nossas vidas. Livros são coisas que guardam coisas.”

“*If the book’s handiness has been fundamental to the way we have taken stock of the world, its ability to serve as a container has been another way through which we have found order in our lives. Books are things that hold things.*” (AS CITED IN BORSUK, 2018, P.106)

Numa perspectiva mais poética, dá-se destaque aqui ao número 11 de *New Wilderness Letter*, publicado em 1982, que traz artigos de dois diferentes autores, *A book* do artista Dick Higgins e *The book, spiritual instrument* do poeta francês Stéphane Mallarmé. No primeiro, Dick Higgins afirma que:



**TRADUÇÃO LIVRE:** “Um livro, em sua forma mais pura, é um fenômeno no espaço, tempo e dimensionalidade que é único em si. Quando viramos a página, a página anterior passa para o nosso passado e somos confrontados por um novo mundo. [...] O livro é, então, o contentor de uma provocação.”

*“A book, in its purest form, is a phenomenon of space and time and dimensionality that is unique unto itself. When we turn the page, the previous page passes into our past and we are confronted by a new world. [...] The book is, then, the container of a provocation.” (HIGGINGS, 1982, P.47)*

**TRADUÇÃO LIVRE:** “Tudo no mundo existe para acabar como um livro.”

Essa definição de Higgins enfatiza o caráter experimental do livro e compreende o leitor como um personagem ativo na significação do livro, que tem uma experiência construída através do manuseio e leitura. No segundo artigo, Stéphane Mallarmé contextualiza uma de suas notórias frases que ficou conhecida e é vastamente replicada: *“Everything in the world exists in order to end up as a book.”*. Por mais que a antecessora ao advento das novas tecnologias digitais, a frase de Mallarmé continua pertinente. Significa dizer que, ao longo da história, o livro se torna o objeto no qual a civilização deposita confiança para guardar tudo que acontece, tudo que existe, tudo que é relevante e não deve ser esquecido pelas gerações que seguem.

Por fim, Chartier reforça que o livro, além de sua forma, função ou natureza de conteúdo é consistentemente um artefato que informa algo. Essa informação é organizada através de uma ordem, que direciona o leitor mas não faz com que perca sua autonomia e liberdade perante o objeto.

*“O livro procura sempre instaurar uma ordem, quer seja a ordem da sua decifração, a ordem segundo a qual deve ser entendido, ou a ordem determinada pela autoridade que o encomendou ou que o autorizou. No entanto, essa ordem com múltiplas figuras não detém o poder absoluto para anular a liberdade dos leitores. Até mesmo limitada pelas competências e pelas convenções, essa liberdade sabe como desviar e reformular os significados que deviam diminuí-la. Esta dialéctica entre a imposição e a apropriação, entre as obrigações transgredidas e as liberdades reprimidas, não é a mesma em todo o lado, sempre e para todos.” (CHARTIER, 1997, P.6)*

## 2.2 *As funções do livro*

A presente secção debruça-se sobre as categorizações de funcionalidade cunhadas por diferentes autores em diversos campos de atuação dentro e fora do design, buscando compreender como a noção das funções afeta as apropriações dadas ao livro enquanto objeto impresso, perpassando suas múltiplas utilizações. As abordagens tratadas são as de Bernd Löbach no livro *Design industrial: base para a configuração dos produtos industriais* publicado em 2001 na língua portuguesa; a de Bodoni publicada em seu *Manual tipográfico de Giambattista Bodoni* publicada em 2001 na língua portuguesa por João Bicker; e a de Roger Chartier em seu livro *A ordem dos livros* publicado em 1997 na língua portuguesa.

### 2.2.1 **Prática, estética e simbólica**

Aplicado ao estudo do design, com enfoque no design de produto, Bernd Löbach é um dos autores pioneiros a estudar as funções de um objeto e como elas influenciam sua forma, uso, e percepção por parte do consumidor. Löbach aponta que:

“Os aspectos essenciais das relações dos usuários com os produtos industriais são as funções dos produtos, as quais se tornam perceptíveis no processo de uso e possibilitam a satisfação de certas necessidades. [...] os produtos possuem diversas funções, que podem ser hierarquizadas pela importância. A função principal está sempre acompanhada de outras funções secundárias, que com frequência podem permanecer ignoradas.”  
(LÖBACH, 2001, P.54)

A ideia de que qualquer produto apresenta uma função principal não implica em dizer que ele se resume apenas a ela, pelo contrário, é através do conjunto de todas as suas funções que o produto industrial se torna mais adaptado a satisfazer às

necessidade de seus usuários. Desse modo, Löbach enfatiza a importância de se conhecer essas múltiplas necessidades e anseios do usuário. Löbach classifica as funções dos objetos industriais entre função prática, estética e simbólica.

A função prática refere-se ao âmbito fisiológico de um produto. Para o autor “são relações práticas todas as relações entre um produto e seu usuário que se situam no nível orgânico-corporal” (2001, p.58), ou seja, a maneira física como ocorre o uso do objeto, que pode ser feita através de qualquer um dos sentidos do corpo.

Já a função estética refere-se a “relação entre um produto e um usuário no nível dos processos sensoriais.” (2001, p.59) Segundo Löbach, a função estética é normalmente a primeira função que se percebe em um produto e na grande maioria das vezes é o que deflagra a compra. É através das características estéticas do produto, como forma, cor, textura, som, entre outros, que o produto é sensorialmente percebido.

Por fim, a função simbólica é determinada por “todos os aspectos espirituais, psíquicos e sociais do uso.” (2001, p.64) O autor defende que é através dela que o usuário faz associações com experiências passadas e constrói recorrentemente seu repertório imaginário. Enfatiza, ainda que é através do meio estético que se produz o efeito simbólico. São os meios estéticos que possibilitam que o produto adquira uma configuração que o transforma em símbolo:

“A função simbólica de produtos industriais só será efetiva se for baseada na aparência percebida sensorialmente e na capacidade mental da associação de ideias. [...] a função estética e a função simbólica têm estreita relação e interdependência entre si.” (LÖBACH, 2001, p.65–66)

No que concerne ao livro, a função prática estaria associada à satisfação das necessidades físicas de leitura e manuseio, com enfoque nos sentidos da visão e tato. A função estética estaria associada a aparência física do livro enquanto objeto estético, e como elementos visuais o tornam mais atrativo ou até mesmo produzem um discurso visual e formal que corrobora com o conteúdo textual. E a função simbólica está associada às representações que os usuários formam através da configuração do livro, relacionando-se ao conteúdo textual, como ambientação

gráfica, ou ao contexto social que tornem o livro digno de simbolizar algo através de sua posse.

Löbach aborda, ainda, que por mais que separadas didaticamente, as três funções se encontram para produzir configurações que podem ter ênfase na utilidade física, a chamada configuração prático-funcional, ou no valor representativo, a configuração simbólico-funcional.

“Poderíamos supor [...] que um princípio de configuração pode ser típico para uma determinada época. Todavia, isto não se pode generalizar pois ambos os princípios de configuração, tanto o prático-funcional como o simbólico-funcional, coexistiram no passado e ainda hoje em dia coexistem lado a lado. O que se pode afirmar é que os desenvolvimentos próprios de uma sociedade levam a uma prática maior de um princípio ou outro.” (LÖBACH, 2001, P.70)

Como visto ao longo da história do livro, e como será apresentado adiante, o livro é também um objeto que tem sua configuração variável ao longo do tempo, e inclusivamente na atualidade.

### 2.2.2 Belo, bom e útil

No que tange especificamente o design de tipos, Bodoni é um dos autores que buscou compreender as funções da tipografia enquanto elemento multifuncional em uma publicação. Para ele, a tipografia precisa ser bela, boa e útil. É através dessas três características que ele classifica a qualidade funcional gráfica. Bodoni deixa claro que:

“A ideia de Belo não se deve confundir, de forma alguma, com as ideias de Bom e de Útil. São, apesar disso, três diversos aspectos de uma mesma coisa, vista de três pontos diferentes. A impressão de um bom livro é tanto mais proveitosa, quanto mais leitores atrair, quanto mais leituras suscitar, quanto maior for o prazer de quem lê, e quanto maior for a rapidez com que se faz. Se um livro é bom, com o aumento do número de leituras, aumenta também o prazer e o proveito do espírito. E a sua própria adaptação aos nossos olhos, razão pela qual uma impressão é mais legível do que

outra, contribui para a sua beleza, pois uma certa proporção de partes, uma certa sedução e um certo esplendor deleitam o olhar, e não só à primeira vista, mas a longo termo.”  
(BICKER, 2001, P.57–58)

Segundo Bodoni, o belo diz respeito a estética do livro, através de duas categorias: a harmonia e a proporção. A primeira preocupa-se com os aspectos conceituais e estéticos do livro, enquanto a segunda preocupa-se com os aspectos técnicos de execução, considerando elementos como formato, tamanho, margens, entre outros.

O bom diz respeito a qualidade do livro. Como se dá o funcionamento do mesmo, se é agradável de ser lido e confortável de ser manuseado. O útil diz respeito ao conteúdo em si, o que ele representa, sua relevância diante do contexto no qual existe, sua pertinência enquanto mídia de comunicação.

### 2.2.3 Intelectual, estética e significação

Chartier também trata sobre os valores de uso do livro, ao definir “que qualquer obra se encontra ancorada nos métodos e nas instituições do mundo social” (1997, p.9), e que através desse mundo social, ganham valores intelectuais, estéticos e de significação.

Os valores intelectuais estão diretamente ligados ao potencial do texto que é absorvido através da leitura. Os valores estéticos estão atribuídos a forma visual com a qual o objeto livro se apresenta, tangenciando a universalidade do belo ou da natureza humana como meio de reconhecimento e atração.

Mas é, para Chartier, no valor de significação presente nas relações complexas e mutáveis do objeto para com o mundo e seus diferentes públicos que reside o grande diferencial do livro. Ele enfatiza ainda a dependência da capacidade de percepção do leitor ao ser apresentado ao nível significativo da obra:

“As obras [...] não têm um significado estável, universal, fixo. São detentoras de significados plurais e móveis que

se constroem com a união entre uma proposta e uma recepção. Os significados atribuídos às suas formas e aos seus motivos dependem das competências ou das expectativas dos diferentes públicos que deles se apoderam.” (CHARTIER, 1997, P.8)

#### **2.2.4 A tríade da funcionalidade**

Ao serem analisados as três abordagens anteriores com enfoques em estudos diferentes, pode-se notar um padrão de categorização das funções ou valores de uso do objeto. Por mais que recebam denominações distintas, acabam por explorar conceitos similares, tratando a questão da funcionalidade como uma tríade, compostas pelos três níveis de funcionalidade do livro enquanto objeto, para além de sua função considerada principal.

Pode-se imediatamente imaginar que a função principal de um livro seja a ascensão ao seu conteúdo, através da leitura. Umberto Eco é um dos autores que apresenta vasta produção e gosto pessoal pelo universo do livro, e levanta esse questionamento sobre a função do livro na humanidade e ao longo da história. Seria, na verdade, o livro um meio de “guardar em lugar seguro o que o esquecimento ameaça sempre destruir?” (ECO, 2010, P.9) Através desse questionamento, dá-se início a uma reflexão sobre as mutações do livro ao longo do tempo, sua evolução e seus valores de uso.

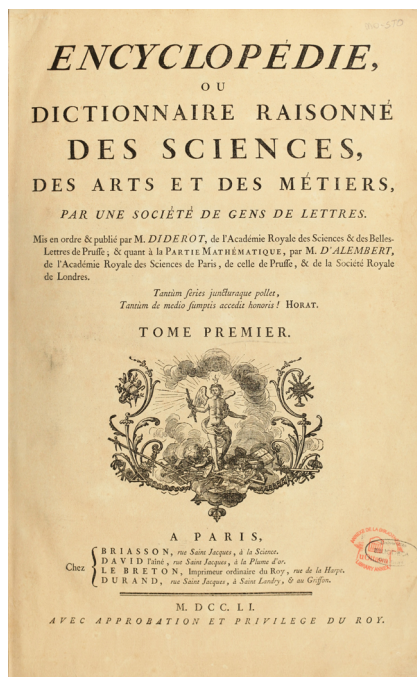
## 2.3 *O livro como símbolo*

Ao longo da história, o livro é muito mais do que um contenedor de informação textual, é um objeto abarcado de simbologias através das suas diferentes camadas de significação. No que tange a função simbólica dos objetos, Löbach define um símbolo como:

“um portador de um significado, um sinal visível que, na maioria das vezes, não responde a relações perceptíveis. [...] Pode ocorrer ainda que um símbolo tenha um significado especial para uma pessoa, que não seja compreensível para os demais. [...] Os nossos produtos industriais dotados de funções práticas possuem de modo inerente [...] dimensões simbólicas, induzidas em grande parte pelas características estéticas da configuração do produto.” (LÖBACH, 2001, P.97)

Alguns momentos marcantes da história da humanidade podem ser citados para ilustrar o potencial simbólico que tem o livro.

Toma-se aqui como primeiro exemplo a enciclopédia. Durante o século XVII, através da ascensão do Iluminismo, o livro passa a carregar com maior força a função de depósito do “saber”. A primeira enciclopédia, idealizada por Diderot, é elaborada com a ajuda de vários intelectuais franceses, como Voltaire e Rousseau. É um livro que abarca e resguarda o conhecimento, tratando dos mais variados temas como filosofia, política, economia, artes, ciências, educação, entre outros. Em função do poder que toma, como símbolo das ideias de liberdade do movimento iluminista, a enciclopédia foi proibida, sendo considerada uma arma contra o absolutismo, uma vez que representava a reivindicação social através do saber, e não mais da doutrinação religiosa, como se era de costume até então. Tornou-se, por vários anos, um objeto clandestino, que exerceu poderosas mudanças no pensamento político e social da época, e serviu de apoio à instauração da Revolução Francesa em 1789. Além de objeto politizador, a enciclopédia conferiu ao livro esse valor de carregar tudo aquilo que se conhece – ou que achava-se que conhecia em função do contexto histórico.



**FIGURA 32:** Folha de rosto da enciclopédia de Diderot original.



**FIGURA 33:** Coleção de volumes da enciclopédia de Diderot.

Tem-se aqui uma relação de credibilidade e, até mesmo, preciosidade atribuída ao livro. Até hoje, as coleções de enciclopédias são tidas como itens a serem expostos em bibliotecas pessoais, expressando a intelectualidade e *status* cultural de quem as possui em suas prateleiras.

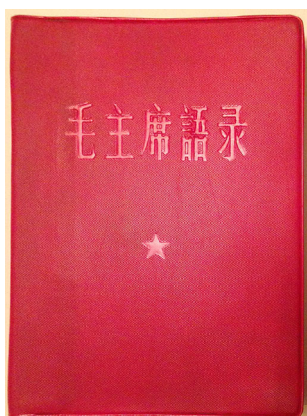


**FIGURA 34:** Queima de livros em praça pública durante o nazismo na Alemanha.

Outro momento histórico que pode ser citado como referência, é a prática da destruição através de queimadas em praças públicas de milhares de livros durante o período do nazismo na Alemanha. A queimada dos livros não significou de forma



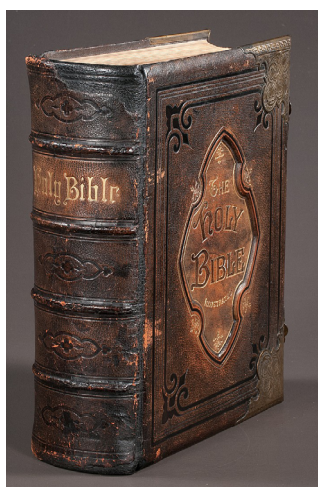
nenhuma a extinção deles, mas simbolizou, através do gesto para com o objeto, a censura e o poder de domínio. Novamente, pode-se afirmar que o livro carrega aqui um caráter político. Para Umberto Eco “o fato de que tenha sido possível sacralizar dessa forma o livro prova a importância que o ato de escrever e ler adquiriu e conservou na história sucessiva das civilizações.” (ECO, 2010, P.241) Tal ato demonstra a força do livro enquanto símbolo do imaginário humano, estando diretamente associado a capacidade intelectual e de pensar da sociedade.



**FIGURA 35:** Exemplar da primeira edição do pequeno livro vermelho de Mao.

Pode-se, também, citar um exemplo em que o livro foi tido como um brasão, simbolizando o ideal de mais de um bilhão de pessoas. É o caso de *O Pequeno Livro Vermelho de Mao*. A simbologia do livro toma, nesse caso, novas proporções. A publicação, uma coletânea de citações acerca do sistema social e político da República Popular da China, tem o intuito de difundir e reforçar a ideologia adotada. No entanto, o livro se torna algo que não é mais necessariamente para ser lido, e sim um emblema. Se torna uma bandeira que é carregada para todos os lados e agitada pelos cidadãos chineses para demonstrar a compactuação com os ideais do presidente Mao Tsé-Tung.

