

O LIVRO NA CONTEMPORANEIDADE: CRISES, NOVOS FORMATOS E EDITORIAS

THE BOOK IN CONTEMPORANEITY: CRISES, NEW FORMATS AND EDITORIES

Cassia Leticia Carrara Domiciano¹

1. Introdução

Livros são história, mas também são parte do contemporâneo. A história do livro acompanha a evolução dos meios de reprodução, passando de um produto de produção manual - os manuscritos, feitos por trabalho especializado dos copistas, muitos deles monges - criado para uma elite econômica e religiosa, a um produto da indústria gráfica reproduzido em larga escala. Agora, também digital, é capaz de chegar ao outro lado do mundo em segundos, pelas redes.

Sejam físicos ou digitais, livros são objetos de design. Apresento, neste ensaio sobre o tema, reflexões a respeito da história, de textos teóricos, da produção do design e da minha própria produção acadêmica e até prática em design editorial².

2. A Materialidade do Livro: Como Chegamos Aqui

No desenho mais comum das páginas dos livros de hoje ainda vemos a herança da tipografia, a primeira técnica de reprodução gráfica realmente eficiente e revolucionária. Foram os tipógrafos que desenvolveram e aperfeiçoaram o desenho das próprias letras, bem como definições de margens, grades, elementos gráficos, capitulares, ornamentos, estruturas e nomenclaturas das partes constitutivas do livro.

A mudança da tradição oral para a escrita já foi, por si só, uma primeira revolução. Em 1962, Marshall McLuhan³ discorreu sobre o impacto de uma alfabetização fonética que a escrita tipográfica trouxe ao homem ocidental, quando este separou a forma do conteúdo, o código visual do código verbal, supervalorizando o que está escrito em detrimento da informação oral. O autor destacou que o livro manuscrito perdurou por alguns séculos antes

¹ Livre Docente, Universidade Estadual Paulista, Unesp, Bauru, São Paulo, Brasil, cassia.carrara@unesp.br. orcid.org/0000-0001-6497-2210

² Texto produzido a partir de prova e tese realizadas para obtenção da titulação de livre-docente, em início de 2020, na FAAC - Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design da Unesp, campus de Bauru/SP.

³ Em "A Galáxia de Gutenberg" (McLuhan, 1972). Texto original publicado no Canadá, apresenta, como demais trabalhos do autor, uma certa postura "profética", onde muitas de suas teorias se confirmam no século XXI. Teórico da chamada linha "Teoria do Meio", é um autor fundamental nas discussões aqui apresentadas, pois foca na importância dos meios de comunicação e de informação - ou seja, o suporte da mesma - para a transformação humana, algo que comungo quando falo dos produtos editoriais e sua relação com o design.

de ser superado pelo livro tipográfico. Naquele, a cultura oral ainda permanecia presente, o ato de escrever o livro ligava-se ao ditar e ao ler em voz alta. Assim, a letra mesclava-se à voz, entonações e, porque não dizer, a uma forma de interpretação. Mas o livro de Gutenberg, tipográfico, abstraiu essas relações. Já para Chartier (1999) a substituição do livro manuscrito pelo tipográfico não aconteceu de forma uniforme e automática. Tanto um quanto o outro baseiam-se na mesma estrutura: o códex romano. Os formatos, as dobras e cadernos, a encadernação. Ou seja, com relação ao formato e estrutura, as semelhanças entre o livro “único” e o reproduzido são tão fortes quanto as diferenças.

Com o passar do tempo as páginas do livro tipográfico se tornaram sistemas rígidos e repetitivos, margens e tipos iguais para textos diferentes. Não cabiam mais intervenções feitas à mão ao texto mecânico - como as iluminuras dos manuscritos - e a necessidade de uma ilustração também reproduzível com a mesma eficiência era evidente. Como já abordado em outro texto⁴, a partir da imprensa, a reprodução dos textos e das imagens não evoluiu de maneira uniforme e simultânea. Enquanto o texto se replicava pela tipografia e suas variações, reproduzir a imagem com a mesma eficiência definitivamente não foi um problema simples de resolver. A tipografia funcionava – e funciona – pelo princípio de impressão em alto relevo e a única técnica compatível e conhecida à época para somar imagem ao texto era a xilografia, aquela mesma que deu origem aos tipos móveis de Gutenberg, mas que, por ter suas matrizes feitas em madeira e entalhadas à mão, era pouco resistente e de produção lenta.

