

## GRANDE SERTÃO: VEREDAS – O DESIGN DA PALAVRA

### GRANDE SERTÃO: VEREDAS - THE DESIGN OF THE WORD

Daniela Martins Barbosa Couto<sup>1</sup>

Rita Aparecida da Conceição Ribeiro<sup>2</sup>

#### Resumo

O design entendido como atividade projetual está presente no processo de escrita desde o momento em que o pensamento adquire forma por meio de alguma expressão gráfica. Por isso, parte-se do pressuposto de que, além de ferramenta de análise para obras literárias observadas enquanto produtos, o design é ainda o processo por meio do qual a própria palavra adquire forma e é construída. Para exemplificar essa percepção, discute-se a obra *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, considerando-a sob o ponto de vista da interação entre conteúdo e forma já no processo criativo de escrita do autor. O objetivo é inter-relacionar design e literatura para analisar o processo de formação de palavras e os resultados disso no significado do texto. Assim, pode-se concluir que o design está presente também na escrita do autor e, não apenas no livro enquanto objeto, e que o design da palavra é uma expressão capaz de remeter aos processos de criação que aliam objetivo, conteúdo e forma para promover representações sociais dos universos narrados.

**Palavras-chave:** design; escrita; *Grande sertão: veredas*; João Guimarães Rosa; métodos.

#### Abstract

Design, understood as a project activity, is present in the writing process, from the moment when thought takes shape through some graphic expression. Therefore, it is assumed that, in addition to being an analysis tool for literary works observed as products, design is also the process by which the word itself takes shape and is constructed. To exemplify this perception, we discuss the work *Grande sertão: veredas*, by João Guimarães Rosa, considering it from the point of view of the interaction between content and form already in the author's creative writing process. The objective is to interrelate design and literature to analyze the word formation process and the results of this in the meaning of the text. Thus, it can be concluded that design is also present in the author's writing and not just in the book as an object, and that the word design is an expression capable of referring to the creative processes that combine objective, content and form to promote social representations of the narrated universes.

**Keywords:** design; writing; *Grande sertão: veredas*; João Guimarães Rosa; methods.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Design - Programa de Pós-Graduação em Design da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Mestre em Letras (UFSJ). E-mail: danielambc@gmail.com. Orcid id: <https://orcid.org/0000-0002-1248-1900>.

<sup>2</sup> Doutora em Geografia (UFMG) e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Design da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. E-mail: rribeiroed@gmail.com. Orcid id: <https://orcid.org/0000-0003-0748-854X>

## 1. Introdução

Este estudo traz *Grande sertão: veredas* (GSV) como objeto de análise e, no campo do design, conforme é discutido mais adiante, há apenas dois trabalhos que tratam dessa obra e com focos diferentes daquele que é observado aqui. Por isso, inter-relacionar literatura e design, tendo o romance como recorte, é um trabalho desafiador, que contribui para uma nova abordagem sobre a interação entre design e literatura

O artigo discute a obra considerando-a sob a perspectiva do design que, segundo Sudjic (2010, p.9), “pode oferecer uma forma poderosa de ver o mundo”. Para refletir sobre isso, observa-se o processo criativo de escrita de João Guimarães Rosa, tendo o romance como recorte. Esta discussão considera questões apontadas por Frutiger (1999), a respeito do registro plástico do pensamento; por Bruno Munari (2001), sobre métodos de design e comunicação visual; e ainda, discussões de Ana Luiza Martins Costa (2006) em relação ao processo criativo do autor.

Nesse contexto, os conceitos de linguagem e arquétipo discutidos por Sudjic (2010), e de representação social observados por Guareschi (2000) também emergem e concedem tessitura do que se apresenta como design da palavra, expressão que pretende, no contexto deste estudo, abranger o processo de criação literária que, além do conteúdo da narrativa, se preocupa com a forma dos vocábulos e expressões para gerar representações sociais.

Essa proposta considera, segundo Bürdek (2006, p.13), que “as inúmeras correntes e tendências do Design, até as descrições ricamente difusas espelham por si só o uso do termo”, que são vários e se relacionam a diversos contextos. Com isso, pode-se perceber a possibilidade de aplicá-lo também ao processo criativo de construção das palavras que, no caso do objeto aqui analisado, foi guiado pelo objetivo de representar graficamente o linguajar do sertão, caracterizando-o também pelos sons da fala através da representação escrita.

Para tanto, percebe-se que a criação da narrativa passa também pelo design que, segundo Bürdek (2006, p.13), é diverso em suas descrições, validando-se “por um necessário e justificável pluralismo”, tanto que, “na virada do século 20 para o 21”, ele sugeriu “que em vez de uma nova definição ou descrição do design fossem nomeados alguns problemas que o design deverá sempre atender” (BÜRDEK, 2006, p.16). Seguindo essa proposta, pode-se dizer que este artigo contribui para promover e ampliar a reflexão sobre um desses problemas que o design pode atender e que se refere ao modo como as interações entre áreas distintas, como design e literatura aqui discutidas, podem se beneficiar mutuamente na proposição e elaboração de produtos e de que maneira essa interação contribui para a construção de representações sociais.

Para articular a reflexão, optou-se por discutir a escrita do romance, avaliando o modo como palavras, frases e sinais gráficos são elaborados pelo autor. Pode-se perceber que quando se observa o texto não apenas no seu conteúdo, mas na forma como é grafado, encontra-se o design muito antes de qualquer discussão tipográfica, pois a própria palavra é, em si, um processo de formação rodeado de decisões e significados. E para iniciar esse percurso, a reflexão é sobre a interação entre design e literatura, conforme tópico a seguir.

## 2. Design e Literatura

Poderia ser um romance como tantos outros, mas não é. Além de cânone da literatura brasileira, traduzido para várias línguas e adaptado para diversos produtos – impressos, audiovisuais, artísticos e teatrais –, a obra reúne uma fortuna crítica que contabiliza 1.217

produções, de um total de 5.654 trabalhos catalogados no banco de dados bibliográficos sobre João Guimarães Rosa, mantido pela USP<sup>3</sup>. Mas, apesar do número tão expressivo, a presença de *Grande sertão: veredas* no campo do design ainda é muito restrita: no banco de dados consultado, apenas duas produções se referem ao design enquanto campo do conhecimento.