A Bíblia é outro exemplo aqui citado. Como visto anteriormente, é a precursora do livro moderno, sendo o primeiro impresso realizado por Gutenberg através de seus tipos móveis. Até hoje o livro mais impresso do mundo, a Bíblia é o que catapulta o códice no mundo ocidental. É através da difusão do códice que se forma a base do imaginário humano relativo à leitura. A Bíblia é, para além de seus escritos, um símbolo de religiosidade e sacralidade, utilizada em diferentes momentos como uma imagem de Deus, seja pela adoração e suspensão enquanto objeto sacro em rituais religiosos, seja por fiéis que andam com ela em seus braços simbolizando um estilo de vida com base em sua fé e devoção.



**FIGURA 36:** Bíblia leiloada datada de 1878.



**FIGURA 37:** Bíblia de altar em pedestal, utilizadas em celebrações religiosas.



**FIGURA 38:** Bíblia de bolso tamanho reduzido, ideal para a portabilidade.

Ainda, é interessante notar o caráter multifuncional que acaba sendo aferido a ela. É disponibilizada em vários formatos e com diferentes acabamentos, desde os grandes volumes, aos moldes dos manuscritos iluminados, utilizados durante a missa e rituais pelos sacerdotes, quando por formatos de bolso acessíveis para que todos os fiéis possam carregá-la para qualquer lado.

Esses exemplos pontuais demonstram o potencial que o livro tem, como meio de comunicação, de se tornar um objeto de alto valor social, cultural, ou até mesmo de manipulação de massas, seja através do ideal de pensamento coletivo e religioso, seja através de atos de terrorismo e destruição.

Na atualidade, essa potencialidade do livro pode ser utilizada como forma de resistência. Através do caráter material, o livro tem a capacidade de fornecer ao seu usuário ações mais profundas, que não se baseia na simples leitura de um texto, mas na construção de uma experiência que pode aguçar os diferentes sentidos e resultar em variadas mensagens e simbolismos. No livro *O papel e o pixel*, José Afonso Furtado aponta:

“O livro seria assim como que o sintoma das circunstâncias da nossa cultura num período de rápida transformação, mobilizando relações complexas entre processos de desenvolvimento tecnológico, práticas e instituições sociais e culturais, e a instauração de hierarquias e formas de dominação material e simbólica.” (FURTADO; 2007; P.11)

## 2.4 *O livro não morrerá*

As últimas décadas vem sendo marcadas por diversas alterações provenientes da rápida ascensão dos meios digitais. No que concerne o setor editorial, as alterações no modo de produção, edição e distribuição são acompanhadas por um intenso debate que põe em causa a validade e sobrevivência do livro impresso na era digital.

“a passagem para uma sociedade de informação [...] tem afectado significativamente o modo de pensar a natureza e funções do livro impresso, a quem se vaticinou, com persistente regularidade, a morte ou o desaparecimento, substituído que seria por novas formas e técnicas de produção, reprodução e difusão de conteúdo.” (FURTADO, 2007, P.9)

Diante desse dilema da sobrevivência do livro, vários autores concordam, através de diferentes argumentações, que o livro impresso, como se conhece hoje, persistirá. Como disse Eco quanto ao livro, a seguir procura-se “[...] simplesmente mostrar que as tecnologias contemporâneas estão longe de havê-lo desqualificado.” (ECO, 2010, P.49). O roteirista e ator Stephen Fry postou em sua página no Twitter em 2009 a seguinte frase: “*One technology doesn’t replace another, it complements. Books are no more threatened by Kindle than stairs by elevators*”. Colocado de maneira simplória, mas eficiente, Fry resume a linha de pensamento de diferentes autores quanto ao tema.

TRADUÇÃO LIVRE: “Uma tecnologia não substitui outra, a complementa. Os livros não são mais ameaçados pelo *Kindle* do que as escadas pelos elevadores.”

No prefácio de *Não contem com o fim do livro*, Jean-Philippe de Tonnac, que é no livro mediador das conversas entre o semiologista Umberto Eco e o cineasta Jean-Claude Carrière, afirma:

“[...] se o livro eletrônico terminar por se impor em detrimento do livro impresso, há poucas razões para que seja capaz de tirá-lo de nossas casas e de nossos hábitos. Portanto, o e-book não matará o livro – como Gutenberg e sua genial invenção não suprimiram de um dia para o

outro o uso do códices, nem este, o comércio dos rolos de papiros ou volumina. Os usos e costumes coexistem e nada nos apetece mais do que alargar o leque dos possíveis.”

(JEAN-PHILIPPE DE TONNAC, IN ECO; CARRIÈRE, P.7–8)

Ainda em seu prefácio, Jean-Philippe defende que o livro é uma ferramenta que independe das mutações que sofreu ao longo da história, e mostra-se fiel a si mesmo. O escritor, ao comparar o livro à uma roda, o considera como uma “roda do saber e do imaginário” e acredita que as revoluções tecnológicas não o deterão, pois uma vez que a roda foi inventada, a civilização se vê condicionada a se repetir em função da sua eficiência. (2010, P.9)

A designer de livros Irma Boom, referência no mercado editorial mundial, também defende a pertinência do livro. Para ela, as evoluções eletrônicas, diferente do que se imagina, tornam os livros impressos mais valiosos do que nunca.

**TRADUÇÃO LIVRE:** “Eu acredito completamente no renascimento do livro. Como o livro é esse contendor com essas informações congeladas, torna-se objeto de reflexão e acredito nisso cada vez mais porque a Internet é flexível e você precisa encontrar seu caminho na Internet, mas em um livro, é uma versão editada de conteúdo complexo. Isso torna o livro cada vez mais valioso, eu acho, do que nunca.”

*“I absolutely believe in the renaissance of the book. Because the book is this container with this frozen information and it becomes a subject of reflection and I believe in it more and more because internet is flex and you have to find your way on the internet, but in a book, it’s an edited version of complex content. That makes the book more and more valuable, I think, than ever.”* (BOOM, 2016)

Em um ótica focada nos atributos do livro digital, Peter Stallybrass em seu artigo *Books and scrolls: navigating the bible* publicado no livro *Material texts: books and readers in early modern England* elabora sobre o enfoque dado pelo meio digital na tentativa de reproduzir a ideia do livro.

**TRADUÇÃO LIVRE:** “De muitas maneiras, é a forma do livro – a combinação da capacidade de navegar com a capacidade de acesso aleatório, permitindo que você vá de um lugar para outro – que forneceu o modelo que essas outras tecnologias culturais agora procuram imitar.”

*“In many ways, it is the book form – the combination of the ability to scroll with the capacity for random access, enabling you to leap from place to place – that has provided the model which these other cultural technologies now seek to emulate.”* (STALLYBRASS, 2001, P.42)

Portanto, são levadas em consideração a capacidade de navegação do leitor e a portabilidade do livro impresso. No entanto, questiona-se aqui se seriam essas as únicas características definidoras e suficientes para transparecer

a ideia do livro. Seria essa a grande fragilidade do meio digital, e consequentemente grande potencialidade do meio impresso?

Chartier é um dos autores a dizer que sim, e destaca uma das potencialidades do livro impresso, sua materialidade. Sendo um dos grandes pensadores da leitura, do livro moderno e da transição do leitor para a sociedade da informação, o autor frisa a importância da materialidade no processo de significação do livro.

“Sem materialidade, sem localização, o texto, na sua representação electrónica, pode alcançar qualquer leitor apetrechado para o receber. [... No entanto] o significado, ou melhor os significados, historicamente e socialmente diferenciados de um texto, seja ele qual for, não podem ser separados das modalidades materiais que o dão a ler aos seus leitores.” (CHARTIER, 1997, P.147–152)

Chartier acredita que a transferência do patrimônio escrito do códice para a tela “abre inúmeras possibilidades, mas é também uma violência aplicada aos textos, separados das formas que contribuíram para construir os seus significados históricos.” (1997, P.152). Parte da inteligência atribuída ao códice está em sua materialidade, repleta de nuances, que até então não podem ser reproduzidas de maneira idêntica no meio digital.

Ao tratar da materialidade, Chartier refere-se a relação e possibilidades corpóreas existente entre o objeto livro e o leitor. Para ele, o fim do códice implicaria na perda dos gestos e das representações indissolavelmente ligadas ao livro. Frisa, ainda, que ao longo da história o livro foi um dos objetos de maior pertinência para a consolidação de uma matriz de repertórios de imagens poéticas, filosóficas e científicas. Isso significa dizer que o livro é também um dos artefatos e meios responsáveis por organizar a legibilidade e legitimidade do mundo. (1997, P.159–160).

Por fim, a autora Jessica Pressman se utiliza do termo cunhado na língua inglesa *bookishness* (sem tradução literal para o português) para explicar porque os livros impressos não deixarão de existir em prol das publicações digitais. Ela defende em seu artigo *The aesthetic of bookishness in twenty-first-century literature*:

**TRADUÇÃO LIVRE:** “O livro não se tornará obsoleto com as novas plataformas de leitura, mas mudará e desenvolverá novas formas e leitores; continuará atendendo a certos tipos de necessidades e desejos literários – especificamente aqueles relacionados à a fisicalidade e potencialidade do livro.”

*“The book will not become obsolete with new reading platforms, but rather, will change and develop new incarnations and readership; it will continue to serve certain kinds of literacy needs and literacy desires – specifically, those related to its book-bound physicality and potentiality.”*  
(PRESSMAN, 2009, PARÁGRAFO 5)

# A Commoditização do livro

Nessa seção da investigação, buscou-se compreender o fenômeno da comoditização e como ele toma forma no contexto atual no campo do design e do livro. Compreender o fenômeno implica em perceber as estratégias de renovação do livro impresso diante da ameaça do livro digital.



## 3.1 *O que é comoditização?*

O termo comoditização é cunhado tendo como base a palavra da língua inglesa *commodity*, traduzida livremente para o português como mercadoria. No entanto, o conceito de *commodity* vai além, e perpassa uma série de características que acabam por definir uma mercadoria como, de fato, uma *commodity*. As *commodities* são bens – em sua maioria primários – de vasta disponibilidade caracterizados por sua fungibilidade, ou seja, seus valores econômicos independe de quem os produz, uma vez que possuem qualidade e características uniformes. O preço de comercialização das *commodities* varia puramente de acordo com a oferta e demanda do mercado em escala internacional, não tendo qualquer atribuição de valor agregado derivado de marca e local de produção ou comercialização. Algumas das principais *commodities* são petróleo, ouro, prata, trigo, soja, açúcar, sal, entre outros.

Então, a comoditização – do inglês *commoditization* – trata da transferência dessas características para a comercialização de produtos ou serviços que não são naturalmente *commodities*. Cunhado no campo da economia, o termo refere-se ao processo pelo qual bens que têm valor econômico distinguível em função de marca, local de produção e comercialização, se tornam mercadorias indiferenciadas, a ponto dessas características deixarem de ser determinantes para o estabelecimento de valor de mercado. É o movimento de um mercado da concorrência de preços diferenciada para indiferenciada. Portanto, o principal efeito da comoditização é que o poder de precificação do fabricante ou do proprietário da marca é enfraquecido: quando os produtos se tornam mais semelhantes do ponto de vista do comprador, eles tendem a comprar o mais barato.

Vale ressaltar que o termo comoditização não deve ser confundido com comodificação – do inglês *commodification* –, cunhado na teoria de Karl Marx, que se refere a um processo de desvalorização dos bens, serviços, e até mesmo pessoas. O primeiro possui um caráter de debate a nível econômico, enquanto o segundo reflete nos mecanismos sociais do capitalismo, em um processo não só de desvalorização econômica, mas também desumanização.

## 3.2 A comoditização aplicada ao design

Não só no que concerne os bens de consumo, mas também os serviços, a comoditização vem demonstrando seu impacto. Alavancada pela era digital e, principalmente o avanço da internet, afeta os mais diversos campos da prática profissional que nasceram em uma era analógica.

No campo do design, a comoditização interfere na valorização final do trabalho, mas principalmente no reconhecimento do processo de desenvolvimento. Um designer, na lógica da comoditização, não é pago pelo processo criativo, pelo desgaste mental ao longo do desenvolvimento de um projeto, mas pelo resultado “palpável” final. Isso implica dizer que o design é visto como um campo que necessariamente precisa apresentar esse produto final, que é tratado como uma *commodity*, e não como resultado de um processo complexo e variado. Em *The win without pitch manifesto*, Blair Enns defende que é através da precificação da prática do design que os profissionais abrem espaço para que seu trabalho seja enxergado como uma *commodity*:

TRADUÇÃO LIVRE: “Quando empregamos preços de *commodity*, convidamos comparações de *commodity*, independentemente do valor que entregamos. A característica definidora de uma *commodity* é a incapacidade de suportar qualquer recompensa além do preço. Se não podemos vencer cobrando mais, devemos enfrentar a realidade de que estamos vendendo uma *commodity*.”

*“When we employ commodity pricing we invite commodity comparisons, regardless of the value we deliver. The defining characteristic of a commodity is an inability to support any price premium. If we cannot win while charging more, then we must face the reality that we are selling a commodity.”*  
(ENNS, 2010, CAPÍTULO XI, PARÁGRAFO 12)

Essa realidade da entrega de uma *commodity*, acaba por gerar uma prática profissional que olha menos para o processo e mais para o resultado. A incapacidade de indiferenciação a nível econômico, dá espaço para a indiferenciação a nível de resultado. Nota-se, então, uma padronização gráfica – ou standardização – que afeta todas as áreas do design.

## 3.3 *A Commoditização aplicada ao livro impresso*

No que tange o design do livro, a comoditização é um processo que também pode ser observado na atualidade. A mecanização completa e a industrialização do livro, dão espaço para que se torne, também uma *commodity*, em que o objeto em si deixa de ser o foco, e o valor econômico é priorizado.

Nessa ótica de se pensar o livro enquanto *commodity*, nota-se uma forte tendência a uma estrutura padrão do miolo do livro, formatos cada vez mais similares e menos significativos, qualidades de impressão menores, paginação menos elaborada e maior aproveitamento do espaço da página, implicando em perdas drásticas do espaço em branco.

O livro é tratado como um objeto que serve meramente para encaixar e carregar um texto, qualquer que seja ele, em que o texto vive independente de seu contexto. A relação entre objeto e texto é cada vez mais dissociada, e um leitor pode se deparar com edições bastante similares de um romance contemporâneo ou uma obra de filosofia de Platão, o que evidencia a tendência da padronização gráfica e objetual do livro. Ou seja, no escopo do livro, notasse uma padronização e neutralização que produzem objetos indiferentes ao seu conteúdo e que, conseqüentemente, prejudicam a percepção de camadas mais densas de informação, tornando a leitura pouco diferenciada.

No entanto, a comoditização possui diversos precedentes na história, tendo, em alguns momentos, contribuído ativamente para a cultura do livro e sua disseminação. São apontados a seguir alguns desses momentos, em que a padronização e neutralização do livro enquanto objeto foi reforçada, seja por uma percepção de qualidade, seja pela forma de produção.

### 3.3.1 Gutenberg e a evolução da imprensa

A invenção da prensa tipográfica pode ser apontada como um dos momentos em que uma lógica de comoditização foi atribuída ao livro. A importância da prensa tipográfica foi tamanha, não somente para o desenvolvimento do livro, mas para o desenvolvimento da produção em massa e industrialização, como apontam Marshall McLuhan e Quentin Fiore em *O meio é a mensagem*:

“A impressão, um dispositivo de repetição, confirmou e ampliou a nossa tensão visual. Deu origem ao primeiro “produto” uniformemente repetível, à primeira linha de montagem – à produção em massa.” (MCLUHAN; FIORE, 2018, P.50)

Através da prensa tipográfica, os livros deixam de ser copiados manualmente, e tornam-se numerosas cópias exatas – sem levar em consideração aspectos técnicos da impressão. A prensa tipográfica dá ao livro uma qualidade de objeto de consumo, em que deixa de ser um objeto único e se torna parte de um todo, uma unidade em meio a uma tiragem.

TRADUÇÃO LIVRE: “A impressão criou um novo senso de propriedade privada das palavras. [...] A tipografia transformou a palavra em uma *commodity*.”

“*Print created a new sense of the private ownership of words. [...] Typography had made the word into a commodity.*” (ONG, 2005, P.128–129). Até o século XVII, o livro impresso se torna uma *commodity* estruturada para facilitar a sensação de intimidade, individualidade e a cultura de valor do objeto.