Figura 1: Três momentos do livro. Página de manuscrito (Livro de Kells aprox. ano 800, textos e imagens feitos à mão), página da Bíblia de 42 linhas (Gutenberg, 1450, tipografia e ilustração manual) e página de livro tipográfico editado por Aldus Manuthius (1499, tipografia e xilografia)



Fontes: <https://digitalcollections.tcd.ie/concern/folios/jm214p327?locale=en;>
[www.gutenbergdigital.de/gudi/eframes/;](http://www.gutenbergdigital.de/gudi/eframes/)

<https://www.gla.ac.uk/myglasgow/library/files/special/exhibns/treasures/poliphili.html>. Acesso em julho/2021

Foram séculos, literalmente (XVI e XVII), para criar e aperfeiçoar uma gravação de matrizes em metal para as imagens - a calcografia - onde havia mais resistência às múltiplas cópias e uma facilidade de produção maior. Porém, as áreas de impressão dessas matrizes eram em baixo relevo, o que exigia que as imagens e textos dos livros fossem impressos em

⁴ Domiciano (2012)

processos e momentos diferentes! Com as técnicas calcográficas que foram surgindo – como as bem manuais ponta-seca e gravação à buril, ou ainda a água-forte, água-tinta e aguada, com matrizes gravadas por processos químicos – as imagens foram ficando mais próximas “do real”, e as cores foram sendo introduzidas. Mas sempre a “luta” entre a impressão com a matriz em alto relevo e aquela em baixo relevo atrasava e dificultava a produção do livro.

Nem a invenção da litografia, em 1796, resolveu o problema. Aquela era uma técnica realmente inovadora, feita com matrizes de pedra calcária e reações químicas, de fácil gravação, e que logo foi incorporada a produtos como rótulos e cartazes. As imagens ganharam cor e expressão, mas o processo era ainda mais incompatível com a rígida, pesada e relevográfica tipografia.

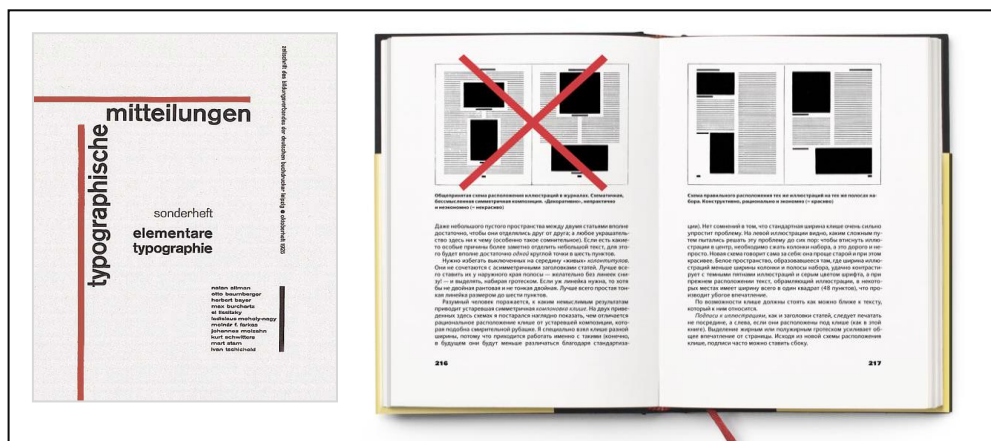
Foi somente no século XIX, com a invenção da fotografia, do filme fotográfico e da retícula gráfica que a incompatibilidade chegou ao fim e a imagem ganhou conforto nas páginas dos livros. A gravação fotomecânica de matrizes de impressão possibilitou tal reconciliação.

2.1. O Livro e os Designers

Foi nesse momento – pós revolução industrial, de crescimento das cidades e efervescência técnica – que surgiu a figura do artista gráfico, ou artista comercial, que viria a ser o designer gráfico do século XX. Segundo Richard Hollis (2001), de lá até hoje cabe a esse profissional a função de identificar produtos e serviços, informar e instruir pelos materiais gráficos de educação e informação e ainda apresentar ou promover produtos.

O design institucionalizou-se através da criação da Bauhaus, em 1919, na Alemanha. Em 1926, o professor da escola e tipógrafo alemão Jan Tschichold escreveu o livro *Die Neue Typographie* (A Nova Tipografia), onde propôs uma reconfiguração da página clássica do livro, com a presença de mais assimetrias, espaços em branco e tipografia sem serifa. O livro deveria se encaixar nos conceitos do “design moderno”, limpo, funcional e eficiente, seguindo o lema da Bauhaus “menos é mais” (*less is more*) ou ainda “a forma segue a função”.

Figura 2: Publicações de Jan Tschichold, que traziam princípios para reconfigurar as páginas do livro clássico e estabelecer parâmetros importantes do projeto editorial moderno.