Isso pode ser verificado na pesquisa que, ao utilizar a palavra-chave “design”, retornou apenas 22 resultados. Mas, ao acessá-los, verificou-se através dos resumos que, em 20 delas, as palavras encontradas são variantes do léxico “designar”, tais como “desígnios”, “designa”, “designado(a)”, tanto em português, quanto em inglês. Somente dois trabalhos trazem, de fato, o design para discussão: uma dissertação de mestrado sobre design de moda<sup>4</sup>, e um ensaio sobre escrita e ilustração.

O primeiro aborda uma coleção de moda primavera-verão, de 2006, do estilista mineiro Ronaldo Fraga inspirada em *Grande sertão: veredas* (GSV); e, o segundo, é o texto “Hermética y diseño en la literatura de João Guimarães Rosa”, publicado na revista da Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, do México<sup>5</sup>, que trata das ilustrações de Poty Lazzarotto para diversos livros de Rosa, na Editora José Olympio. Nesse último caso, o autor observa que, em João Guimarães Rosa, há “desde menino, a consciência de que as palavras guardam um real mistério antigo, pelo qual devemos considerá-las mais como um ponto de partida para a dúvida e exploração do que imagens acabadas das coisas<sup>6</sup>” [tradução nossa] (TAPIA, 2008, p.3).

Observa-se que em ambos os trabalhos, a obra de Guimarães Rosa é observada enquanto elemento motivador de outros produtos: de um lado, a coleção de moda, e, de outro, diversas ilustrações voltadas para livros do autor. No entanto, a problematização sobre a interação entre design e literatura ainda tem bastante campo a ser explorado, pois, ao compreender uma obra literária específica nesse contexto, pode-se discutir de que maneira o processo criativo de sua escrita se inter-relaciona com o design para além do estudo tipográfico, e como o modo de grafar as palavras pode ser visto também sob o viés da representação social.

Tal discussão vai além do design editorial que, para Haluch (2013, p.8), tem, em cada texto, “o desafio de criar um livro novo, original, valorizando o empenho do autor e justificando o investimento da editora. O design editorial não é apenas o projeto do livro, mas a expectativa de torná-lo lido, útil, consumido”. Assim:

[...] embora a tipografia seja, em sua forma mais básica, um método de transmitir palavras, ela pode, obviamente, fazer muito mais. Um designer editorial usará o texto para interpretar e expressar o editorial, comunicar significado, oferecer variação, trabalhar com a imagem e outros elementos de design para transmitir emoções ou criar vínculos simbólicos ou laterais (CALDWELL; ZAPPATERRA, 2014, p.179).

<sup>3</sup> A plataforma reúne teses, dissertações, capítulos de livro, artigos em periódicos diversos, entre outras produções. Disponível em: <<https://www.usp.br/bibliografia/inicial.php?s=grosa>>. Acesso: 02 dez. 2019.

<sup>4</sup> Disponível em: <[https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/2792/1/ANA\\_PAULA\\_VILELA\\_SOARES%20%20parte%201.pdf](https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/2792/1/ANA_PAULA_VILELA_SOARES%20%20parte%201.pdf)>. Acesso: 02 dez. 2019.

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://studylib.es/doc/355284/herm%C3%A9tica-y-dise%C3%B1o-en-la-literatura-de-jo%C3%A3o-guimar%C3%A3es-rosa>>. Acesso: 02 dez. 2019.

<sup>6</sup> Trecho original: “Al parecer ese contexto suscitó en Rosa, desde niño, la conciencia de que las alabras encierran en realidad misterios antiguos, por lo que debiéramos considerarlas más un punto de partida para la duda y la exploración que imágenes acabadas de las cosas” (TAPIA, 2008, p. 3).

À criação de livros enquanto produtos, junta-se a reflexão da crítica literária genética, que é uma área dos estudos literários que aborda o processo que o autor utilizou para criar e escrever os textos, considerando discussões de Costa (2006). E assim como o designer usa o texto e a tipologia para transmitir sentimentos, o escritor usa a palavra para expressar realidades, construindo-as por meio da representação gráfica permitida pela língua em que escreve.

Desse encontro, surge um estudo transdisciplinar que, por sua vez, “ocupa os espaços existentes entre as disciplinas, que são uma conquista histórica permanente [...] Ela [a transdisciplinaridade] procura aproximar as disciplinas e os campos de conhecimento, busca unificar conhecimento” (DOMINGUES, 2003, sem paginação). Com isso, discussões do campo do design interligadas às do campo da literatura abrem caminho para refletir sobre o processo criativo da obra, e de que maneira a escrita do texto constitui um processo que pode ser inter-relacionado com o design.

A literatura pode, assim, ser percebida como fonte das “constantes com as quais o designer lida para construir um esquema que o orienta e forneça as ações para chegar no protótipo” (MUNARI, 2001, p. 344-345). Dessa maneira, a enunciação do problema, a identificação dos aspectos e das funções do produto que será elaborado, os limites e as disponibilidades tecnológicas disponíveis, além da criatividade e dos modelos sugeridos conforme as decisões anteriormente tomadas, surgem, entre outras etapas, a partir da leitura e discussão do texto pela equipe de projeto, tendo em vista que o “design editorial é a estrutura por meio da qual uma determinada história é lida e interpretada” (MARTIN VENESKY apud CALDWELL e ZAPPATERRA, 2014, p. 10).

Mas, na base de todo esse processo, está a palavra, matéria prima da literatura e elemento tipográfico de um projeto gráfico, cuja escolha, uso, definições de sintaxe, semântica também estão relacionadas com um processo que lembra as etapas de projeção observadas em Munari (2001). Afinal, a escrita envolve, entre outras, as seguintes ações: 1) a resolução de um problema como, por exemplo, o que escrever, por que, para quem, como e quando; 2) definição das funções do termo: qual escolha representa melhor a situação a ser narrada?; 3) identificação de aspectos referentes ao vocábulo escolhido: como grafá-lo para obter expressividade, talvez?; 4) observação dos limites, inclusive, tecnológicos e gramaticais que devem ser respeitados – ou não –, pois em GSV, “revela-se uma dicção narrativa que suspende, pela extrema segmentação, a estrutura gramatical” (SCHWARZ, 2019, p.444); e, ainda, 5) delimitação da forma e dos elementos que vão compor a obra, por exemplo. Nesse caso, recorda-se, segundo Costa (2006), que GSV seria uma novela do livro *Corpo de Baile*, mas ganhou tal proporção que tornou-se uma obra independente e uma das mais extensas da literatura brasileira.