### 3.3.2 Aldus Manutius e a democratização do livro

Se os tipos móveis de Gutenberg foram essenciais para a reprodutibilidade do livro, foi Aldus Manutius o responsável pela disseminação por completo do livro, como discutido anteriormente.

Foi através de princípios de comoditização que ele possibilitou a democratização do livro. Desenvolveu estratégias priorizando quantidade à qualidade. A ideia era produzir mais exemplares

de um mesmo texto, ao menor custo possível, para que fossem acessíveis. Houve uma extrema padronização da estrutura interna e material do livro. A qualidade reduzida da impressão e do papel, assim como o formato reduzido – que foi o pioneiro do livro de bolso –, são algumas das características que possibilitaram o barateamento. O livro de bolso representa, até os dias atuais, grande parte da produção editorial impressa no mundo, suprimindo a necessidade de um consumo mais acessível, individual e da atribuição de portabilidade.

### 3.3.3 Tipografia invisível

A chamada “tipografia invisível” é uma linha do design que tomou dimensão durante o século XX e que tem como grandes pensadores os designers e tipógrafos Beatrice Warde e Jan Tschichold. Um dos pioneiros e maiores exemplares das ideias da tipografia invisível é o ensaio de Warde intitulado *The crystal globet* publicado originalmente sob um pseudônimo em 1932.

A tipografia invisível trata exatamente da invisibilidade do design no processo de leitura de um livro. Diretamente relacionada a máxima modernista “a forma segue a função”, defende-se que a forma como o texto é composto, é fruto de sua função final, que é ser lido. A partir de uma série de princípios pautados na tradição histórica editorial, a tipografia invisível estipula padrões gráficos referentes a suporte, formato, tipografia, *layout*, hierarquia de informação, entre outros, que permitem que o livro se aproxime à utópica pureza gráfica. Em 1975, Jan Tschichold publica *The form of the book*, no qual pontua em detalhes como deve ser composto um livro seguindo os ideais da invisibilidade.

O movimento em prol da tipografia invisível pode ser visto como um processo de comoditização do design gráfico editorial, buscando a padronização e a neutralização, permitindo que o leitor dê atenção completa ao conteúdo do texto, e que o trabalho – ainda que intenso – do designer, não seja percebido.

### 3.3.4 Penguin books

Num revisionismo das ideias de Aldus Manutius, a *Penguin Books* foi idealizada e fundada por Allen Lane e seus irmãos na Inglaterra na década de 1930. A ideia era fornecer literatura de qualidade por preços tão baratos quanto, na época, um maço de cigarro.

A editora revolucionou o mercado editorial com seus livros de bolso investindo em um padrão gráfico e editorial único – até hoje exaltado – utilizado nos mais diversos livros com diferentes temáticas. A única diferenciação feita entre os dez primeiros títulos da editora, eram as três cores originais – laranja, verde e azul – usadas na capa para diferenciar os gêneros literários. Essa padronização de formato, material e design possibilitou o barateamento do processo de produção, alavancando significativamente a venda de livros no Reino Unido naquele período.

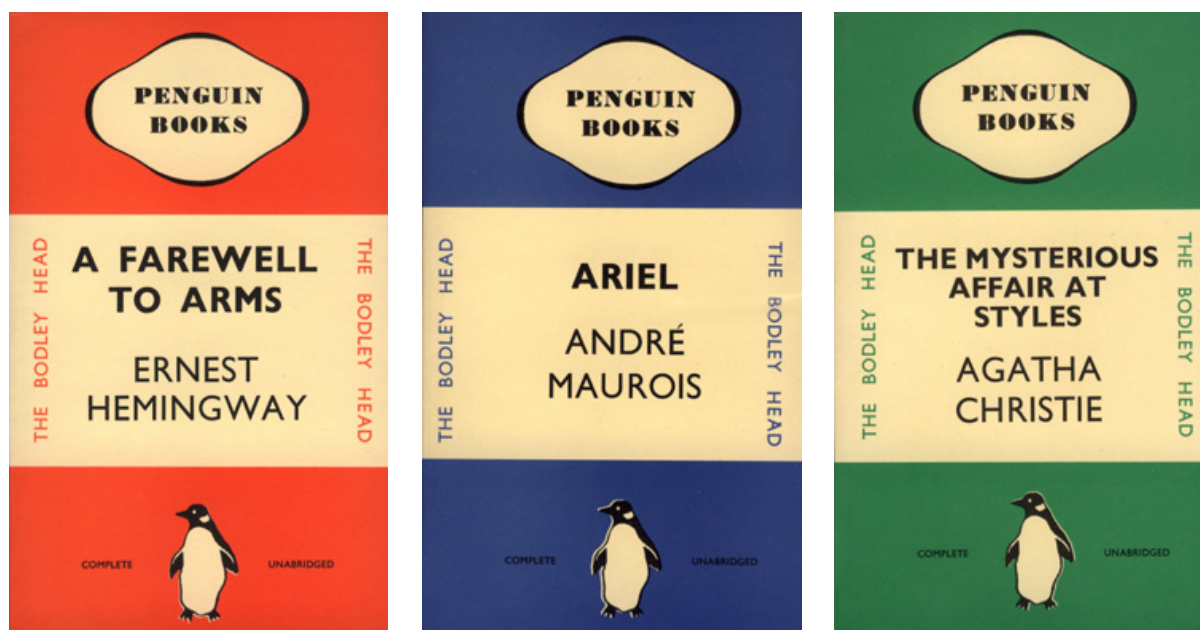


FIGURA 39: Capas de três dos dez primeiros títulos lançados pela *Penguin Books* em 1935.

É um exemplo de um dos grandes fenômenos do mercado editorial, que foi também baseada na lógica do processo de comoditização. O sucesso da editora e seus títulos com capas quase que idênticas são hoje objetos de pesquisa e coleção de vários bibliófilos ao redor do mundo.

## 3.4 *O livro de artista como alternativa à comoditização do livro impresso*

Em meados do século XX, o movimento do livro de artista surge para combater a ideia da comoditização no livro impresso. O livro de artista surge como uma maneira de expressão que questiona o porquê dos padrões gráficos, editoriais e objetuais pré-estabelecidos. Ao contrário, enfatiza que o livro deve estabelecer uma relação próxima com sua materialidade, ampliando as possibilidades do objeto cabível de ser denominado como tal (BORSUK, 2018, P.146). Como aponta Borsuk, os livros de artista estimulam o leitor a entender a relação entre a cultura contemporânea digital e os formatos históricos de livro:

TRADUÇÃO LIVRE: “Eles [os livros de artista] nos lembram que os livros são dispositivos de leitura fundamentalmente interativos cujo significado, longe de serem fixos, surgem no momento do acesso.”

*“They [the artists’ books] remind us that books are fundamentally interactive reading devices whose meanings, far from being fixed, arise at the moment of access.”*  
(BORSUK, 2018, P.147)

Os artistas do movimento identificaram, ainda na segunda metade do século XX, as marcas da comoditização. Ulisses Carrión (1941–1989) é um dos artistas pioneiros na elaboração do pensamento do movimento. Carrión aponta que os livros das livrarias eram contentores acidentais de um texto, estruturas fixas e rígidas que carregavam qualquer tipo de texto, em que sua apresentação diz pouco ou quase nada sobre o mesmo, por isso considerado um “acidente”. Os livros eram, para ele, a demonstração clara da separação do conteúdo e a forma, sem que houvesse qualquer razão para definições de formato, papel, diagramação, tipografia, acabamentos, etc. Esses livros são denominados por Carrión como os *non books*.

Em seu manifesto *The new art of making books* (1975), Carrión propõe que os livros deixem de ser artefatos meramente vendáveis que carregam um texto e se tornem objetos

significativos que podem corroborar com a significação de seu conteúdo. Deveriam ser concebidos como um todo, ao invés de serem entregues por seus autores à editores para fins de disseminação à leitura pública. (BORSUK, 2018, P.141).

**TRADUÇÃO LIVRE:** “Um livro é uma sequência de espaços. Cada um desses espaços é percebido em um momento diferente – um livro também é uma sequência de momentos. [...] Um livro não é uma caixa de palavras, nem um saco de palavras, nem um portador de palavras.”

*“A book is a sequence of spaces.  
Each of these spaces is perceived at a different moment –  
a book is also a sequence of moments.  
[...]  
A book is not a case of words, nor a bag of words, nor  
a bearer of words.” (CARRIÓN, 1975)*

Carrión demandava que os escritores tomassem um papel mais ativo na conceitualização de seus livros e tratassem a página como mais que um “saco de palavras”, concebendo livros como unidades expressivas. Para ele, esse é um verdadeiro livro, que intitula de *bookwork*: “*In a bookwork [...] the message is the sum of all the material and formal elements*”. Os *bookworks* exigem do leitor que estejam atentos não apenas ao texto, mas também a sua fisicalidade e materialidade e o impacto que essas podem ter sobre a significação. Portanto, Carrión, através de seu manifesto, defende que o livro deve ser explorado enquanto espaço intermediário entre o autor e o leitor.

**TRADUÇÃO LIVRE:** “Em um *bookwork* [...] a mensagem é a junção de todos os elementos materiais e formais.”

Os livros de artista são a primeira resposta à comoditização do livro impresso que tem início no século passado, que defende que os livros não devem ser mais encaixados em uma estrutura que ilustra a ideia fixa que se tem de livro. Pelo contrário, ele deve extravasar essas fronteiras com o objetivo final de representar aquilo que ele carrega através do uso de sua materialidade e presença física no mundo e enquanto objeto com o qual seus leitores interagem – e não necessariamente leem.



## 3.5 *A comoditização no livro digital*

A comoditização do livro não é exclusiva ao livro impresso. Nota-se que a transposição do livro para o meio digital também é feita sob a lógica da comoditização. Tal transposição é marcada pela quebra da relação entre conteúdo e materialidade. A matéria é um dos aspectos do livro que permite com que ele seja portador de significados que superpassem o texto. O meio digital, no entanto, é caracterizado por sua natureza imaterial, e a transposição acaba por implicar em uma perda de controle do formato do livro, que deve ser adaptável, recontextualizável, para que possa existir tanto em uma tela de computador de 28 polegadas com orientação horizontal, assim como em uma tela de celular de 5 polegadas com orientação vertical.

Nos diferentes formatos de livro no âmbito digital, nota-se que a tradução do texto para a tela implica também em uma padronização e neutralização extrema, em que formato, design e paginação variam de acordo com a tela. Além disso, são diversos os suportes eletrônicos e formatos de livros digitais que dão ao leitor a possibilidade de interferir ativamente na configuração do texto, possibilitando alterações tipográficas como escolha de fontes e mudanças no corpo do texto que resultam numa perda da ideia de páginas. Essas alterações interferem diretamente não só na estrutura do livro e na produção de significado do texto, mas na legibilidade. Por exemplo, ao se aumentar o corpo do texto, pode-se atingir um layout com linhas de texto muito estreitas, que acabam por prejudicar o processo de leitura. Isso significa dizer que os desejos dos leitores nem sempre são os ideais para uma leitura eficiente e confortável.

Desse modo, a experiência de leitura é construída através da ideia do livro sem lugar próprio, com moldes proporcionados pelo suporte digital que se tem em mãos e pelas preferências gráficas do leitor. Perde-se a relação entre o texto e a presença material do livro e tudo que ele pode gerar de significado para além de seu texto.

# As potencialidades do livro impresso hoje

Como demonstrado nos estudos que precedem, o paradigma do livro está constantemente em metamorfose, adaptando-se à realidade do leitor, as mudanças de funções e apropriação e as possibilidades oferecidas através dos avanços tecnológicos.

## 4.1 *O paradigma atual do livro*

O presente trabalho, foca em compreender de que modo o livro se posiciona diante desse paradigma tecnológico atual, através da resposta do mercado editorial e da compreensão do consumo do livro impresso na atualidade. Tendo como ponto de partida o questionamento das pertinências que implicam na sobrevivência do livro impresso na era digital, inúmeros autores concordam que o mesmo não desaparecerá, mas vem, na verdade, passando por um processo de adaptação, em que a relação leitor-livro deve ser percebida como mutável.

Desse modo, é indispensável se pensar nas estratégias utilizadas pelo mercado editorial para estabelecer essas novas relações de apropriação do livro por parte do leitor, e explorá-las para que o livro impresso se torne cada vez mais independente do livro digital, a fim de que possam coexistir como duas ferramentas que suprem necessidades distintas do leitor. É através da diferenciação das suas potencialidades que o livro impresso resiste, dando destaque a tudo aquilo que possui e que o livro digital não pode oferecer – pelo menos até então.

Já não é mais viável pensar-se os livros somente enquanto portadores de conteúdo, presos a formatos e modos de produção específicos, que serve somente para serem lidos. O conceito do livro de artista foi essencial para que se percebesse como as práticas de comoditização, mesmo que recorrentes ao longo da história do livro, não são mais uma alternativa na atualidade.

O objetivo do presente capítulo é caracterizar o meio digital, para que se obtenham parâmetros de diferenciação. Tem-se na fuga da comoditização digital uma alternativa para permitir que o livro impresso usufrua de todo o seu potencial, dando espaço para que suas funções estéticas e simbólicas se destaquem. Através desse destaque, é evidenciada a construção de experiências de leitura únicas em cada livro e para cada leitor.

## 4.2 *A efemeridade dos suportes digitais*

Ao tratar do livro na atualidade, é essencial também tratar pontualmente do contexto que o rodeia, como ele se caracteriza, e como interfere na concepção de livro hoje. Como abordado anteriormente, muito se defendeu no fim do século XX e início do século XXI o potencial dos meios digitais em aniquilar o livro impresso. No entanto, pouco se considerou sobre as condições e os mecanismos de operação e renovação dos suportes digitais.

Como vem demonstrando a evolução digital, os suportes digitais operam a partir de uma lógica de substituição. Como aponta Umberto Eco “ainda somos capazes de ler um texto impresso há cinco séculos. Mas somos incapazes de ler, não podemos mais ver, um cassete eletrônico ou um CD-ROM com apenas poucos anos de idade.” (2010, p.24). A rapidez crescente com que os novos suportes se tornam obsoletos, condena os usuários a reorganizarem recorrentemente suas logísticas de trabalho, armazenamento e até mesmo pensamento.

“A velocidade com que a tecnologia se renova impõe-nos um ritmo insustentável de reorganização contínua de nossos hábitos mentais. [...] A cada dois anos, seria preciso mudar de computador, uma vez que é precisamente dessa forma que são concebidos esses aparelhos: para se tornarem obsoletos após um certo prazo.” (ECO, 2010, p.41)

A efemeridade desses suportes é resultado de uma indústria digital que se sustenta na prática da obsolescência programada, implicando na substituição de modelos antigos por novos, e não em sua manutenção. Isso significa dizer que o modelo de operação dos meios digitais tem como principal foco a reaquisição. Uma vez que um produto é comprado hoje, grandes são os esforços da indústria para que seja novamente comprado ou substituído em um futuro próximo.

Diferente de tais tecnologias, que são pensadas e desenhadas para o futuro, o livro sobrevive no presente. Antigamente, a lógica de fabricação dos livros era para que perdurassem e guardassem memória e conhecimento. Hoje, o livro cumpre também a lógica mercadológica da venda, mas sem que se perca o apego ao “agora”, não sendo programado para ser obsoleto e substituído no futuro, mas sim guardado ou passado adiante para um novo usuário.

Além da questão mercadológica que envolve o conceito atual de livro, outro ponto a se considerar é a superexposição a qual o usuário é submetido nos meios digitais, em que a comunicação é marcada não só pela instantaneidade, mas por uma inundação de detalhes, graças à falta da edição, hierarquização, filtragem e validação do conteúdo, o que reforça, através de outro viés, a questão da efemeridade. Como apontam Marshall McLuhan e Quentin Fiore no livro *O meio é a mensagem*:

“A informação se despeja sobre nós, instantânea e continuamente. Pouco depois de captada, é muito rapidamente substituída por outra informação ainda mais nova. Nosso mundo eletronicamente configurado nos obrigou a trocar o hábito de classificação dos dados por um modo de reconhecimento de padrões. Não temos mais como construir serialmente, tijolo a tijolo, passo a passo, porque a comunicação instantânea faz com que todos os fatores do ambiente e da experiência coexistam num estado de ativa influência recíproca.” (MCLUHAN; FIORE, 2018, P.63)

O uso dos meios digitais é marcado por pouca – e alguns casos, nenhuma autonomia – no processo de controle dessa exposição à informação. O que implica na falta de priorização do conteúdo e, conseqüentemente, na perda do conteúdo do livro diante de uma avalanche de outros conteúdos de diferentes naturezas disponíveis em variados formatos.