Fontes: <https://retinart.net/artist-profiles/jan-tschichold/> e <https://www.artlebedev.com/izdal/novaya-tipografika/>.
Acesso em julho/2021

Dos impressos à arquitetura, mobiliário e objetos do cotidiano, a nova forma de pensar introduzida pela Bauhaus - e multiplicada em outras escolas e pela prática profissional - chegou aos poucos aos “quatro cantos do mundo” e influenciou a muitos. O Design Gráfico se desenvolveu e novas regras se estabeleceram para um bom livro. Mas, na prática, a formatação do livro, do clássico ao moderno, não mudou tanto assim.

Em texto de 1930, intitulado “A taça de cristal ou porque a tipografia deve ser invisível”⁵, a designer Beatrice Warde definiu bem a visão de design de livro estabelecida: o desenho deve ser como uma taça de cristal, transparente, onde apenas seu conteúdo – o texto – deve ser percebido. O funcionalismo da Bauhaus, idealizado para melhorar as relações do leitor com o livro, acabou sendo levado ao extremo por alguns, e a expressão do designer, tão comum no artista gráfico de outrora, era para esses considerada inapropriada.

Porém, sempre houve outras vozes opinando sobre o “livro ideal”. Com as outras tecnologias de produção e reprodução pós-invenção tipográfica, o ato de materializar o livro não se resumiu, em diversas obras, a letras e papel, ideias e suporte. A materialidade também ganhou uma voz, ainda que ouvida por poucos, quando o profissional responsável pela visualidade do objeto livro também nomeou-se e começou a falar mais através de tipografias, cores, formas, imagens, capas...

El Lissitzki, artista importante do suprematismo russo e que começou sua carreira produzindo livros, escreveu em 1926⁶ que o livro do século XX deveria ser diferente da peça clássica formatada nos séculos anteriores e que “os recursos expressivos do livro” deveriam ser evidenciados. Entende-se que falava das materialidades do livro. Esse, para ele, seria o livro do futuro.

Na década de 50 e além, registramos as experiências do designer italiano Bruno Munari, criando seus Livros Ilegíveis, sem texto verbal e feitos para serem vistos e tocados. Munari também tinha como alvo as crianças, acreditando que livros não convencionais poderiam construir uma geração futura com mentes “mais elásticas” e criativas, além de menos avessas aos livros e à leitura⁷. Ainda na década de 40, Munari já propunha um livro sem texto verbal, trabalhando em diferentes projetos até os anos 80. Ao contrário das receitas clássicas e modernas da maioria dos designers do século XX, o designer italiano explorou a inventividade, a criatividade e os materiais do livro para estimular as crianças a redescobrirem os livros e amá-los desde a tenra idade. Munari era também um estudioso das então recentes teorias da psicologia que discorriam sobre o desenvolvimento infantil, como os textos de seu contemporâneo Jean Piaget, que revolucionariam a pedagogia mundial anos mais tarde.

Herbert Bayer, importante professor da Bauhaus, depois de toda sua experiência como designer e tipógrafo, concluiu em texto de 1967⁸ que “a restrição estética que limita o aperfeiçoamento do livro tem de ser afinal superada”. Bayer acreditava numa revolução tipográfica, onde o “artista-tipógrafo” seria tão valorizado quanto o arquiteto ou o artista plástico, ao aperfeiçoar os métodos de escrita-impressão-leitura vigentes nos livros de então. Além da leitura, o livro deveria proporcionar “o fresco da percepção”, sugerindo que uma “sequência de páginas em papéis multicoloridos e impressos em diversas cores” permitiria livros “de muitas outras formas”. Mantive suas frases originais para percebermos que, nas

5 Texto clássico do arcabouço do Design Gráfico, disponível em várias publicações, como em Armstrong, 2015

6 Ibidem

7 Tratei do tema em capítulos de livros da coleção Ensaio em Design (Domiciano, 2010; 2011)

8 Texto original apresentado em Armstrong, 2015

entrelinhas, Bayer também se referia a uma exploração material do livro, somando aí a importância da experiência sensorial que tal objeto deveria trazer ao leitor. E frisa que isso não se daria com uma única forma de livro, ou seja, apenas com o livro convencional.

Mesmo com o “design transparente” sendo questionado nas décadas de 80 e 90 pelos designers chamados “pós-modernos”, para autores mais recentes, como o designer de livro e pesquisador Richard Hendel (2003), o livro é um objeto tão cotidiano que pouco se pensa em como é feito. Para ele, os elementos usados são restritos e as regras aceitas bem delimitadas. Chama a arte do livro de “arte do invisível”, bem próximo ao termo de Warde. Hendel ainda afirma, principalmente pela sua experiência projetual, que o design de livro eficiente em sua função passaria despercebido pelo leitor.