Assim, pode-se entrever que o próprio texto, antes mesmo de se tornar livro, ir para a editora e ser publicado, é elaborado por meio de um processo de escrita que também levanta constantes comuns aos métodos do design. Na teoria literária, a crítica genética, “cujo objeto de estudo pode ser definido como o processo de criação a partir dos manuscritos ou documentos preparatórios” (PINO, 2003, p.298), é uma das vertentes que se ocupa dessa discussão. Já no design, há os diferentes métodos que contribuem para discutir, propor, projetar e desenvolver um produto, sendo que:

Os métodos de design [...] conduzem a soluções inovadoras, sendo que alguns métodos são técnicas específicas para auxiliar o pensamento criativo. De modo geral, o desenvolvimento de um produto consiste em um conjunto de ações por meio das quais se busca, a partir de um problema ou

necessidade, criar um produto adequado que atende diversos fatores (PAZMINO, 2015, p.12).

Dessa maneira, ao unir crítica genética e métodos de design, pode-se compreender como *Grande sertão: veredas* (GSV), foi construído linguisticamente e graficamente em se tratando, neste estudo, da escolha da forma das palavras. Afinal, como a narrativa é construída graficamente por meio da linguagem? Quais aspectos desse espaço e tempo são visualmente trabalhados através da grafia? Como Guimarães Rosa a propôs e construiu? Para pensar essas questões, há de se observar que o autor já revelava que escreveria histórias ambientadas no sertão e tinha como preocupação, representar o linguajar e os termos tal qual ele os conhecia.

Segundo Costa (2006), memórias dos tempos de infância, quando Rosa ficava no comércio do pai, em Cordisburgo, ouvindo histórias dos viajantes, junto às diversas viagens que, mais tarde, realizou pelo interior mineiro, são elementos que contribuíram para a tessitura do romance. Além de pesquisas e leituras, Guimarães Rosa, para melhor conhecer o sertão, também acompanhou comitivas de boiadeiros, e registrou, nas suas cadernetas de viagens, as palavras e expressões do linguajar sertanejo, e desenhou a flora e a fauna que ia conhecendo nessas incursões pelo Estado.

Ressalta-se que seu processo criativo prezava pela forma que as palavras deveriam assumir no papel, o que permite perceber uma aproximação entre o labor do escritor e o trabalho de um designer, na medida em que pesquisa, projeto, definições, forma e conteúdo se inter-relacionam na escrita, assunto para o próximo tópico.

### 3. As Palavras em Grande Sertão: Veredas

Ao cunhar a expressão “design da palavra” pretende-se, no contexto deste artigo, abranger o processo de criação literária que, além do conteúdo, se preocupa com a forma pela qual vocábulos e expressões representam a percepção sonora e visual das coisas e do mundo, considerando os elementos plásticos da escrita como traços constituintes do significado.

Isso quer dizer que a forma de escrever uma palavra vai além do seu conteúdo e traz, por meio da representação gráfica, características sociais, culturais e históricas de um lugar ou de um tempo. Não é simplesmente explorar o elemento plástico para gerar visualidade ou geometria, como na poesia concreta, por exemplo, mas, e principalmente, para construir, já na base da palavra e na forma de escrevê-la, a representação de algum contexto.

É isso que se percebe na escrita de *Grande sertão: veredas*, obra cujo processo de elaboração foi acompanhado passo a passo pelo autor, João Guimarães Rosa, não apenas no que diz respeito à elaboração da narrativa e do livro enquanto produto, mas também à elaboração visual e gráfica de cada palavra e expressão contida nele. Costa (2006) observa que o processo de criação literária dele é marcado pelas longas pesquisas e pelo trabalho cuidadoso com as palavras, tanto na forma gráfica, quanto na representação daquilo que deveriam significar.

Esse olhar minucioso sobre cada detalhe do romance, não apenas no que tange ao texto escrito, mas à forma como ele se apresenta no papel e os elementos gráficos que o acompanham, remete à discussão que Munari (2001, p.342) faz a respeito do designer que, segundo ele, “precisa de um método que lhe permita realizar o projeto com o material correto, com as técnicas mais adequadas e na forma correspondente à função (inclusive a função psicológica)”.

Fazendo um paralelo com a escrita de Guimarães Rosa, e considerando que o autor planejava seus livros cuidadosamente, pode-se dizer que o uso constante de cadernetas para anotar as expressões que ouvia e desenhar coisas que conhecia, por exemplo, constituía um modo de registrar matérias primas que, posteriormente, utilizava na criação de suas obras. É, pois, um modo de planejar.

Embora não tenha sido designer, Rosa - que além de escritor, foi médico e diplomata – soube planejar, propor, orientar e organizar os elementos textuais e gráficos de suas obras, e acompanhou o processo de constituição delas mesmo após a publicação, revisando edições e fazendo alterações. Com *Grande sertão: veredas* foi assim: o texto definitivo do romance, cuja primeira edição data de 1956, só veio em 1958, informação essa que é observada na nota sobre a 22ª edição da obra, publicada em 2019.

Esta nova edição do romance adota como referência a segunda edição, publicada pela Livraria José Olympio Editora em agosto de 1958 com a rubrica ‘texto definitivo’. Até janeiro de 1967, quando saiu a quinta edição, não houve modificações a não ser a correção de um número restrito de gralhas<sup>7</sup>. A Companhia das Letras respeitou o critério básico de diminuir ao máximo as diferenças com a segunda edição de 1958, quando se fixou a fisionomia textual do romance (NOTA, 2019, p.7).