### 4.2.1 A extinção do presente

Diante dessa conjuntura da obsolescência programada e da superexposição à informação, conclui-se que, em função das influências dos meios digitais, a sociedade passa a se

comportar também sob essa lógica em que “Não vivemos mais um presente plácido, estamos sempre buscando nos preparar para o futuro.” (ECO, 2010, P.57) Desse modo, Eco coloca em questão a possibilidade de estar-se vivendo o que ele chama de impermanência entre os tempos.

“O futuro é imprevisível. O presente entrou numa metamorfose contínua. O passado, que deveria oferecer uma base de referência e reconforto, furta-se. Estamos então falando da impermanência? [...] Se a nossa memória é muito curta, logo, efetivamente, é esse passado recente que apressa o presente e o impele, empurrando-o para um futuro que tomou a forma de um imenso ponto de interrogação. [...] Onde enfiaram o presente?” (ECO, 2010, P.55–56)

A lógica digital de organização tendo como base o futuro é arriscada, uma vez que o futuro é intangível. Essa intangibilidade é uma ameaça a integridade do livro. Enquanto isso, o presente tem sido esquecido, uma vez que a sociedade está sempre a olhar adiante e não para o agora. No entanto, é no presente que sobrevive o livro, através do seu lugar próprio, ou seja, sua presença material.

A partir dessas caracterizações do meio digital, observa-se no livro impresso uma tendência em valorizar o presente e a ação do usuário, buscando diferenciar-se em termos de experiência do livro digital. O espaço físico delimitado é, diferente do que se acredita, uma potencialidade do livro. Através dessa limitação, é apresentado ao leitor apenas aquilo que se julga necessário através do processo de edição, além de garantir a atenção quase que exclusiva do usuário, para que ele possa de fato navegar por tudo aquilo que esse lugar próprio do livro tem a oferecer.

### 4.2.2 A fuga da comoditização

Como visto anteriormente, a prática da comoditização tem sido recorrente durante a história do livro e na atualidade nos mais diversos campos. No que tange o design, observou-se no capítulo anterior como se caracteriza a comoditização, marcada pela padronização gráfica e formal, assim como uma neutralização

do objeto. Na atualidade, essas características dificultam que o livro corrobore para a construção de sentido e significação da informação e comunicação da mensagem que carrega.

O movimento do livro de artista é uma resposta à comoditização identificada em meados do século passado, em que o livro tornou-se vítima da standartização, em função de uma lógica de barateamento e de normatização tecnológicas e dos materiais. Hoje, o mercado editorial passa, novamente, pelo paradigma da comoditização, só que agora catapultada pelos meios digitais e suas características inerentes, que implicam novamente na padronização excessiva e neutralização, e traz como novidade a imaterialidade.

Identificando essas características do meio digital, tem-se na fuga dos preceitos da comoditização uma saída para que o livro impresso possa se distanciar e diferenciar do livro digital. Isso significa dizer que as estratégias marcantes de uma comoditização já não são mais consideradas competitivas no desenvolvimento de livros impressos, uma vez que o meio digital já é mais do que capaz de produzir resultados similares, e algumas vezes mais acessíveis em termos financeiros e físicos.

Desse modo, defende-se que os livros impressos sejam projetados e produzidos – e até mesmo escritos e idealizados por seus autores – levando em consideração aspectos que são inerentes ao meio impresso, vistos como potencialidades quando comparados ao meio digital. Então, deve-se levar em consideração a maneira como o leitor consome o conteúdo e porque, e não mais priorizar o barateamento em prol da qualidade. Desse modo, questiona-se: O que leva o leitor a continuar comprando livros impressos mesmo diante da rápida ascensão e facilidades trazidas pelo livro digital?

## 4.3 O livro como experiência

Para responder à questão anterior, é imprescindível se pensar o livro impresso sob a ótica de percepção e uso de seu leitor. Para se compreender porque a sociedade ainda compra livros impressos, é preciso considerar o que eles oferecem de diferencial. O livro impresso deixou de ser objeto fim do acesso à informação, como ocorrido durante muito tempo. Hoje, os livros são produzidos para serem objetos de consumo holísticos que se aproveitam do todo material para a construção de uma experiência única usufruída pelo leitor. Isso significa dizer que não basta mais produzir livros levando em consideração sua função prática, que é a leitura propriamente dita. Na atualidade, as funções estéticas e simbólicas também se tornam motivadoras da apropriação de um livro.

As funções estética e simbólicas, juntas, são responsáveis por produzir uma experiência de leitura única para cada livro que um mesmo leitor tem em mãos. E são, ainda, responsáveis por produzir experiências de leitura únicas para um mesmo livro que diferentes leitores tem em mãos. No livro *How books work* publicado em 2011 por Julie Chen e Clifton Meador abordam a importância dos sentidos no uso e apropriação do livro e estabelecem que o livro é uma experiência: “*What is a book? A book is an experience [...] A book starts with an idea. And ends with a reader.*” (2010, p.1–16). Desse modo, o que motiva a compra de livros são as experiências que eles proporcionam, levando-se em consideração gosto e repertórios pessoais. Alguns elementos são potencializadores desta experiência, que é individual e única: a materialidade e a interatividade.

TRADUÇÃO LIVRE: “O que é um livro? Um livro é uma experiência [...] Um livro começa com uma ideia. E termina com um leitor.”

### 4.3.1 A materialidade

A materialidade do livro diz respeito a tudo aquilo que sua presença e qualidade física pode transmitir para seu leitor. Afeta a maneira como o livro é lido, mas também como é experienciado. A relação do leitor com o texto depende tanto do seu conteúdo



como do seu suporte. (JEFFMAN, 2015, P.4) O simples fato de apresentar-se enquanto corpo e ocupar um espaço faz do livro um objeto que carrega uma experiência única. O suporte físico é atribuído de aspectos que estimulam diretamente os sentidos humanos.

“A Matéria é a coisa que mais convoca precisamente esse sentido de tacto, contacto, toque. Temos uma noção qualquer de matéria porque temos uma pele que informa o nosso cérebro acerca de texturas, superfícies [...] É talvez por isso também, que a matéria, qualquer matéria, nunca deixa de ser investida de qualidades poéticas, metafóricas.” (CANDEIAS, 2006, P.60)

Caroline Roberts, na Introdução do livro *O livro e o designer I*, destaca que “a qualidade tátil dos livros é o que irá assegurar sua longevidade” (2007, P.11). O livro deixa de ser apenas conteúdo literário e linguístico, e passa a expandir para um novo nível de significação através dessa noção de matéria, ou seja, de sua materialidade (BARRIOS, 2012, P.34). É por meio dela que a experiência se consolida, uma vez que, sem ser tocado, um livro impresso não pode ser lido.

“[...] uma leitura de manuseio e não mais de uma leitura alfabética. [...] Nessa maneira de ler, a interação entre a mão do leitor e o material do livro, bem como cheiro, texturas (visuais ou matéricas) e cores organizam o sentido do livro. [...] A materialidade do suporte-página escolhido e as características físicas do livro tornam-se geradoras de sentido.” (BARRIOS, 2012, P.38)

Em seu livro *The book: a cover-to-cover exploration of the most powerful object of our time*, Keith Houston estimula que o leitor pegue um livro em sua prateleira a fim de compreender tal materialidade comparada ao livro digital.

TRADUÇÃO LIVRE: “[...] retire um livro físico de sua estante agora. Encontre o maior, de capa mais dura possível. Segure-o em suas mãos. Abra-o e ouça o ruído do papel e o estalar da cola. Cheire! Folheie as páginas e sinta a brisa em seu rosto. Um *e-book* preso atrás do vidro de um *tablet* ou tela de computador é algo inerte em comparação.”

“[...] pluck a physical book off your bookshelf now. Find the bigger, grandest hardback you can. Hold it in your hands. Open it and hear the rustle of paper and the crackle of glue. Smell it! Flip through the pages and feel the breeze on your face. An *e-book* imprisoned behind the glass of a *tablet* or computer screen is an inert thing by comparison.” (HOUSTON, 2016, P.XVI)

A designer de livros Irma Boom, conhecida por explorar a materialidade em seu processo de criação, acredita que é através das variadas técnicas de impressão, encadernação e acabamentos que o designer pode explorar tudo o que o livro enquanto objeto físico tem a oferecer.

TRADUÇÃO LIVRE: “O processo técnico de fabricação do livro pode ser um presente para o designer [...] Não ter alguma das etapas do processo pode significar algo, pode fornecer uma experiência diferente.”

*“The technical process of book making can be a gift for the designer [...] Not have a step of the process can mean something, can give a different experience” (BOOM, 2016)*

Hoje, mais do que nunca, é necessário tomar-se consciência da importância das formas materiais com as quais o livro se apresenta, e as consequências de significados que produz a partir de sua presença física. Idealizar e produzir um livro é organizar a leitura através de dispositivos técnicos, visuais e físicos.

(CHARTIER, 1997, P.7)

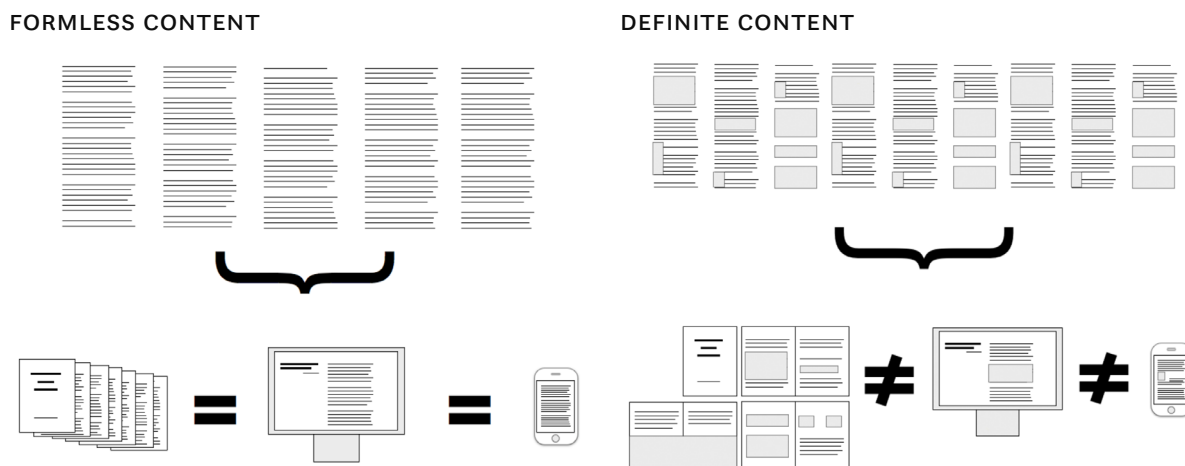
### **A forma afeta o significado**

Ao tratar da materialidade do livro, é impossível dissociá-la da forma com que o conteúdo se apresenta ao seu leitor, ou seja, a composição do conteúdo, a forma que o texto assume sobre a página.

A maior parte dos textos apresentados em livro dependem de sua forma para que se estabeleça uma compreensão completa do conteúdo. Segundo Chartier, o discurso do texto, só passa a existir uma vez que se torna uma realidade física, quando está inscrito numa página de um livro. É somente a partir dessa página que são estimuladas os mecanismos intelectuais desencadeando a produção de significado. Quando esse texto é traduzido para um meio digital, o processo de significação irá sofrer modificações. (1997, P.158)

A partir de uma análise técnica da forma que o conteúdo assume, Craig Mod (2010) discorre no artigo *Book in the age of the iPad* sobre a transposição de um texto do suporte impresso para o suporte digital, categorizando o conteúdo de acordo com sua natureza formal. Separa os textos em duas classificações abrangentes: *formless content* (conteúdo sem forma) e *definite content* (conteúdo com forma definida). O conteúdo sem forma refere-se ao conteúdo “divorciado do *layout*”, podendo ser rearranjado em diferentes suportes e formatos sem que haja

perda de significado. Já o conteúdo com forma definida pode perder significado ou qualidade ao ser transposto de uma mídia para outra, pois sua fisicalidade e disposição interferem diretamente na percepção do leitor e na produção de significado, sendo parte da mensagem a ser transmitida.



**FIGURA 40:** Categorização de tipo de texto entre formless content (esquerda) e definite content (direita) e o que a transposição de um suporte para outro implica.

TRADUÇÃO LIVRE: “As formas afetam a significação.”

A distinção entre os dois tipos de conteúdo reforça a máxima “*Forms effect meaning*” (MCKENZIE, 1986, P.13), esclarecendo que reduzir o texto a seu conteúdo semântico é uma ilusão. Ao passar de um suporte para outro, o texto deixa de ser exatamente o mesmo, uma vez que a maneira como se estrutura visualmente e fisicamente interferem no processo de recepção e compreensão do leitor. (CHARTIER, 1997, P.158)

### 4.3.2 A interatividade

A base da construção de uma experiência é a participação do usuário no processo de compreensão e significação da mensagem. No livro não é diferente. A interatividade é o aspecto proporcionado pelo espaço físico e gráfico do livro.

Distanciado da condição inerte do meio digital, Johanna Drucker defende em seu artigo *The virtual codex: from page space to e-space* que o livro impresso deve ser pensado não sobre a ótica do questionamento “o que é?”, mas como permite a consolidação de uma interação particular através de seu manuseio.

**TRADUÇÃO LIVRE:** “Um livro (pensado como um texto ou um objeto físico) não é algo inerte que existe antes da interação, mas é produzido como novo pela atividade de cada leitura. [...] Usamos um livro através de nossa interação com ele, não “recebemos” um livro como uma estrutura formal. [...] O desempenho invoca ação constitutiva dentro de um campo de possibilidades restritas, não apenas o uso de elementos fixos. Assim, ao pensar em um livro [...] devemos perguntar “como” um livro “faz” suas ações particulares, em vez de “o que” um livro “é””

*“A book (whether thought of as a text or a physical object) is not an inert thing that existing in advance of interaction, rather is it produced new by the activity of each reading. [...] We make a work through our interaction with it, we don’t “receive” a book as a formal structure. [...] Performance invokes constitutive action within a field of constrained possibilities, not only the use of fixed terms to achieve particular ends. Thus in thinking of a book [...] we should ask “how” a book “does” its particular actions, rather than “what” a book “is.” (DRUCKER, 2013, PARÁGRAFO 14)*

É através do design de experiência que essa pergunta de “como um livro faz” é respondida.

“Cada leitura modifica o livro, certamente, assim como os acontecimentos que atravessamos. Um grande livro permanece sempre vivo, cresce e envelhece conosco, sem jamais morrer. O tempo o fertiliza e modifica, ao passo que as obras sem interesse deslizam à margem da História e desaparecem.” (CARRIÈRE, 2010, P. 134)

## 4.4 *A aproximação do livro à arte*

O que motiva a aquisição de um livro não é somente a ascensão ao conteúdo, mas outros fatores que tocam sua função estética e simbólica. O livro passa por um processo de transformação, em que a experiência, discutida anteriormente, é marcada pela apropriação do objeto com valores comumente associados à apropriação dos objetos de arte.

O intuito da presente comparação é reconhecer padrões de comportamento entre as relações humanas estabelecidas com os objetos, e não tratar do livro enquanto um objeto de arte. Desse modo, são considerados aqui aqueles livros produzidos em larga escala com o intuito de comercialização, o que o distancia significativamente do objeto de arte e do livro de artista.

A apropriação do livro passa a ser carregada de valores de uso que são recorrentemente atribuídos a arte como a prática da coleção, exposição, posse e contemplação. Através da análise desses quatro valores, pretende-se demonstrar que o livro é muito mais que um objeto que tem como valor exclusivo a leitura, e sim um objeto que, hoje, está fortemente relacionado ao valor simbólico, remontando a práticas similares ao longo da história do livro e da leitura.

### 4.4.1 *A coleção*

A ideia de colecionar livros não é nova. Surge muito antes do códice, com o culto da escrita, e torna-se recorrente por séculos com o intuito de preservar o “saber”. Essa qualidade de coleção e conservação do livro foi o que permitiu que se torna-se um objeto pertinente e adquirisse certa estabilidade no decorrer do tempo.

Como abordado anteriormente, o livro foi abarcado dos mais diferentes significados tornando-o objeto de coleção. Os livros de hora são bons exemplos disso, durante a Idade Média. Eram pequenos objetos portáteis com conteúdo religioso que transbordavam luxo em seu interior, sendo manuscritos e muito detalhadamente iluminados e ilustrados. Os livros de hora eram carregados por membros da aristocracia com o intuito de demonstrar seu status social e devoção religiosa.

Quando os livros deixaram de ser objetos exclusivamente da devoção religiosa, foi também o caráter da coleção e conservação que permitiu que fossem destruídos. A censura, inicialmente religiosa e posteriormente política, foi o maior motivador da conservação e destruição de livros ao longo do tempo.