A expressão “fisionomia textual” não é por acaso, pois o autor prezava pela exatidão dos termos não apenas no sentido, mas na maneira como eles se apresentavam no papel, elaborando, assim, um estudo detalhado das feições que as palavras, frases e períodos deveriam assumir. Esse cuidado era de tal forma que “entre os editores brasileiros e estrangeiros [...] era bem conhecida a obsessão de João Guimarães Rosa pela integridade textual de seus livros” (NOTA, 2019, p. 7).

Entre outros aspectos da escrita que a interliga ao design, pode-se observar que o romance *GSV*, ao ser publicado segundo as proposições do autor, inclusive, na maneira de registrar o texto, busca conservar elementos do ritmo e da oralidade do sertanejo e, para isso, utiliza a forma gráfica para representar os sons das palavras. Tanto é que as notas de editores, desde a primeira edição do romance, trazem a informação de que o texto foi impresso conforme as definições do escritor.

O texto foi estabelecido de modo a preservar a expressividade de sinais diacríticos<sup>8</sup>, hifenização e outros pormenores morfológicos e ortográficos, na aparência desimportantes, mas que se destacam no sistema polifônico do livro, sobretudo quando destoam das regras vigentes nas décadas de 1950 e 1960, ditadas pelo Formulário Ortográfico de 1943 (NOTA, 2019, p.7).

Nesse “destoar” das regras, percebe-se a representação a linguagem coloquial naquilo que é grafado na página do livro. Assim, a língua falada no interior do país ganha forma gráfica: “Siô Baldo, já tomei os altos de tudo! Mas carece de você não ir s’embora, não” (ROSA, 2019, p.98). A pronúncia de “senhor” passa a ser “siô” e “ir-se embora” torna-se “s’embora” e, assim, são registrados por Rosa.

No primeiro, o dígrafo /nh/ e o /r/ final são suprimidos e, no segundo, o apóstrofo suprime o /e/ e reforça o som do /s/. Para Frutiger (1999, p.183), “o apóstrofo ainda é empregado como sinal de elisão”, o que promove uma mudança fonética na palavra: a vogal

<sup>7</sup> Em tipografia, se refere à palavra trocada ou letra invertida durante a composição.

<sup>8</sup> Sinal gráfico acrescentado à letra para marcar alguma alteração linguística.

final de um termo desaparece diante da vogal inicial do outro. Situações assim se multiplicam ao longo do romance e revelam o quanto o uso de sinais gráficos busca representar, alterar ou ressaltar a fala, que é o uso particular da língua.

Tal obsessão de Guimarães Rosa com o registro dos termos e da expressividade que daí resultam condiz com a percepção de que o conteúdo e a forma devem estar integrados na constituição do livro, constituição essa que, de acordo com Hendel (2003, p.3), deve ser feita de tal maneira que “as palavras do autor pareçam saltar da página”. A tipologia contribui com isso e é outro campo a ser explorado na interação entre literatura e design.

Neste estudo, todavia, o foco segue no processo de escrita de *Grande sertão: veredas* que, por sua vez, remete a um projeto que é pensado pelo autor, seguido pelo editor e integrado na obra, tanto no que se refere ao conteúdo, quanto à maneira como ele será apresentado. É um processo que projeta o romance não só no que ele narra, mas como narra, tanto em relação à composição textual quanto gráfica das palavras.

Um livro é um espelho flexível da mente e do corpo. Seu tamanho e proporções gerais, a cor e a textura do papel, o som que produz quando as páginas são viradas, o cheiro do papel, da cola e da tinta, tudo se mistura ao tamanho, à forma e ao posicionamento dos tipos para revelar um pouco do mundo em que foi feito (ROBERT BRINGHURST qpuod HALUCH, 2013, p.7).

Parafraseando Bringhurst apud Haluch (2013), pode-se substituir o artigo indefinido “um”, pelo artigo definido “o” e dizer que GSV espelha o sertão no tamanho, proporções e na percepção dos sons, ritmos, texturas e cheiros que a leitura promove. A obra preza pela composição das frases, ora muito extensas, como se o relato estivesse ofegante, ora muito curtas, como se houvesse pressa; observa a organização dos parágrafos, alguns extensos, ocupando páginas e páginas, e outros, mais breves, abrangendo duas ou três linhas, conciliando, em cada caso, a dimensão visual com o conteúdo narrado e o contexto temporal da narrativa; e, ainda, há o zelo pelo modo de grafar as palavras observando, por exemplo, além da fluidez, recursos estilísticos, métricos e de pontuação que geram expressividade.

A demarcação das palavras e sua organização nas orações é possível apenas com a utilização lógica dos espaços intermediários e dos sinais de pontuação. Esses elementos essenciais, embora não sejam pronunciados, poderiam ser caracterizados como instrumentos de limitação, que ajudam a manipular o material básico das letras, ou seja, a relacioná-las e separá-las (FRUTIGER, 1999, p.181).

Nesse caso, ressalta-se o destaque para a sonoridade e visualidade que a grafia das palavras e o modo de pontuar as frases trazem para o romance, e que pode ser observado em trechos como “o chiim dos grilos ajuntava o campo, aos quadrados” (ROSA, 2019, p. 28). A onomatopeia, assim transcrita, representa o som que os grilos produzem ao entardecer e, ao mesmo tempo, propõe uma sensação sonora-visual de espaço. A vírgula que antecede a expressão “aos quadrados” faz com que o artigo definido e o substantivo simples que define uma figuração geométrica se tornem uma locução adverbial de modo. O quadrado, uma das formas básicas de comunicação visual discutida por Munari (2001), é metaforicamente apresentado para ilustrar o contexto, dando a percepção de que esses campos iam se condensando ao fim do dia.

Para Frutiger (1999, p.24), o quadrado é “um objeto simbólico, uma área fechada [...] Na época pré-histórica, representava a superfície da Terra, bem como os quatro pontos cardeais. No mundo simbólico chinês, as quatro arestas eram vistas como os pontos mais

remotos da Terra”. E essa percepção pode bem ser relacionada ao contexto em que a frase está: é como se os pontos mais remotos da Terra se encontrassem e se fechassem naquele momento em que Diadorim conduzia Riobaldo na observação da natureza a sua volta, durante o período em que o bando de jagunços, “em fevereiro ou janeiro, no tempo do pendão do milho” (ROSA, 2019, P.27), fez estadia na região da fazenda Boi-Preto, “antes do Campo-Azulado, rumo a rumo com o Queimadão” (ROSA, 2019, p.27).

Mas, apesar de essa figura gerar uma referência básica – a ideia de quatro lados iguais –, a interpretação de dimensão pode variar conforme cada leitor. O trecho “ajuntava o campo, aos quadrados”, no que ainda tange à questão visual, também pode ser relacionado aos módulos que levam a delimitações que, quando reunidas pelos sons, formam uma estrutura que incentiva a formação de uma imagem visual em quem lê e, ainda, desperta a memória em que narra, no caso, Riobaldo. “Por mim, só, de tantas minúcias, não era capaz de me alembra [...] mas a saudade me alembra” (ROSA, 2019, p. 28). Na narrativa, muitos trechos, sejam curtos ou longos, são entrecortados por vírgulas, sinal que, para Frutiger (1999), representa separação, mas que, na obra, contribui para outro efeito, pois:

A segmentação miúda da frase, a fragmentação em partículas tornadas equivalentes pela menor estruturação gramatical, acompanha a presença de um poderoso jorro verbal. A atenção como que não se detém no desenho da frase, oscila entre o fluxo como direção geral e os segmentos isolados (SCHWARZ, 2019, p.444).

Esse efeito remete a outro elemento que também pode ser percebido do ponto de vista do design: a cadência do texto. Esse recurso estilístico pressupõe, conforme Bechara (2015), compasso e sucessão regular de sons: sua marca na página se faz por meio dos sinais gráficos, pontuação, linhas e espaços. A isso, junta-se a organização dos elementos no grid, ou grades que “são conjuntos invisíveis de diretrizes, ou sistema de ordem, que ajudam o designer a determinar a colocação ou o uso do texto, imagens e outros elementos” (CALDWELL; ZAPPATERRA, 2014, p. 155). Essa junção transpõe para a página, o ritmo da leitura e da história, como no trecho que traz o desfecho de Diadorim:

E ela tinha amor em mim.  
E aquela era a hora do mais tarde. O céu vem abaixando. Narrei ao senhor.  
No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade.  
Fim que foi.  
Aqui a estória se acabou.  
Aqui, a estória acabada.  
Aqui a estória acaba”<sup>9</sup> (ROSA, 2019, p. 429).

Esses parágrafos vêm logo após a narração sobre a morte da personagem na luta contra o Hermógenes para vingar seu pai, o capitão Joca Ramiro; a consequente descoberta de que ela era uma mulher, e do seu enterro no cemitério do Paredão, “em campo de sertão” (ROSA, 2019, p. 429). A narrativa de Riobaldo vai do geral para o particular, do universal para o singular, e ele conclui: “E ela tinha amor em mim”. O uso dos verbos no pretérito perfeito – “tinha”, “era”, “narrei”, “foi”, “acabou” – expressa não só o tempo na narrativa, mas condensa o enredo do romance em uma gradação, figura de estilo que, conforme Bechara (2015), promove a expressão progressiva do pensamento.

<sup>9</sup> Nessa citação, o recuo foi de 3,25 cm, e a primeira linha, 0,5cm, para manter a formatação do trecho conforme está na obra e que é necessário para a análise que se segue.

A “hora do mais tarde” é uma alegoria para a despedida e o “céu vem abaixando” – com o verbo na forma nominal com função de advérbio – exprime uma circunstância que não determina princípio nem término. Além disso, figurativamente, pode se referir ao dia dando lugar à noite, ou, ao corpo de Diadorim sendo levado ao chão, e à luz sendo substituída pelo breu. “Narrei ao senhor” encerra, em três palavras, todo o romance.

No período que se segue, a intercalação de frases altera a sequência direta e cede lugar à construção artística e às pausas, marcadas pelas vírgulas: “No que narrei, o senhor talvez ache até mais do que eu, a minha verdade” (ROSA, 2019, p. 429). E logo após o ponto final, três palavras formam a última frase do parágrafo – “Fim que foi” (ROSA, 2019, p. 429).

O amor entre Riobaldo e Diadorim, que hesita em se concretizar ao longo de quase 430 páginas, é, pois, finalizado por meio de uma aliteração que ao, repetir o fonema /f/, reforça a sonoridade e a cadência da narrativa. O modo abrupto do desfecho é representado pelo jogo de palavras que torna o substantivo “fim”, sujeito para a conjugação do verbo irregular “ir”: no pretérito perfeito – “foi” –, o tempo verbal do indicativo remete a algo já concluído em tempo passado.

Nos próximos três parágrafos que seguem – bem curtos, aliás –, percebe-se a gradação desse fim que não se finaliza, e observa-se também a gradação temporal pelo uso do verbo flexionado de três formas diferentes: em “Aqui a estória se acabou” (ROSA, 2019, p. 429), também no pretérito perfeito e antecedido do pronome “se”, o verbo vai para a voz verbal reflexiva, reforçando que a história, ao mesmo tempo, realizou e recebeu a ação; em “Aqui, a estória acabada”, o verbo no particípio exerce a função de adjetivo; e “Aqui a estória acaba”, há a enunciação de algo como atual. É como se nessa sequência, o uso do verbo demonstrasse que a “estória” ainda continua latente, sendo flexionada em vários tempos verbais.

O uso da palavra “aqui” também varia o sentido conforme a ordem na frase e a pontuação. Em “Aqui a estória acabou” e “Aqui a estória acaba”, o termo é usado como advérbio de tempo. Já em “Aqui, a estória acabada”, sendo seguido por vírgula, o termo é utilizado como advérbio de lugar. Nesses três parágrafos, a localização deles na página e a repetição dos termos, com alteração na flexão dos verbos e da função sintática do advérbio, intensificam o sentido da narrativa, concedem unidade à “estória” de Riobaldo e Diadorim e ordenam a composição.

Nesse trecho, a informação, transportada pela mensagem – o fim da história contada – e o suporte – a página do livro – se entrecruzam e permitem a percepção dos elementos que, para Munari (2001), compõem a comunicação visual: um é a informação, ou código visual, e, o outro, o suporte, ou meio material que, por sua vez, “é o conjunto de elementos que tornam visível a mensagem, todas aquelas partes que devem ser consideradas e aprofundadas para ser utilizadas com a máxima coerência em relação à informação” (MUNARI, 2001, p. 69).