A pertinência do caráter colecionável do livro é tamanha, que serviu como base para a construção da ideia de coleções padronizadas propriamente ditas no mercado editorial.

Desse modo, não deve-se tratar a ideia da coleção como algo novo, mas como fruto de séculos de construção e mutação da relação da sociedade para com o livro. No entanto, é interessante perceber que a coleção é motivada por diferentes razões ao longo do tempo e também na atualidade.

A coleção deixa de se limitar ao culto do valor simbólico do livro, mas ao culto do objeto e da produção do mesmo, em que se dá espaço para a percepção, também, do valor físico do livro. São diversas as razões que levam a prática da coleção de livros, como aponta Eco:

“A questão que podemos nos colocar é a das motivações que guiam o colecionador para este ou aquele objeto de bibliofilia. [...] Há várias considerações que entram em jogo na escolha de um livro [...]. Pode representar o puro amor pelo objeto livro. Existem colecionadores que, possuindo um livro do século XIX com páginas não cortadas, não as cortarão por nada no mundo. Trata-se de proteger o objeto pelo objeto, de conservá-lo intacto, virgem. Existem também colecionadores que se interessam exclusivamente pelas encadernações. Não se preocupam com o conteúdo das obras possuídas. Há quem se interesse pelos editores e que buscarão adquirir obras impressas por Maurício, por

exemplo. Alguns apaixonam-se exclusivamente por um único título. Estes irão querer possuir todas as edições da *Divina comédia*. Outros se limitarão a um único domínio: a literatura francesa do século XVIII. Haverá também os que formam sua coleção em torno de um único tema.” (ECO, 2010, P.114)

#### 4.4.2 A exposição

Combinada à ideia de coleção, está a prática da exposição de livros, que também não é nova. Desde seus primórdios, os livros foram utilizados em diferentes momentos históricos enquanto emblemas que estampavam informações sobre quem os carregava, fossem elas de caráter religioso, político ou social.

Um dos primeiros exemplos que podem ser citados são, novamente, os livros de cunho religioso que simbolizavam uma hierarquia social e demonstravam quem eram os detentores do direito de ter acesso à eles, os membros do clero e da aristocracia.

Outro grande exemplo de exposição de livros, discutido anteriormente, é a enciclopédia, que remonta ao período histórico do Iluminismo, em que os livros já se tornam objetos de valor escolástico e são contentores do saber. As enciclopédias são, até os dias atuais, expostas nas prateleiras residenciais e de escritórios ao redor do mundo, simbolizando conhecimento e intelectualidade.

As bibliotecas privadas e o destaque que é dado a elas nos projetos arquitetônicos residenciais são, também, um forte indício da prática da exposição. As bibliotecas são uma referência da construção de repertório e formação de identidade de seus donos. Assim como um objeto de arte, ao expor um livro em um prateleira visível a outros indivíduos em espaços sociais de sua casa ou de seu ambiente de trabalho, um leitor tem como objetivo transparecer e comunicar algo sobre si, sejam seus gostos pessoais, crenças ou ideologias.

### 4.4.3 A posse

Também atrelada às ideias de coleção e exposição, está a ideia de posse. A posse diz respeito ao mérito pessoal e social o qual o proprietário adquire ao ter direito exclusivo àquele objeto passível de raridade ou não que possui. No livro não é diferentes, recorrentemente “a obsessão do colecionador é muitas vezes apoderar-se de um objeto [...], e não apenas conservá-lo.” (CARRIÈRE, 2010, P.116)

A prática da posse pode ser remontada ao longo da história do livro aqui contada, em que o simples fato de possuir o objeto representava algo sobre os seguidores de Mao, por exemplo.

A partir da ideia de posse do livro enquanto produto de consumo, coloca-se em questão a realidade da aquisição de livros que não serão livros. O livro é conceitualizado e produzido com a finalidade de ser lido, no entanto, nem sempre o é. Para além de sua função primeira de leitura, ao longo da história e na atualidade, o livro possui “utilizações taumatúrgicas, divinatórias ou propiciatórias [que] se verificam de maneira durável.” (Chartier, 1998).

Trazendo essa reflexão para nível pessoal, quantos são os livros que uma pessoa compra ao longo da vida que nunca lerá? Esse é um ponto levantado entre as conversas de Umberto Eco e Jean-Claude Carrière, em que Eco argumenta:

“Somos profundamente influenciados por livros que não lemos [...] A verdade é que temos todos em nossas casas dezenas, ou centenas, ou mesmo milhares (se nossa biblioteca for imponente) de livros que não lemos.” (ECO, 2010, P.217–219)

Carrière concorda e aponta:

“Uma biblioteca não é obrigatoriamente formada por livros que lemos ou livros que um dia leremos, é fundamental esclarecer isso. São livros que podemos ler. Ou que poderíamos ler. Ainda que jamais venhamos a lê-los. É a garantia de um saber.” (CARRIÈRE, 2010, P.229)



O ponto defendido por Carrière implica em dizer que a posse está relacionada à capacidade da experiência, e não a experiência de leitura em si. É o conforto da noção do “poder”, e não necessariamente do “usufruir”.

#### 4.4.4 A contemplação

Além disso, destaca-se ainda que o livro pode ser considerado como objeto de contemplação. Vale frisar que a contemplação não caminha necessariamente junto à coleção, exposição ou posse, e pode ser evidenciada seja através do consumo ou da simples experimentação física para com o objeto.

“Quantos de nós já não se alimentaram do simples perfume de livros que víamos em prateleiras mas que não eram nossos? Contemplar esses livros para deles extrair saber.” (ECO, 2010, P.253)

A contemplação do livro tem precedentes na história, principalmente relacionada aos cultos religiosos, em que o livro é utilizado como forma de representação de figuras sacras, como é o caso do Alcorão ou da Bíblia. É uma das características mais marcantes na ideia dos livros que não são lidos, são apenas contemplados.

# Demonstração de casos práticos

A fim de demonstrar os aspectos discutidos na presente investigação e as pertinências do livro impresso na concepção de objetos editoriais que sejam únicos e competitivos diante do paradigma da era digital, serão apresentados nessa seção três livros, um adaptado à nova realidade material e gráfica discutida, um que nasce e é concebido já nesse contexto, e um construído com uma abordagem metalinguística que toma forma às margens de um livro aos moldes tradicionais pré-estabelecidos.

Através das ideias apresentadas ao longo do trabalho, julgou-se pertinente demonstrar livros que abraçam essa nova maneira de se relacionar com seus leitores, explorando sua materialidade e interatividade, para produzir resultados que os aproximam das apropriações de coleção, exposição, posse e contemplação.

Essa demonstração de casos reforça que as estratégias na produção atual de livros impressos frisam mais ainda a importância e as características do livro, para que esse se torne um objeto que apresenta um valor semântico, contribuindo ativamente para a produção de sentido e servindo como ambientador do texto, e não somente contentor.

Ainda, através dos casos apresentados à seguir, pretende-se demonstrar que o uso inteligente da materialidade e interatividade implicam na produção de livros que possuem mais valor quando comparados a livros que são fruto da comoditização. Essas novas abordagens permitem construir novos sentidos a partir do modo como os leitores se relacionam, manuseiam e interagem com o objeto.

A escolha dos livros foi feita em função da demonstração de livros que nascem sob a ótica atual, livros que tem novas edições adaptadas à atual realidade, e livros que falam literalmente através de livros.

## 5.1 *O livro renovado*

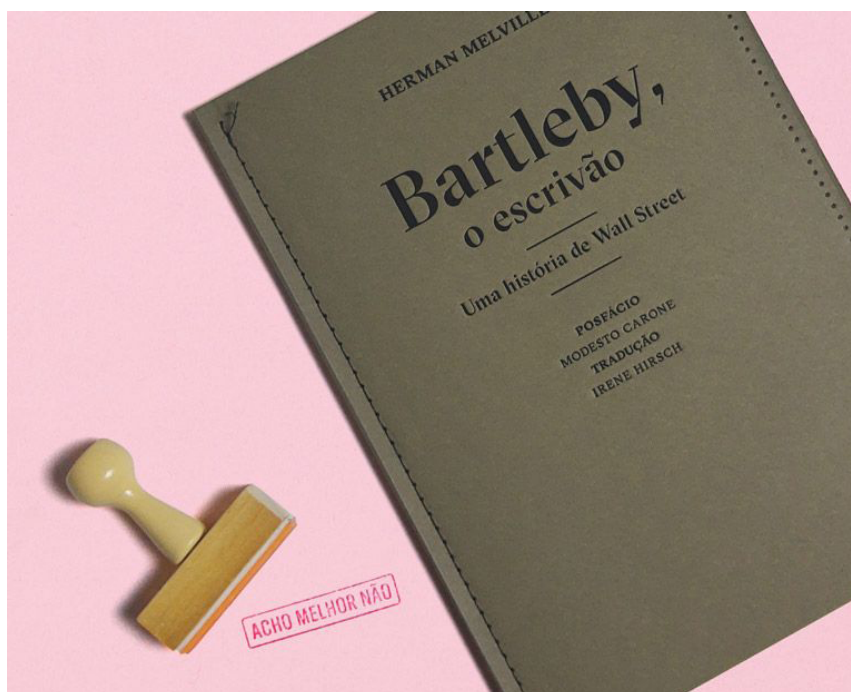
Diante do paradigma atual do meio digital, editoras ao redor do mundo dão início a um processo de reedição de livros anteriormente editados aos antigos moldes editoriais. As reedições trazem novas abordagens a fim de reimprimir clássicos da literatura havendo um enriquecimento gráfico e de significação do conteúdo que carregam.

No Brasil, uma das editoras pioneiras na realização de projetos editoriais desse tipo foi a *Cosac Naify*. De maneira primorosa, e com equipe de criação liderada durante anos pela designer e diretora de arte Elaine Ramos, a editora desenvolveu novas edições de várias obras da literatura, até o fim do ano de 2015, quando fechou suas portas. No ano seguinte, Elaine Ramos, juntamente com Florencia Ferrari e Gisela Gasparian, fundou a *Ubu Editora*, que comprou grande parte dos projetos desenvolvidos dentro da antiga *Cosac Naify*.

Um desses projetos é o livro que será apresentado aqui: *Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street*, de Herman Melville, a fim de demonstrar a estratégia gráfica e material trazida através do objeto livro para ambientar e corroborar com o enriquecimento da experiência e da mensagem da narrativa textual. O livro foi originalmente traduzido para o português e reeditado em 2005, com projeto gráfico e editorial desenvolvido pela própria Elaine.

A história tem como narrador o sócio de um escritório de advocacia em Nova York, e chefe de Bartleby, a personagem principal da narrativa. O chefe se esforça para desvendar a misteriosa e impenetrável personalidade de seu funcionário. Um trecho do livro resume a abordagem comportamental de Bartleby, um homem e profissional apático e negativo que responde “Acho melhor não” para tudo que lhe é pedido.

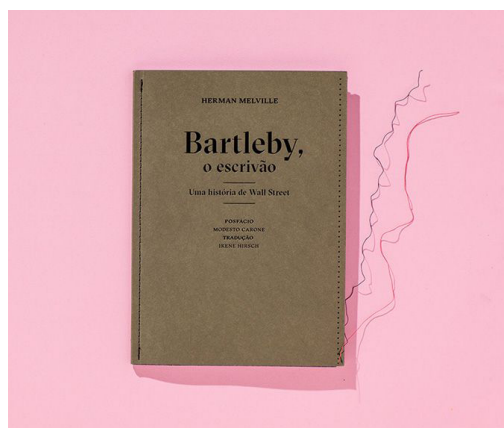
“— Você poderia me contar qualquer coisa a seu respeito?  
— Acho melhor não.”



**FIGURA 41:** Capa do livro, e carimbo que acompanha o mesmo que imprime o dizer “Acho melhor não”.

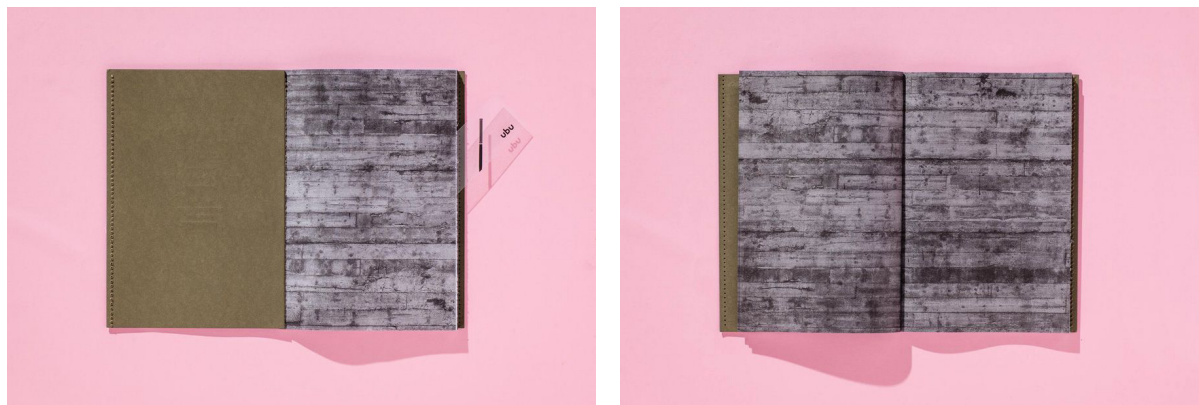
*Bartleby, o escrivão* é, a nível objetual, uma reprodução dessa abordagem negativa e reclusa, e a assume como fio condutor para a produção do objeto gráfico. Assim como a recorrente recusa da personagem, repetida mais de vinte vezes ao longo da novela de Herman Melville, o livro também se recusa a ser lido.

Essa recusa se constrói através da materialidade do objeto e de elementos gráficos. Para que o leitor possa acessar o conteúdo, dá-se início a um processo de superação dos obstáculos apresentados através da fisicalidade do objeto.



**FIGURAS 42 & 43:** À esquerda, capa do livro ainda costurada. À direita, costura da lateral direita desfeita, permitindo que o leitor acesse o miolo do livro.

O leitor se depara com o primeiro obstáculo logo na capa, em que as duas laterais do livro são costuradas. A costura é desfeita somente quando o usuário puxa uma linha vermelha a fim de descosturar a lateral direita.



**FIGURAS 44 & 45:** Páginas do miolo em com dobras francesas cobertas por imagens de paredes cinzentas que interrompem o acesso ao conteúdo textual.

Ao abrir o livro, o leitor é novamente surpreendido por pesadas paredes cinzentas de concreto – e nenhum texto a ser lido – impressas sobre páginas sem refile, que produzem um miolo completamente encadernado com dobras francesas. Essas paredes intransponíveis, que impossibilitam a revelação do texto, são uma metáfora para a personalidade intransponível e fechada de *Bartleby*, que seu patrão não consegue derrubar. O livro vem acompanhado de um marcador de acetato para auxiliar no corte das dobras francesas, em sua margem direita, fazendo com o leitor tenha, enfim, acesso ao texto. Assim como o patrão, o leitor é obrigado, página à página, a se esforçar na tentativa de desvendar *Bartleby*. Como afirma Elaine, a cada página o livro dirá “Acho melhor não”, da mesma forma que o escrivão.

Mesmo depois dos esforços do leitor em abrir todas as dobras francesas, o livro continua se configurando em uma linearidade narrativa interrompida pela alternância de páginas duplas preenchidas de texto e páginas duplas preenchidas de paredes, enfatizando a apatia e negatividade da personagem.

Também associadas à narrativa, as escolhas tipográficas e de cor simbolizam o ambiente corporativo e de Wall Street no contexto temporal – tradicional, sério e masculinizado – no qual a novela toma forma.



**FIGURA 46:** Páginas de texto se revelam após o rasgo das dobras francesas realizados com o auxílio do marcador de acetato.

Ainda sobre a materialidade, as escolhas materiais transparecem essa apatia e desinteresse do personagem. O livro é fino e leve, pesando apenas 156 gramas com 0,5 centímetros de espessura, com seu miolo impresso em papel de baixa gramatura, 56g/m<sup>2</sup>. A capa, ainda que fabricada em papel mais grosso para a proteção desse miolo frágil, não é uma capa dura. O objeto foge dos clichês editoriais do que seria um livro de alta relevância e valor de comercialização. Pelo contrário, a riqueza de *Bartleby: o escrivão* está nas diferentes camadas narrativas e experiência de leitura inovadora que implicam numa imersão intensificada através da ambientação e narrativa gráfica.

## 5.2 O livro nascido

Através das possibilidades alavancadas pelos meios digitais, autores e editoras começam a pôr em questão a relevância do livro impresso, e a partir disso passam a produzir livros que digam algo através de sua materialidade e experiência de navegação, que tenham pensamento próprio, e nasçam dentro desse novo universo de possibilidades. Será apresentado aqui o livro *Nox*, que demonstra o câmbio não só da edição, mas também da postura do autor diante da materialidade e potencialidade do livro impresso, um livro que nasce no cenário discutido ao longo da investigação.

*Nox* foi publicado em 2009 pela *New Directions Publishing*, idealizado e escrito pela poetisa Anne Carson, com a assistência gráfica de Robert Currie. A motivação para a criação da obra é o processo de luto vivido pela autora após o falecimento inesperado de seu irmão mais velho, Michael, em 2000. Após sua morte, Anne começa a organizar um caderno de memória, que chama de “*epitaph*” (do português epitáfio, lápide). A história por trás de *Nox* é profundamente pessoal e comovente. Por isso, a autora aborda o objeto enquanto espaço não somente ocupado por escrita, mas um artefato simbólico em diferentes níveis.



FIGURA 47: Miolo do livro em concertina.

A palavra *nox* tem origem no latim e significa “noite”. Remonta à mitologia grega, na qual *Nox* é a deusa da noite, mãe do destino e da morte. Na visão da autora, o livro *Nox* é a lápide que seu



irmão nunca teve, já que foi cremado. Não possui uma capa fixada ao miolo, mas é uma caixa que carrega solto uma concertina de 196 páginas que surge através da digitalização por completo do caderno original produzido manualmente, composto por colagens, poemas, pinturas, textos, fotografias, uma carta escrita pelo irmão, entre outros. O resultado é um livro autobiográfico e memorial repleto de rastros pessoais e reflexões acerca da perda, do luto e da memória.



FIGURAS 48 & 49: Caixa que carrega o extenso miolo em concertina do livro.

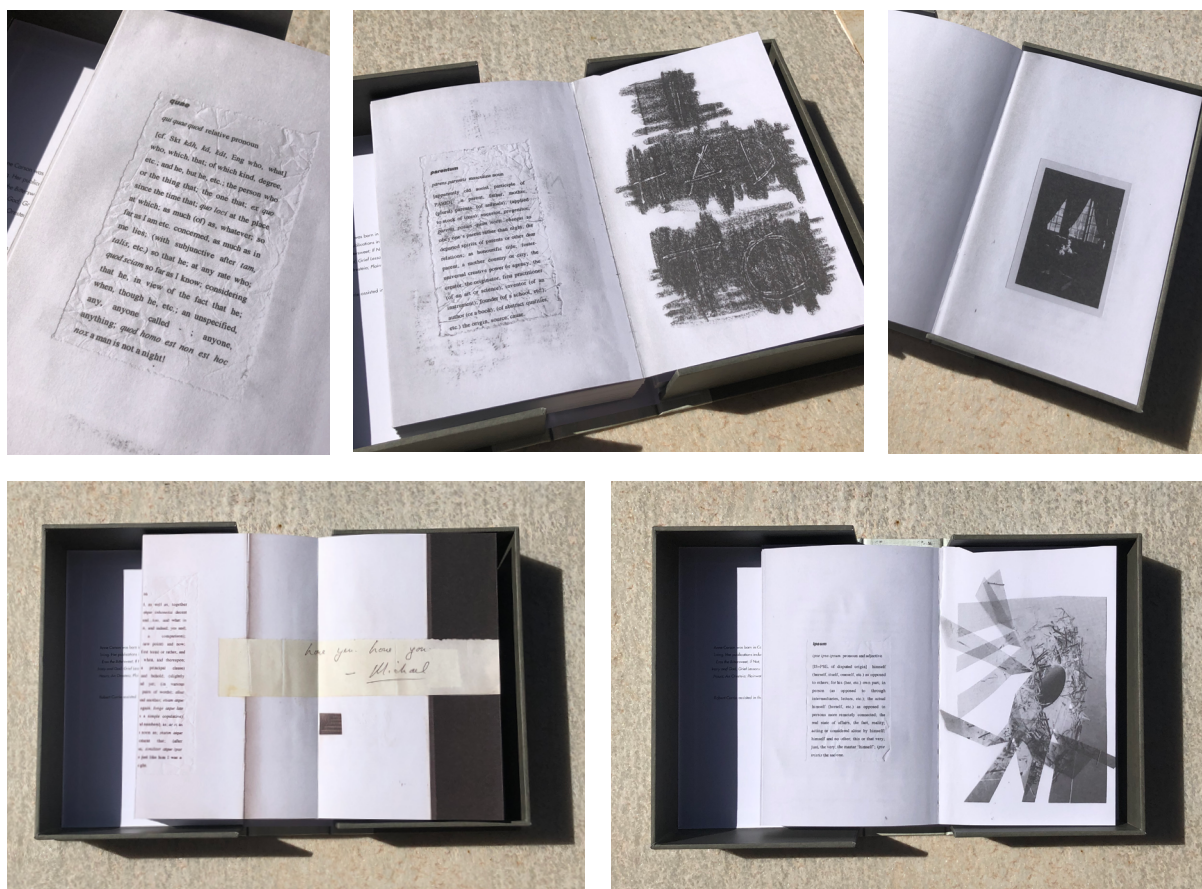
A caixa funciona como capa, e a cor acinzentada é escolhida a fim de fazer referência direta ao material mais comumente utilizado em lápides, a pedra. Ainda, tem-se uma associação a ideia do caixão, uma caixa que guarda um corpo, um volume carregado de memórias. Por fim, o formato foi escolhido de acordo com padrão *standard* da versão revisada da Bíblia na língua inglesa que conta com o Novo Testamento no qual a religião protestante é pautada, estabelecendo a relação entre a ideia de morte e crença.

A nível técnico, o livro coloca em debate a dicotomia das produções manuais de tiragem única ou pequena e as produções em escala que, hoje, são majoritariamente possibilitadas e concebidas através de ferramentas digitais. Em um revivacionismo dos livros aos moldes de produção de décadas atrás, *Nox* é composto pela justaposição de fragmentos daquilo que é “velho” – fotografias, trechos escritos à mão, colagens – e

que é “novo” – trechos digitados. Independentemente, transborda a manualidade do processo da autora, em que mesmos trechos digitados são impressos, sofrem intervenções e são colados às páginas do caderno original. Posteriormente, esse caderno é inteiramente digitalizado, sem que se perca o ar de objeto fruto do trabalho, manuseio, expressão, composição e escrita através das mãos da autora. A escolha gráfica da digitalização transparece a personalidade, identidade e humanidade da reflexão abordada em *Nox*.

TRADUÇÃO LIVRE: “o equivalente literário de hábito contemporâneo de se expor as costuras das roupas.”

No artigo *The unfolding* publicado em 2010 na revista *The New Yorker*, Meghan O'Rourke afirma que o livro é “*the literary equivalent of the contemporary habit of exposing seams in garments.*” (2010). Isso implica em dizer que *Nox* expõe o processo e a estrutura de criação como parte do produto final, e não o esconde por trás de uma faceta gráfica mecânica, digital e impessoal. A história se torna crível e impactante através dessa abordagem gráfica adotada.



FIGURAS 50–54: Detalhes das páginas internas, do conteúdo e da abordagem gráfica utilizada no livro.



Quanto a escolha da concertina, Anne buscou demonstrar a ideia de longa continuidade do lamento da perda diante do tempo que inequivocamente continua a correr. É, também, interessante notar que o verso da concertina é completamente branco, sem qualquer informação, aludindo, novamente, através do grande espaço vazio a sensação da perda, do luto, e da interrupção da vida que deixa de escrever uma história e vira páginas em branco.



**FIGURA 55:** Toda a extensão do verso da concertina completamente em branco.

Através do projeto editorial e gráfico de *Nox* é ilustrada a teia de sentimentos variados que decorrem da perda e ao longo do processo de luto, além da alusão a variadas simbologias de diferentes religiões e crenças quanto a ideia de morte.

*Nox* é um exemplo de grande valorização do espaço físico do livro, e do processo de criação do mesmo. É uma ode a Michael, mas é também uma ode a ideia de memória, registro e livro. E é, por vezes, uma excursão caótica por dentro do significado da incompreensão da existência.

## 5.3 O livro sobre o livro

Uma das abordagens de valorização do livro impresso é a metalinguagem, na qual o meio fala sobre ele mesmo. Será apresentado a seguir um exemplo de livro que existe dentro de outro. A inovação é que, habita dentro de um livro antigo – no espaço físico dele – um outro livro. Esse novo livro tem como ponto de partida um diálogo sobre o velho livro e a natureza misteriosa de seu autor.

O livro *S.* é um projeto originalmente publicado pela Mulholland Books em 2013. Sua história é um romance que consiste em conversas escritas entre duas personagens que frequentam uma biblioteca universitária nos Estados Unidos e começam a trocar mensagens alternadas às margens do livro *O navio de Teseu*, escrito pelo autor fictício V.M. Straka. Foi concebido pelo diretor de cinema J.J. Abrams e escrito por Doug Dorst. O projeto gráfico e a caixa foram desenvolvidos pela Hachette Book Group, já foi traduzido para vários idiomas, e teve a versão em português publicada em 2015 no Brasil pela *Editora Intrínseca*.



**FIGURAS 56 & 57:** Jaqueta do livro *S.*, que cobre a capa do livro de capa dura com o título *O navio de Teseu*. À direita, lombada com o título do livro original e simulação de etiquetagem de catalogação.



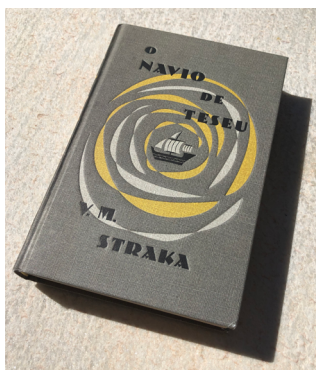
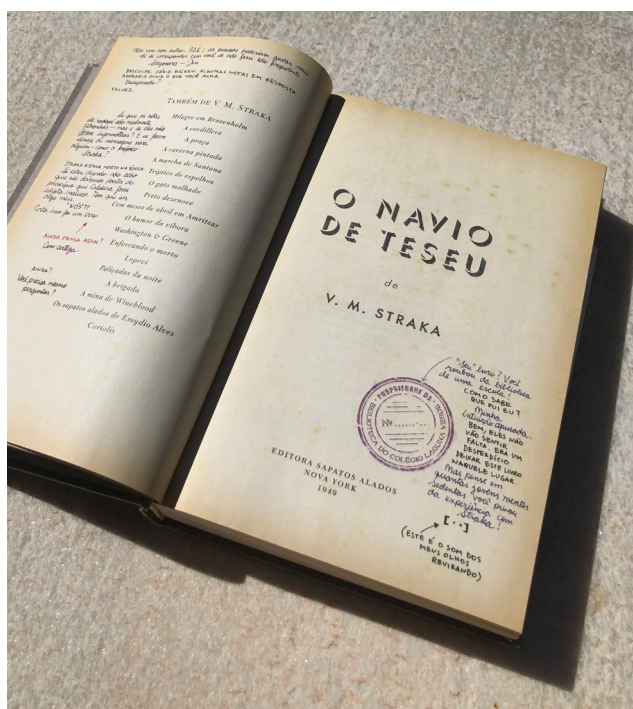
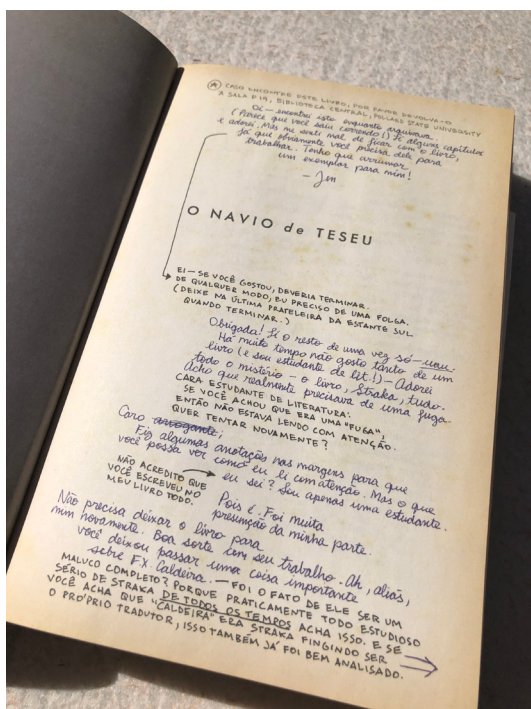


FIGURA 58: Capa dura do livro original *O navio de Teseu*.

O livro original, *O navio de Teseu*, se conforma aos moldes padrões de livros de capa dura que se dissemina ao longo do século XX. Apresenta o aspecto de um livro envelhecido, com páginas amareladas e manchadas, simulando o uso por diferentes usuários de uma biblioteca. Alguns elementos gráficos como registro de empréstimos, e impressões de carimbos com os dizeres “livro para empréstimo”, “propriedade da biblioteca do colégio Laguna Verde” e “conserve este livro” são encontrados ao longo do livro, além do adesivo na lombada com um fictício código de catalogação bibliográfica. À primeira vista, *O navio de Teseu* seria um livro de capa dura como outro qualquer, sem grandes diferenças quando inserido em um mar de livros dispostos lado a lado em uma das prateleiras de uma biblioteca.

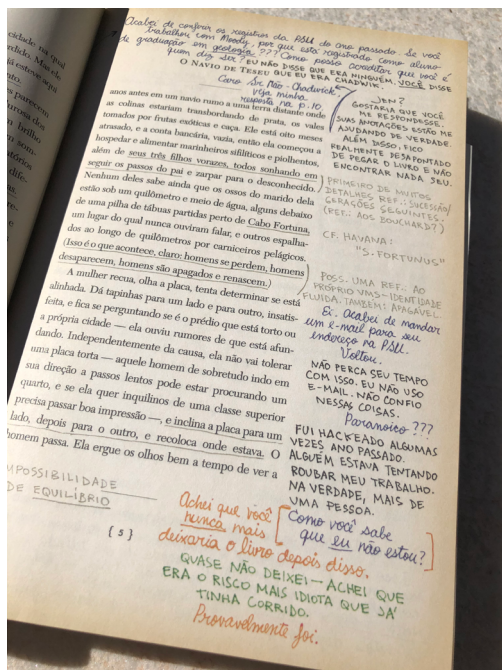
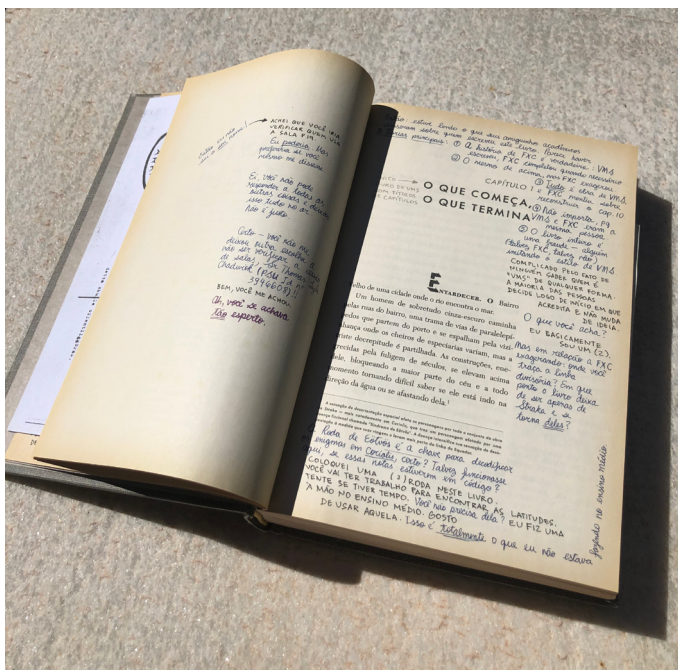
No entanto, é ao abrir o livro que o leitor se depara com uma segunda ordem, a ordem do livro novo, o diálogo alternado entre as personagens Jen e Eric. Desde a folha de rosto até a última página do livro, se forma o diálogo entre eles, que tem como ponto de partida a discussão acerca do autor do livro original, Straka e sua obra.



FIGURAS 59 & 60: Primeiras páginas do livro, que já revelam a intervenção de S. no espaço original de *O navio de Teseu*.

S., o segundo livro, tem uma ordem completamente diferente daquela usualmente instaurada nos livros comuns, como no livro original, que é lido página após página. Como simulado,

os diálogos travados entre as personagens são construídos através de empréstimos consecutivos de Jen, Eric, e novamente Jen, e assim por diante. Leva algum tempo e experiência com o objeto até o leitor decifre essas variações, evidenciadas pela caligrafia e cores das escritas manuais, a fim de que consiga realizar uma leitura que faça sentido cronológico.