Nesse contexto, pode-se avaliar que assim como as notas marcam uma pauta musical e lhe concedem o ritmo, as marcas de pontuação, espaços de entrada de parágrafos e disposição destes marcam o texto e alteram os ritmos, tanto da leitura, quanto da história. Dessa forma, ora ela é ofegante, em trechos que narram os conflitos no sertão; ora tranquila, quando se trata das recordações de Riobaldo com Diadorim; ora incisiva e, ao mesmo tempo, hesitante, como no trecho discutido anteriormente. Assim:

O discurso anuncia uma direção, lança uma Gestalt que se sobrepõe à gramática e tem força para incorporar, segundo sua dinâmica de sentido, os segmentos mais diversos [...] não é a sintaxe normativa que determina seu posto, ainda quando com ela concordam; enquadram-se na configuração

(referentes, misturadamente, a dados sensíveis e emocionais), visando a uma recriação quanto possível integral da experiência. Trata-se de uma espécie de técnica pontilhista. Caminho semelhante deverá seguir a fruição da obra: deixa-se tomar pela dinâmica da frase e vai recebendo a sequência das impressões (SCHWARZ, 2019, p.443).

O resultado são páginas impressas que representam a história dos protagonistas, o grande sertão e as veredas não apenas pelo conteúdo, mas também pela forma visual que adquirem durante a leitura e na composição do livro. Dessa maneira, aspectos percebidos no texto como forma, estrutura, módulo e movimento, também já discutidos, contribuem para a visualidade da narrativa e, neste artigo, remetem à discussão sobre a escrita.

#### 4. Representação e Escrita

O desenvolvimento da escrita, ao longo do tempo, contou com a interferência dos gestos e dos sons, que a antecediam e acompanhavam. Segundo Frutiger (1999, p.84), “mesmo nos dias de hoje, o falante sente interiormente a necessidade de sustentar seu discurso com figuras ou gestos [...] de explicitar sua mensagem”.

De acordo com o autor, “os pictogramas são a origem de todas as escritas resultantes de um desenvolvimento natural [...]”, sendo que “o estudo das diferentes e lentas formas de evolução, que conduziram ao registro gráfico de uma linguagem, permite a caracterização de duas categorias principais” (FRUTIGER, 1999, p.88) que são as escritas figurativas e as alfabéticas. “Nosso alfabeto consiste numa série fixa de sinais para as menores unidades fonéticas, a partir das quais se compõe a linguagem escrita. As letras também podem ser classificadas como material literário de construção” (FRUTIGER, 1999, p.181).

A escrita é, pois, estrutura que se aprende, apreende, imagina, planeja, projeta e traz à superfície, a representação social do contexto em que se insere. A forma que concede às letras, palavras, frases, vem depois e pode ser elaborada pelos sons, como na fala; pela caligrafia, no processo manual de escrita; pela tipografia, no processo tipográfico ou digital; pelos sinais, na Libras; ou pela textura, no braile. No caso dos sons, eles integram o sistema de comunicação bem antes do surgimento da escrita, pois:

[...] certamente, esse sistema era mantido por outras formas de expressão, não exclusivamente relacionadas à esfera auditiva [...] Por isso, quando observamos um desenho pré-histórico, temos a nítida impressão de que existiu um contato muito próximo entre a imagem e uma linguagem gestual e sonora, que servia para acompanhar, esclarecer, registrar os ritos ou narrar (FRUTIGER, 1999, p.83-84).

Para ele, a escrita, enquanto meio de preservar o pensamento, teve seu começo quando sílabas, palavras ou frases foram relacionadas a desenhos ou sinais. Percebe-se que ela, enquanto elemento capaz de construir e representar dada realidade, traz em si não apenas a potencialidade para a formação dos significados, mas o desenho, o traço gráfico, o fonema, o gesto, o risco por meio do qual o pensamento ganha forma em determinadas línguas, falas e situações.

O despontar do verdadeiro registro ‘plástico’ do pensamento situa-se num progresso de mão dupla, que abrange os sons pronunciados, de um lado, e os gestos desenhados, de outro. Essa expressão complementar tendeu, progressivamente, a associar sempre os mesmos desenhos às mesmas imagens. Nesse momento, as figuras transformaram-se numa escrita que

conservou o pensamento e a fala de forma a permitir sua representação e, portanto, sua leitura em qualquer época” (FRUTIGER, 1999, p.85).

Essa representação é algo compartilhado geração após geração, conservando um código capaz de ser entendido, decodificado, segundo as referências culturais dos grupos em que surgem. Por ser algo socialmente construído e compartilhado, podem ser chamadas também de representações sociais que, segundo Guareschi (2000, p.38), “procuram ocupar um lugar específico, e podem ser compreendidas como um conhecimento de senso comum [...] que se vê na mente das pessoas e na mídia”.

Assim, enquanto elemento criativo e unidade de comunicação, a palavra pode tornar-se também arquétipo, representação reconhecível que sugere algo comum à memória e se relaciona à natureza associativa do design. Para Sudjic (2010, p.57), “não só o aspecto de um objeto é a chave para a criação de um arquétipo. Um arquétipo dominante necessita de uma forma capaz de transmitir o que faz, e o que o usuário precisa fazer para ele funcione”. Sendo assim, o aspecto da palavra – tanto na tipologia adotada, quanto no modo de grafá-la, por exemplo – contém elementos que conservam essa representação que a liga a determinado contexto. Essa forma também transmite o seu funcionamento em dada situação comunicativa e fomenta o cenário para que ela se estabeleça.

O trecho “Ara, veja como passou? E dond’ é que soube de nós?” (ROSA, 2019, p.349), ainda que grafado na linguagem coloquial, é compreendido dentro da língua portuguesa, desde que a pessoa conheça o código, seja o da fala, seja o da escrita. Entende-se a pergunta que o texto faz, ainda que o apóstrofo substitua a vogal final de uma palavra, interligando-a com a outra, recurso que, na grafia, busca remeter a fala ao sotaque mineiro, de modo geral, e ao sertanejo, em particular, conhecido por reduzir as palavras e suprimir seus finais. É a mesma expressão “de onde”, mas que por um processo de aglutinação e redução, se torna “dond’”. Pode-se entendê-la também como um arquétipo, na medida em que conserva algo familiar, comum, seja na pronúncia, seja na forma gráfica. Para Sudjic (2010, p.60), “alguns arquétipos têm histórias milenares, com geração após geração produzindo suas interpretações particulares de um dado formato”.

O visual é, assim, reconhecido com aquilo que ele representa, havendo uma associação entre funções e características, com criação de significados práticos e simbólicos. Para Frutiger (1999, p.89), “certas figuras estão profundamente ancoradas em nosso subconsciente como ‘arquétipos’ inatos e relacionados a um significado comum”. Daí, o autor também questiona: “uma noção pictórica pode ser inata ou deve primeiramente ser experimentada para poder se fixar no subconsciente como lembrança?” (FRUTIGER, 1999, p.90), ao que se acrescenta: o som e a imagem que uma palavra desperta devem ser inatos ou devem ser experimentados primeiro?

Se o primeiro contato for com a forma escrita, pelo menos em GSV, o texto será visto como de difícil leitura – uma das imagens que o livro gerou ao longo do tempo. Mas, se o contato for antecedido pela sonoridade que as palavras geram, há de se ter outra percepção e, nesse caso, pode-se perceber na obra simplesmente um jeito peculiar de falar em um ritmo próprio do interior mineiro, porém, para isso, é preciso perceber a forma gráfica enquanto a representação de uma fala.

Uma representação social, para ser objeto de conhecimento, passa por um processo transformativo [...] No processo de representação, há uma construção diferenciada dos objetos, que diferem de pessoa para pessoa [...] as representações vão sendo transformadas e sofrem influências dos diversos sujeitos” (GUARESCHI, 2000, p. 37).

O modo como muitas palavras são escritas em GSV abre um vasto campo para refletir sobre isso. Recorda-se, segundo Costa (2006), que o processo de criação literária do escritor é permeado por pesquisas e um labor incansável em torno do vocábulo. Ela lembra que, em *Grande sertão: veredas*, “Guimarães Rosa continuou trabalhando no romance mesmo depois de entregá-lo à editora” (COSTA, 2006, p. 202), revisando as provas tipográficas e fazendo alterações no texto e, “depois disso, ainda reviu a 1ª edição, lançando a 2ª edição (texto definitivo), em 1958” (COSTA, 2006, p. 202). Nas cadernetas, Rosa registrava o cotidiano, representando-o por meio de palavras e desenhos, pois:

[...] a ‘ânsia’ de tudo registrar é evidenciada não apenas por seu produto – o volume espantoso de documentos de seu Arquivo -, mas também pelos relatos de amigos mais próximos: ‘O Rosa vivia com um lápis e papel tomando nota de conversa’ (Cícero Dias) [...] ‘Ele viajava anotando as palavras para não perder’ (Paulo Dantas) [...] Também Augusto Frederico retrata Guimarães Rosa como ‘um anotador’, um homem que se ‘documenta’ constantemente (COSTA, 2006, p. 193).

Essa documentação, com “feitos a lápis, em folhas lisas, pautadas ou quadriculadas” (COSTA, 2006, p. 216), demonstra a atenção aos elementos que o rodeavam e despertavam-lhe a atenção. Esse modo de registrar o cotidiano e que abrangia escrita e ilustração pode ser relacionado à discussão de Frutiger (1999, p. 196) sobre a técnica de comunicação que, segundo ele, “em princípio [...], dispõe de dois meios básicos: a linguagem verbal e a pictórica”, podendo haver interação ou interdependência entre ambas.

Considerando, conforme já discutido, que a narrativa de GSV preza pela sonoridade e visualidade do que é escrito, observa-se ainda que os detalhes na representação dos lugares, tempos e acontecimentos tentam aproximar a leitura de uma realidade linguisticamente construída, tal qual os gestos dos personagens: “Apeei [...] Então, deitei, baixei o chapéu de tapa-cara. Eu vinha tão afogado. Dormi, deitado num pelego. Quanto a gente dorme, vira de tudo: vira pedra, vira flor” (ROSA, 2019, p. 209). Por meio do manuseio com a palavra, há momentos no romance em que a prosa se transforma em poesia, considerando a questão da expressividade com que os termos são trabalhados. “Sem ser rigorosamente um monólogo, não chega a diálogo. Tem muito de épico, guarda aspectos da situação dramática, seu lirismo salta aos olhos” (SCHWARZ, 2019, p.441).

E, enquanto processos que são, a escrita e o design buscam representar o pensamento por meio de formas, e promovem a mediação com aquilo que está presente em algum contexto espaço-temporal. Para Guareschi (2000), as representações se relacionam com compreensões socialmente construídas e compartilhadas pelas comunidades, de diferentes maneiras. “Elas podem possuir aparentes contradições na sua superfície, mas nos seus fundamentos elas formam um núcleo mais estável e permanente, baseado na cultura e na memória dos grupos e povos” (GUARESCHI, 2000, p. 38). Ao longo do tempo, podem também passar por processos capazes de reforçá-las, atualizá-las ou, mesmo, modificá-las.

A literatura e o design geram produtos que conservam, em si, essa percepção do mundo. Em GSV, em específico, as possibilidades de discussão são várias e uma delas é a de que a escrita pode ser percebida não apenas como elemento do design, mas como design enquanto processo de criação.

O que conta é a natureza do raciocínio, e os métodos usados. Se você questionar a premissa de que os objetos [e, aqui se acrescenta, a palavra e a escrita] têm um significado além do utilitário, pense um pouco em todo o conteúdo emocional tão além da legibilidade que pode ser captado das

mínimas nuances que formam a tipologia de uma letra e lhe dão um caráter. O fato de a letra ser chamada ‘caractere’ certamente não é coincidência. A letra é perfeitamente capaz de mostrar a personalidade e o caráter humanos (SUDJIC, 2010, p.37).