FIGURAS 61 & 62: Páginas do livro demonstrando a dinâmica espacial entre S. e O navio de Teseu.

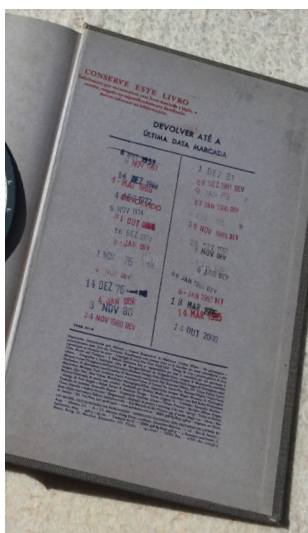


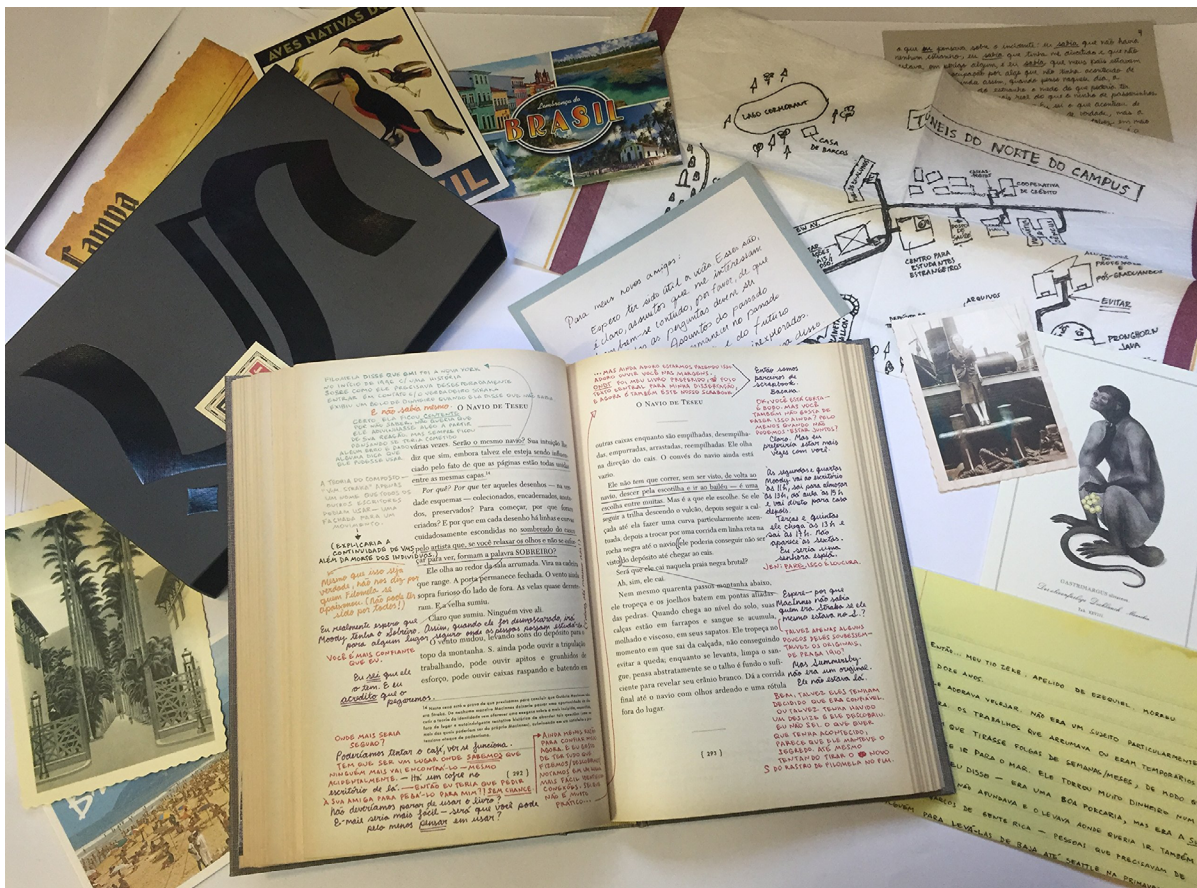
FIGURA 63: Terceira capa do livro com simulações de controle de alugueis na biblioteca.

Em alguns momentos as histórias se confundem e se relacionam, enquanto em outros o diálogo é totalmente voltado para a relação amorosa que começa a se construir entre as duas personagens. S. reconhece o livro enquanto espaço ativo e potencializador das mais diversas formas de apropriação por parte do leitor, e não mais espaço passivo receptáculo do conteúdo a ser lido. Essa abordagem possibilita uma extrema flexibilidade de escolha por parte do leitor, que pode optar por diferentes caminhos de navegação do conteúdo, o que consequentemente implicará, também, na produção de sentido.

A obra é uma celebração à cultura analógica e ao livro enquanto objeto. Na era digital, com a comunicação majoritariamente através mensagens instantâneas e e-mails, quanto tudo é intangível, enviado e arquivado na nuvem, S. é intencionalmente tangível. Além desse duplo livro, o leitor se depara, em diferentes páginas, com 23 itens soltos e trocados entre as personagens,



como cartões postais, fotografias, fotocópias de textos e documentos, papéis com anotações pessoais e sobre o livro, fragmentos de jornais, uma bússola de papel, e até mesmo um mapa desenhado em um guardanapo de papel. Desse modo, o livro não é somente o receptáculo de conversas, mas também, da troca de itens que extrapolam esse espaço da página do livro. S. é uma ode à expressão física dos livros.



FIGURAS 64: O livro sobre a variedade de itens avulsos que são incluídos por entre as páginas e corroboram para a narrativa.

*Conclusões e  
considerações  
finais*



Concluída a investigação, são sistematizados a seguir alguns dos principais pontos identificados ao longo do estudo, além de considerações quanto às percepções que foram confirmadas ou refutadas acerca do escopo de pesquisa inicialmente proposta.

No princípio do trabalho, não se imaginou tratar tão pontualmente do universo digital e do livro eletrônico. No entanto, ao falar do contexto atual no qual vive o livro impresso, seria incoerente não abordar o cenário marcado por uma sociedade de informação que anseia por e depende de ferramentas digitais. Hoje, as tecnologias digitais são responsáveis por moldar grande parte das relações que a sociedade constrói para com os artefatos, contextos e pessoas. O livro impresso foge dessa regra, oferecendo um espaço de fuga daquilo que se vivencia no ambiente digital. Como aponta Irma Boom:

**TRADUÇÃO LIVRE:** “Por causa da internet e das mídias sociais, tudo é flexível e muda. O livro é mais valioso que nunca porque não é mutável, está congelado. Dá-se valor a ele. Grande parte da nossa vida é mutável, livros são constantes.”

*“Because of internet and social media, everything is flex and changes. The book is more valuable than ever because it is not changeable, it’s frozen. Gives it a value. Most part of our life is changeable, books are constant.”* (BOOM, AS CITED IN MILLMAN, 2014)

Em um mundo vastamente influenciado pelas tecnologias digitais e sua lógica própria de funcionamento, o livro representa um espaço de respiro, prazer e permanência. A superexposição à informação e a obsolescência programada, características do universo digital, impulsionam a sociedade a um modo de operação caracterizado pela velocidade, inconstância e reconfiguração. Hoje, a maior pertinência do livro impresso reside em sua capacidade de ser permanente, fixo, constante, o que faz dele um objeto de destaque diante daquilo que é considerado o “novo” normal. O livro volta às suas origens, em que deixa de ser um artefato banal do cotidiano, e passa a ter grande valor simbólico para os coletivos sociais.

É possível afirmar, a partir do estudo realizado, que, na atualidade, o livro digital e o livro impresso suprem necessidades e anseios distintos da sociedade. O primeiro se torna, gradualmente, objeto de uso prático, ou seja, o meio de acesso à leitura, ao conteúdo que carrega. Como aponta Eco:

*“Quanto mais, com o passar do tempo, as necessidades de distração e educação popular puderem ser satisfeitas com invenções novas, mais o livro resgatará sua dignidade e autoridade.”* (ECO, 2010, P.19)

Parte-se desta ideia a fim de afirmar que o livro digital passa a suprir as necessidades e anseios dos usuários que eram anteriormente suprida pelo livro impresso. No entanto, como discutido ao longo do trabalho, a função prática, não é a única função do livro, e impulsionado pelo almejado distanciamento do livro digital, o livro impresso passa a aflorar suas potencialidades no que tange suas funções estéticas e, principalmente, simbólicas.

Então, diferente do que se imaginou nos primeiros anos da instauração da sociedade da informação, o livro impresso não será substituído pelo livro eletrônico. Como visto ao longo da investigação, na verdade, ele está, há séculos, passando por constantes processos de ressignificação e refuncionalização. A diferença é que, hoje, esse processo é suportado principalmente por seu potencial material e simbólico.

Na era digital, os livros impressos já não são mais comprados apenas para serem lidos e, posteriormente, descartados, mas também para serem contemplados, possuídos, colecionados e expostos. O livro se torna, então, um artefato digno de ser apropriado através de valores similares aos valores de apropriação da arte. Por meio dessa apropriação, os livros corroboram para a construção da identidade pessoal – de seus leitores e proprietários – perante contextos sociais nos quais estão, inevitavelmente, inseridos. Desse modo, se torna o fomentador de experiências únicas de leitura, contemplação e apropriação.

O livro, assim como qualquer outro artefato, esteve e estará sempre sujeito à reapropriação de acordo com o seu contexto histórico e de uso, que acabam, também, por definir as necessidades e anseios da sociedade. O presente trabalho pretendeu navegar na atual relação entre as pessoas e os livros físicos, tendo como ponto de partida tanto o desenrolar da história do objeto, como seus modos de uso e apropriação.

Enquanto objeto de design, o livro está sujeito ao contexto em que vive, como suscitou o designer gráfico Wim Crowel em entrevista cedida ao site *Designculture*: “*The principles of design have not changed. Only the world is in a constant change.*” (Crowel, 2013). As alterações no imaginário do livro mudam de acordo com o mundo a sua volta, que resultam nas pertinências que esse mundo atribui ao objeto a nível social, cultural, econômico, funcional, logístico e tecnológico.

TRADUÇÃO LIVRE: “Os princípios do design não mudaram. Apenas o mundo está em uma mudança constante.”

As mudanças no contexto resultam nas mudanças das relações da humanidade com o livro, o que não só permite que ele seja reinventado e ressignificado ao longo do tempo, mas servem como guia para tal. O livro não se apoia em uma tecnologia para garantir sua pertinência, se apoia sobre a relação que trava com o seu usuário, seu leitor.

No capítulo 5 do trabalho, foram apresentados três livros de diferentes naturezas, concebidos e produzidos por diferentes editoras localizadas ao redor do mundo, que têm como similaridade a abordagem gráfica e objetual de se pensar no livro enquanto um meio que corrobora para a reprodução da mensagem que carrega. Através desses três exemplos distintos, com conteúdos que surgem em períodos históricos e de motivações diferentes, demonstrou-se que, independente da natureza daquilo que carregam, todos se utilizam das potencialidades do livro impresso a fim de se produzir experiências de leitura imersivas, holísticas, ricas e únicas. As três edições servem como demonstração dos resultados da valorização das funções estéticas e simbólicas no livro impresso.

Os profissionais de conceituação, edição e design do livro devem ter consciência das potencialidades do livro, a fim de produzir objetos que sejam adequados aos usos e contexto no qual são projetados. O mercado editorial, através da fuga dos preceitos da comoditização e do afloramento do caráter estético e simbólico, podem produzir livros que contemplem não só a plasticidade do objeto, mas que se aproveitem do lugar próprio do livro e o que ele tem a oferecer. O livro impresso deve abraçar a sua materialidade e interatividade a fim de produzir objetos que tenham valores de uso que vão muito além da leitura.

O trabalho de investigação apresentado buscou aproximar-se do caráter reflexivo e social do design, indispensáveis para informar um campo de natureza eminentemente prática. Buscou abrir-se espaço para a reflexão dos impactos sociais que a área gera através dos artefatos que concebe. Para isso, fez-se necessário abordar uma variedade de temas de diferentes campos do conhecimento a fim de compreender a complexidade que envolve a relação que a sociedade trava com o livro, enquanto objeto. Alguns desses vários níveis de complexidade são apresentados aqui, mas estão longe de se esgotarem. envolvendo mais uma infinidade de leituras sobre o tema no que tange não só os

potenciais do livro impresso, mas as noções de todo o processo de desenvolvimento de um livro físico, desde a sua concepção por um escritor ou artista gráfico, até seu consumo.

O trabalho oferece um ponto de partida para novas pesquisas acerca do assunto, ao assumir a percepção de que o livro é muito mais que um mero receptáculo do conteúdo, é um artefato com séculos de história, que pode corroborar ativamente no processo de significação e estimular diferentes apropriações por parte de seu leitor de acordo com o contexto em que o mesmo se insere.

# Referências

## Bibliografia

- Barbosa, A. L. (2015). Materialidades do texto: um percurso histórico. In *Revista Texto Digital*, 11(1). (pp. 263–286). Florianópolis: UFSC. Retrieved from <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2015v11n1p263>
- Barrios, V. M. (2012). A materialidade dos livros de artista de Ulises Carrión. *Revista :Estúdio, artistas sobre outras obras*, 3(6). (pp. 34–39).
- Bell, J. (2015). The commoditization of design. [LinkedIn] Retrieved from <https://www.linkedin.com/pulse/commodotization-design-jeffrey-bell/>
- Bicker, J. (2001). *Manual tipográfico de Giambattista Bodoni*. Coimbra: Almedina.
- Boom, I. (2016) *Passion for books/Interviewer: C. Lund*. Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art. Retrieved from <https://vimeo.com/169978080>
- Borsuk, A. (2018). *The book*. Cambridge: The MIT Press.
- Candeias, A. (2006). Uma reflexão antropológica acerca da matéria. In *Significados da matéria no design: Alentejo*. Lisboa: SUSDESIGN.
- Carrión, U. (1975). The new art of making books. *Kontexts*(6–7). Retrieved from <https://www.artpool.hu/bookwork/Carrion.html>
- Cerpnjak, J. (n.d.). How commoditization killed the designer. Retrieved from <https://cerpnjakjohn.com/commoditization-killed-designer/>
- Chartier, R. (1997). *A ordem dos livros* (L. Graça, Trans.). Lisboa: Vega.
- (1998). *As utilizações do objecto impresso* (I. Boavida, Trans.). Lisboa: Difel.

- (1999). *A aventura do livro: do leitor ao navegador* (R. Moraes, Trans.). São Paulo: UNESP.
- Chen, J., & Meador, C. (2011). *How books work*. Berkeley: Flying Fish Press. Retrieved from <https://flyingfishpress.com/portfolio-item/how-books-work/>
- Crouwel, W. (2013) *Interview with Wim Crouwel/Interviewer: N.M. Munari*. Designculture. Retrieved from <http://www.designculture.it/interview/wim-crouwel.html>
- Darnton, R. (2009). *A questão dos livros: passado, presente e futuro* (D. Pellizzari, Trans.) São Paulo: Companhia das Letras.
- Drucker, J. (2008). The virtual codex from page space to e-space. In R. Siemens & S. Schreibman (Eds.), *A companion to Digital Literary Studies*. Oxford: Blackwell Publishing. Retrieved from <http://www.digitalhumanities.org/companionDLS/>
- Eco, U., & Carrière, J. C. (2010). *Não contem com o fim do livro* (A. Telles, Trans. J. P. d. Tonnac Ed.). Rio de Janeiro: Record.
- Enns, B. (2010). *The win without pitching manifesto*. Nashville: RockBench Publishing.
- Fawcett-Tang, R. (2007). *O livro e o designer I: embalagem, navegação, estrutura e especificação* (A. Mariz, Trans.). São Paulo: Edições Rosari.
- Fry, S. (2009). One technology doesn't replace another, it complements. Books are no more threatened by Kindle than stairs by elevators. [Twitter; @stephenfry]. Retrieved from <https://twitter.com/stephenfry/status/1312682218>
- Furtado, J. A. (2007). *O papel e o pixel. Do impresso ao digital: continuidades e transformações*. Lisboa: Ariadne.
- Goulart, I., & Ferreira, N. (2015). Relações que entremeiam leitor e livro: da materialidade à afetividade. *Revista Alabês* (12). doi:10.15645/Alabe.2015.12.5.
- Gruszyncki, A. (2008). O design de uma morte anunciada: o livro entre papel e pixel. In *II Seminário Brasileiro Livro e História Editorial*.

Retrieved from [https://www.academia.edu/24696116/O\\_design\\_de\\_uma\\_morte\\_anunciada\\_o\\_livro\\_entre\\_papel\\_e\\_pixel?email\\_work\\_card=title](https://www.academia.edu/24696116/O_design_de_uma_morte_anunciada_o_livro_entre_papel_e_pixel?email_work_card=title)

Haslam, A. (2007). Parte 1: O que é um livro? (J. A. Saad & S. R. Filho, Trans.). In *O livro e o designer II*. São Paulo: Edições Rosari.

Hendel, R. (2006). *O Design do Livro*. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ateliê Editorial

Higgins, D. (1982). A book. *New Wilderness Letter*(11). (pp. 46–47). Retrieved from [https://media.sas.upenn.edu/jacket2/pdf/reissues/new-wilderness/J2\\_Reissues\\_New-Wilderness-Letter-11\\_December-1982.pdf](https://media.sas.upenn.edu/jacket2/pdf/reissues/new-wilderness/J2_Reissues_New-Wilderness-Letter-11_December-1982.pdf)

Hochulli, J. & Kinross, R. (1997). *Designing books: practice and theory*. London: Hyphen Press.

Houston, K. (2016). *The book: a cover-to-cover exploration of the most powerful object of our time*. New York: W.W. Norton & Company.

Jeffman, T. (2015). A materialidade e a afetividade do livro na era digital. In *GT de História da Mídia Digital – 10º Encontro Nacional de História da Mídia UFRGS*. Retrieved from <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/100-encontro-2015/historia-da-midia-digital/a-materialidade-e-a-afetividade-do-livro-na-era-digitala/view>

Laignier, P. & Martins, S. (2011). Do livro impresso ao digital. In *XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Recife: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Retrieved from <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-1135-1.pdf>

Liberty, M. N. (2019). How Our Relationship to Books Has Changed Throughout History. *Hyperallergic*. Retrieved from <https://hyperallergic.com/497504/the-book-by-amaranth-borsuk-mit-press/>

Löbach, B. (2001). *Design industrial: base para a configuração dos produtos industriais* (F. V. Camp, Trans.). São Paulo: Editora Edgard Blücher Ltda.

- Mallarmé, S. (1982). The book, spiritual instrument. *New Wilderness Letter*(11). (pp. 1–5). Retrieved from [https://media.sas.upenn.edu/jacket2/pdf/reissues/new-wilderness/J2\\_Reissues\\_New-Wilderness-Letter-11\\_December-1982.pdf](https://media.sas.upenn.edu/jacket2/pdf/reissues/new-wilderness/J2_Reissues_New-Wilderness-Letter-11_December-1982.pdf)
- McKenzie, D. F. (1999). The book as an expressive form. In *Bibliography and the sociology of texts* (pp. 9–29). Cambridge: Cambridge University Press. Retrieved from <http://raley.english.ucsb.edu/wp-content/uploads/234/McKenzie.pdf>
- McLuhan, M., & Fiore, Q. (2018). *O meio é a mensagem* (J. Agel Ed.). São Paulo: Ubu Editora.
- McMurtrie, D. C. (1982). *O livro* (2 ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Millman, D. (Producer; Host). (2014). Design matters with Debbie Millman: Irma Boom [Audio podcast]. Retrieved from <https://www.designmattersmedia.com/podcast/2014/Irma-Boom>
- Mod, C. (2010). *Books in the age of the iPad*. Retrieved from [https://craigmod.com/journal/ipad\\_and\\_books/](https://craigmod.com/journal/ipad_and_books/)
- O'Rourke, M. (2010). The unfolding: Anne Carson's "Nox.". *The New Yorker*, 86(20). Retrieved from <https://www.newyorker.com/magazine/2010/07/12/the-unfolding>
- Ong, W. J. (2005). Print, space and closure. In *Orality and literacy: the technologizing of the word* (pp. 115–135). New York: Routledge. Retrieved from [https://oportuguesdobrasil.files.wordpress.com/2015/02/ong\\_walter\\_j\\_-\\_orality\\_and\\_literacy\\_2nd\\_ed.pdf](https://oportuguesdobrasil.files.wordpress.com/2015/02/ong_walter_j_-_orality_and_literacy_2nd_ed.pdf)
- Pereira, L. (2006). *O uso de diferentes processos da produção gráfica para a construção de significado do livro*. (Bacharelado em Design), Universidade do estado de Santa Catarina, Florianópolis. Retrieved from [https://www.academia.edu/6147929/O\\_uso\\_de\\_diferentes\\_processos\\_da\\_producao\\_grafica?email\\_work\\_card=title](https://www.academia.edu/6147929/O_uso_de_diferentes_processos_da_producao_grafica?email_work_card=title)
- Pressman, J. (2009). The aesthetic of bookishness in twenty-first-century literature. *Michigan Quarterly Review*, XLVIII (Issue 4:



*Bookishness: the new fate of reading in the digital age*. Retrieved from <https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?cc=mqr;c=mqr;c=mqrarchive;idno=act2080.0048.402;g=mqrg;rgn=main;view=text;xc=1>.

Roberts, C. (2007). Introdução (Andréa Mariz, Trans.). In *O livro e o designer I: embalagem, navegação, estrutura e especificação*. São Paulo: Edições Rosari.

Santaella, L. (2007). Do impresso à hipermídia. In *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus.

Stallybrass, P. (2001). Books and scrolls: navigating the bible. In J. Andersen & E. Sauer (Eds.), *Material texts: books and readers in early modern England* (pp. 42–79). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Tschichold, J. (1997). *The form of the book: essays on the morality of good design* (H. Hader, Trans.). London: Lund Humphries Publishers.

Warde, B. (2019). A taça de cristal, ou por que a tipografia deve ser invisível. In H. Armstrong (Ed.), *Teoria do design gráfico* (pp. 47–54). São Paulo: Ubu Editora.

What makes something a commodity? (2017, January 3). *The Economist*. Retrieved from <https://www.economist.com/the-economist-explains/2017/01/03/what-makes-something-a-commodity>

## Livros analisados

Abrams, J. J., & Dorst, D. (2015). *S.: O navio de Teseu* (A. Martins, Trans.). Rio de Janeiro: Editora Intrínseca.

Carson, A. (2009). *Nox*. New York: New Directions Publishing.

Melville, H. (2017). *Bartleby, o escrivão – uma história de Wall Street* (I. Hirsch, Trans.). São Paulo: Ubu Editora.

## Figuras

**FIGURA 1:** The Morgan Library & Museum. *Tablet Inscribed in Akkadian*. <https://www.themorgan.org/collection/ancient-near-eastern-seals-and-tablets/229150?id=730>

**FIGURA 2:** The Oxyrhynchus Papyri. *Verses on the Labours of Heracles* ed. C. H. Roberts. <https://bitly.com/L8j7t>

**FIGURA 3:** Ancient History Encyclopedia. *Papyrus Scroll with Farmers Names*. <https://www.ancient.eu/image/11161/papyrus-scroll-with-farmers-names/>

**FIGURA 4:** vlasta2 [Flickr]. *Seventeenth-Century Chinese Torah Scroll*. <https://www.flickr.com/photos/bluefootedbooby/370487144/in/album-72157594501967379/>

**FIGURA 5:** SMU Bridwell Library. *Seventeenth-Century Chinese Torah Scroll*. <https://www.smu.edu/Bridwell/SpecialCollectionsandArchives/Exhibitions/Harrison2017/BiblicalLanguages/BRMS59>

**FIGURA 6:** Jewish Museum. *Torah Scroll and Staves*. <https://thejewishmuseum.org/collection/7006-torah-scroll-and-staves>

**FIGURA 7:** vlasta2 [Flickr]. *Sun Tzu, The Art of War. Special Collection, University of California Riverside*. <https://www.flickr.com/photos/bluefootedbooby/370458475/in/photostream/>

**FIGURA 8:** vlasta2 [Flickr]. *Sun Tzu, The Art of War. Special Collection, University of California Riverside*. <https://www.flickr.com/photos/bluefootedbooby/370458424/>

**FIGURA 9:** Historyplex. *Paper Making*. <https://historyplex.com/technology-of-ancient-china>

**FIGURAS 10 & 11:** International Dunhuang Project. *Bookbinding – concertina binding*. [http://idp.bl.uk/education/bookbinding/bookbinding.a4d#Butterfly%20binding%20\(hudie%20zhuang\)](http://idp.bl.uk/education/bookbinding/bookbinding.a4d#Butterfly%20binding%20(hudie%20zhuang))

**FIGURA 12:** vlasta2 [Flickr]. *Batterfly\_Bindig\_Spread*. <https://www.flickr.com/photos/bluefootedbooby/370459312/in/photostream/>

**FIGURA 13:** International Dunhuang Project. *Bookbinding – wrapped-back binding*. [http://idp.bl.uk/education/bookbinding/bookbinding.a4d#Butterfly%20binding%20\(hudie%20zhuang\)](http://idp.bl.uk/education/bookbinding/bookbinding.a4d#Butterfly%20binding%20(hudie%20zhuang))

**FIGURA 14:** Dancing Grey Studio [Pinterest]. *Antique Japanese stab bound book with hand-written text, circa 1778*. <https://www.pinterest.pt/pin/50172983322856143/>

**FIGURA 15:** girlinblack [Flickr]. *Wax tablet*. <https://www.flickr.com/photos/girlinblack/883320390/in/gallery-lmbernhardt71-72157632973459003/>

**FIGURA 16:** Dioscorus boles on coptic nationalism. *The Mudil Codex (The Coptic Psalter in the dialect of Middle Egypt) – the oldest Coptic psalter ever discovered. It is kept in the Coptic Museum in Old (Coptic) Cairo*. <https://copticliterature.wordpress.com/2013/02/27/the-oldest-complete-coptic-psalter-ever-from-the-fourth-century-the-mudil-codex-in-the-middle-egypt-oxyrhynchitic-dialect/>

**FIGURAS 17, 18 & 19:** Wikipedia. *Book of Kells: Folio 32v, Christ Enthroned; Folio 19v, Breves Causae of Luke; e Folio 292r, Inicipit to John*. [https://commons.wikimedia.org/wiki/Book\\_of\\_Kells](https://commons.wikimedia.org/wiki/Book_of_Kells)

**FIGURA 20:** Philippe de Formanoir [Wikipedia]. *van Reynegom Book of Hours, ca. 15th century, collection Royal Library of Belgium & King Baudouin Foundation*. [https://en.wikipedia.org/wiki/Book\\_of\\_hours#/media/File:Getijdenboek\\_Van\\_Reynegom\\_\(16e\\_eeuw\),\\_KBS-FRB.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Book_of_hours#/media/File:Getijdenboek_Van_Reynegom_(16e_eeuw),_KBS-FRB.jpg)

**FIGURA 21:** The Morgan Library & Museum. *Book of Hours*. <https://www.themorgan.org/manuscript/76941?id=88>

**FIGURA 22:** Wikipedia. *Les Très Riches Heures du duc de Berry, Folio 92v – Psalm XXVI the Musée Condé, Chantilly*. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Folio\\_92v\\_-\\_Psalm\\_XXVI.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Folio_92v_-_Psalm_XXVI.jpg)

**FIGURA 23:** Dr. Jörn Günther. *Röder von Rodeneck Girdlebook*. <https://guenther-rarebooks.com/artworks/categories/1/9443/>

**FIGURA 24:** Amusing planet. *Medieval ‘dos-à-dos’ Book Bindings*. <https://www.amusingplanet.com/2017/10/medieval-dos-dos-book-bindings.html>

**FIGURA 25:** A Scholarly Skater. *Heart-shaped book of hours from France, 15th century. BnF MS Latin 10536. Bibliothèque Nationale de France.* <https://ascholarlyskater.com/2015/10/24/heart-shaped-books-day-twenty-three-of-medieval-manuscripts/>

**FIGURA 26:** South China Morning Post. *Woodblocks Wei Lizhong used to make a duplicate of the Diamond Sutra, the world's oldest dated printed book.* <https://www.scmp.com/lifestyle/arts-culture/article/2162626/when-chinese-invented-printing-westerners-were-using>

**FIGURA 27:** Wikipedia. *First page of the first volume: the epistle of St Jerome to Paulinus from the University of Texas copy.* [https://en.wikipedia.org/wiki/Gutenberg\\_Bible#/media/File:Gutenberg\\_bible\\_Old\\_Testament\\_Epistle\\_of\\_St\\_Jerome.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Gutenberg_Bible#/media/File:Gutenberg_bible_Old_Testament_Epistle_of_St_Jerome.jpg)

**FIGURA 28:** NYC Wanderer [Flickr]. *Gutenberg Bible.* <https://bitly.com/UH2Vk>

**FIGURA 29:** Cutedrop. *A prensa de Gutenberg.* <https://www.cutedrop.com.br/2016/12/prelo-um-curta-sobre-um-dos-metodos-mais-antigos-de-impressao-que-ainda-hoje-esta-vivo/>

**FIGURA 30:** Pablozeta. *Movable metal type, and composing stick, descended from Gutenberg's press. Photo by Willi Heidelbach. Licensed under CC BY 2.5.* <https://pablozeta.com/posts/the-birth-of-movable-type/>

**FIGURA 31:** Open Culture. *The Oldest Book Printed with Movable Type is Not The Gutenberg Bible: Jikji, a Collection of Korean Buddhist Teachings, Predated It By 78 Years and It's Now Digitized Online.* <http://www.openculture.com/2019/07/jikji.html>

**FIGURA 32:** Wikipedia. *Encyclopédie.* [https://pt.wikipedia.org/wiki/Encyclop%C3%A9die#/media/Ficheiro:Encyclopedie\\_de\\_D'Alembert\\_et\\_Diderot\\_-\\_Premiere\\_Page\\_-\\_ENC\\_1-NA5.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Encyclop%C3%A9die#/media/Ficheiro:Encyclopedie_de_D'Alembert_et_Diderot_-_Premiere_Page_-_ENC_1-NA5.jpg)

**FIGURA 33:** Edition-Originale.com. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une société de gens de lettres.* <https://www.edition-originale.com/en/antique-books-1455-1820/literature/diderot-encyclopedie-ou-dictionnaire-1777-57914>

**FIGURA 34:** Diário Causa Operária. *10 de maio de 1933 – Nazistas fazem campanha pela queima de livros.* <https://www.causaoperaria.org.br/acervo/blog/2017/05/10/10-de-maio-de-1933-nazistas-fazem-campanha-pela-queima-de-livros/#.Xs7exJ5Khdg>

**FIGURA 35:** Battledore Ltd. *The “Little Red Book”, first edition, uncorrected, 1964.* <https://www.childlit.com/battledore/product/the-little-red-book-first-edition-uncorrected-1964/>

**FIGURA 36:** Invaluable. *Embossed leather bound Bible with gold tooling and engraved brass mounts with black and white plates, dated 1878, 11” wide, 13.5” high.* <https://www.invaluable.com/auction-lot/embossed-leather-bound-bible-with-gold-tooling-an-195-c-41a4a5bbfa>

**FIGURA 37:** Arquivo pessoal da autora.

**FIGURA 38:** Mundial Records. *Bíblia de bolso – Capa luxo vinho.* <https://www.mundialrecords.com.br/produtos/biblia-de-bolso-capa-luxo-vinho/>

**FIGURA 39:** Penguin Books. *Where Are They Now?.* <https://www.penguin.com/penguin80/original-10/>

**FIGURA 40:** Craig Mod. *Books in the age of the iPad.* [https://craigmod.com/journal/ipad\\_and\\_books/](https://craigmod.com/journal/ipad_and_books/)

**FIGURA 41–46:** Ubu Ebitora. *Bartleby: o escrivão – uma história de Wall Street.* <https://www.ubueditora.com.br/bartleby.html>

**FIGURA 47:** The New York Times, Tony Cenicola. *Book review: Lamentation.* <https://www.nytimes.com/2010/06/13/books/review/Ratliff-t.html>

**FIGURA 48–63:** Arquivo pessoal da autora.

**FIGURA 64:** Blog Intrínseca. *O quebra-cabeça literário de J.J. Abrams.* <https://www.intrinseca.com.br/blog/2015/11/o-quebra-cabeça-literario-de-j-j-abrams/>

PORTO, JUNHO DE 2020

DISSERTAÇÃO POR GABRIELA LYRIO ASSREUY PARA OBTENÇÃO  
DO GRAU DE MESTRE EM DESIGN GRÁFICO E PROJETOS EDITORIAS

FACULDADE DE BELAS ARTES | UNIVERSIDADE DO PORTO

The logo for the University of Porto, featuring a stylized 'U' inside a square followed by the word 'PORTO' in a serif font.

The logo for the Faculty of Fine Arts, featuring a stylized 'V' inside a circle.  
FACULDADE DE BELAS ARTES  
UNIVERSIDADE DO PORTO