A escrita assim também o é: por meio de sua elaboração, ela consegue estabelecer ligação com a personalidade e o contexto que busca apresentar e representar. Na crítica literária a respeito de GSV, é unânime encontrar discussões que defendem que Rosa inovou, reformulou e, ainda, criou uma linguagem nova no romance, seja por meio do estudo de línguas vernáculas (ele era poliglota e autodidata), seja por meio das anotações que fazia do linguajar que ia conhecendo em suas viagens.

Mas, a questão do ritmo que procura inserir no texto, por exemplo, através da intercalação de frases, inserção de vírgulas, enumeração de coisas, inversão de termos da oração, só se efetiva quando a forma gráfica da palavra e o uso dos sinais se aproximam da representação de uma fala, entendida durante a leitura, com a fluidez de uma voz.

O problema da tensão entre vocábulo e sintaxe é resolvido, em *Grande sertão: veredas*, de modo peculiar: a solução consegue, a par da rigorosa articulação do livro como um todo, resguardar a autonomia da palavra, que aspira ao estatuto lírico (SCHWARZ, 2019, p.444).

Nesse momento, se compreende que, para além de línguas, anotações e pesquisas, o que se encontra em GSV é a fala ritmada inspirada em sertanejos que Rosa conheceu e acompanhou sertão afora, fala essa que o encantou a tal ponto de levá-lo a tentar registrá-la, na grafia, tal qual fora ouvida.

## 5. Considerações Finais

A literatura, ao ser percebida como fonte das “constantes com as quais o designer lida para construir um esquema que o orienta e forneça as ações para chegar no protótipo” (MUNARI, 2001, p. 344-345), é uma das várias fontes na qual ele busca inspiração para compor seus produtos. Como um todo composto por inúmeros fragmentos, o livro é um constante diálogo, e os rastros levam o leitor a caminhar pelo sertão, “como um labirinto, lugar por excelência do se perder e do errar” (BOLLE, 2004, p. 65).

Tudo nele leva ao desconhecido, até mesmo as interrupções que, ora e outra, surgem no meio da narrativa para trazer, de volta, alguma outra memória. Há momentos em que a ausência de parágrafos por páginas e páginas seguidas, faz o leitor ficar ofegante, assim como os personagens durante as situações narradas. Afinal, conforme lembra Tschichold (2007, p. 137), “a composição sem recuo torna difícil para o leitor compreender o que foi impresso”.

Aqui, discute-se uma entre tantas reflexões possíveis na interação entre design e literatura. Os elementos gráficos, como já dito, se inserem nesse jogo múltiplo de significados. Talvez Benjamim (2010) observaria isso considerando os rastros, sinais que indicam a materialidade de algo que está presente em uma ausência, pois, ali esteve, deixou marcas, e foi embora: é o linguajar sertanejo, por exemplo, cujo sons, ritmos e poesia tentem ganhar forma por meio da escrita e da representação visual e sonora que ela promove no papel.

A construção de significado, todavia, está em movimento constante. *Grande sertão: veredas*, enquanto objeto que se abre para tantas leituras, remete também, lembrando Sudjic (2010, p. 34), à “discussão sobre a natureza do design” que “não deveria ser polarizada entre estilo e substância. A superfície das coisas é importante, mas também precisamos ter a

capacidade de entender o que está por baixo” (SUDJIC, 2010, p.34). É, pois, o percurso e o discurso que fazem com que a narrativa seja, também, construída pelo design. Assim, pode-se concluir que a escrita do texto roseano tem em mente a forma e o lugar que cada palavra, frase e oração; parágrafo e sinais de pontuação, bem como expressões e sinais gráficos devem assumir, sendo uma narrativa que se abre para diferentes leituras, possibilitando, inclusive, a o design da palavra.

### Referências

- BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. 37ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *O intériur, o rastro*. In: OTTE, Georg; SELDMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (orgs). **Limiares e passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010. p. I 247 - I 262.
- BOLLE, Willi. **grandesertão.br: o romance de formação do Brasil**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.
- BÜRDEK, Bernhard E. **História, teoria e prática do design de produtos**. Trad. Freddy Van Camp. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.
- CALDWELL; ZAPPATERRA. **Design editorial**. 1ª ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.
- COSTA, Ana Luiza Martins. Via e viagens: a elaboração de ‘Corpo de Baile’ e ‘Grande sertão: veredas’. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**. Edição Especial comemorativa dos 10 anos dos Cadernos de Literatura Brasileira, nº 20 e 21, p. 187-221. São Paulo: Instituto Moreira Salles, dezembro de 2006.
- DOMINGUES, Ivan. Humanidade inquieta (entrevista). **Diversa**, Revista da Universidade Federal de Minas Gerais, Ano 1, nº. 2, 2003. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/diversa/2/entrevista.htm>>. Acesso: 30 nov. 2019.
- FRUTIGER, Adrian. **Sinais e símbolos**. Trad. Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GUARESCHI, Pedrinho A. Representações sociais e ideologia. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis: EDUFSC, Edição Especial Temática, p.33-46, 2000. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacf/article/viewFile/24122/21517>>. Acesso: 30 nov. 2019.
- HALUCH, Aline. **Guia prático de design editorial: criando livros completos**. Teresópolis, RJ: 2AB, 2013.
- HENDEL, Richard. **O design do livro**. Trad. Geraldo Gerson de Souza e Lúcio Manfodi. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- MUNARI, Bruno. **Design e comunicação visual: contribuição para uma metodologia didática**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- NOTA dos Editores. In: ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 22ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- PAZMINO, Ana Verônica. **Como se cria: 40 métodos para design de produtos**. São Paulo: Blucher, 2015.

PINO, Cláudio Amigo. A beleza da rasura (resenha). **Alea**, vol.5, nº.2, Rio de Janeiro, julho/dezembro 2003. Disponível em:  
<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2003000200012](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2003000200012)>.  
Acesso: 30 nov. 2019.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 22ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHWARZ, Roberto. Grande sertão: a fala. In: ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 22ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SUDJIC, Deyan. **A linguagem das coisas**. Trad. Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

TSCHICHOLD, Jan. **A forma do livro: ensaios sobre tipografia e estética do livro**. Trad. José Laurêncio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.