Já a designer brasileira Ana Luiza Escorel (2004) apresenta uma visão mais equilibrada, onde o projeto do livro possibilita combinar as exigências da legibilidade - moderação gráfica - com a tarefa de identificar o produto, o que pressupõe criatividade e experimentação, além dos conceitos de identidade visual.

Diante de opiniões diversas, o fato é que hoje os livros não convencionais - ou alternativos - têm sido explorados como importante recurso de comunicação, expressão e ensino-aprendizagem também. Essa não convencionalidade pode ser expressa no conteúdo, forma ou ainda nos modos de leitura do livro. Em campos específicos como artes, design, arquitetura e infantis, é comum encontrar projetos mais flexíveis, que não sigam regras e convenções ou, pelo menos, não todas.

2.2. Dos Livros Não Convencionais aos Livros Independentes

Quanto a processo e projeto, o livro não convencional abre um leque de possibilidades e a figura do designer assume papel fundamental. No livro físico, se o formato tradicional será modificado, conhecimentos em produção gráfica e características de materiais diversos são fundamentais. Assim, o designer pode passar a uma posição de coautoria em algumas obras, solucionando problemas construtivos propostos por demais autores e editores, ou sendo ele mesmo o autor de uma narrativa visual que vai além das letras.

Neste viés, ganha força o livro e a produção chamados independentes, outro fenômeno que se identifica na contemporaneidade. Sob esta demanda, vê-se a revalorização da produção artesanal, resgatando técnicas do passado como o letterpress e a tipografia, as manuais, como a serigrafia, ou então as “obsoletas”, como a risografia e a fotografia analógica. Incluem-se aí livro, revista, zine e toda uma gama de acessórios, como cartões, cartazes, pôsteres. Vale tudo: criar, misturar, reinventar, reimprimir, até borrar a tinta.

A mesma inventividade aplica-se nas múltiplas formas de livro digital, somando-se as possibilidades não apenas da multimídia, mas da hipermídia, quando o leitor está ligado à internet.

Figura 3: Produção da editora independente Grafatório, de Londrina, PR (Novos Contos, de Rogério Sganzeria e O Último Pau de Arara, de Luís Matuto.): novos formatos, com técnicas tradicionais.



Fonte: <https://grafatorio.com/site/loja/>

2.3. Livros e a Expressão da Arte

O livro tradicional também foi questionado no espaço da produção artística. Há muitos exemplos pioneiros na história da arte: Marinetti expressou sua poesia futurista de forma pouco ortodoxa em livros como *Zang Tumb Tumb*, de 1914; a poesia visual cubista de Apollinaire também foi expressa em livros, mas exigiu burlar as regras da “boa tipografia” para ser registrada. Marcel Duchamp foi ainda mais longe e subverteu a função de leitura do livro criando livros-objeto como o *The box in a valise*, de 1935.

Figura 4: *The box in a valise*, Marcel Duchamp, de 1935.



Fontes: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/483/la-bo%C3%A0ete-en-valise-box-suitcase>. Acesso em julho/2021.

Após os anos 60 do século passado, artistas trabalharam com a materialidade, num processo de verdadeira desconstrução, questionando o símbolo do saber, da tradição e do conhecimento, que é o livro. Lygia Pape e Lygia Clark, representantes do Neoconcretismo, são exemplos da produção brasileira do período. Pape expressou-se pela trilogia *Livro da Criação*, *Livro da Arquitetura* e *Livro do Tempo*, da década de 50. Clark, com seu *Livro-Obra*, de 1963.

Essas produções se encaixam no chamado “livro de artista”, uma classificação um pouco espinhosa para aqueles que se debruçaram em seu estudo, como Plaza (1982), Phillpot (1982) e Silveira (2001).

Júlio Plaza, pesquisador e artista, reflete em textos de 1982, para a revista Arte em SP, sobre o livro como um “objeto de linguagem” e fala do livro de artista, que segundo ele é “criado como um objeto de design (...) uma forma-significante”, ou seja, a linguagem espaço-temporal do livro convencional é rompida num objeto em transformação, inserido também num mundo em transformação. Plaza apresenta em dois artigos um interessante trabalho de classificação desses “novos livros” na época. Entre outros, conceitua o livro-poema, o poema-livro, o livro objeto, o livro-obra, o livro ilustrado, o livro conceitual e o livro-documento, além do anti-livro. O mais importante desse trabalho de síntese foi pensar no livro e sua materialidade, no papel do texto, da imagem e do objeto. Tudo a ver com a célebre frase de McLuhan (1964): o meio é a mensagem!

Figura 5: classificações de Plaza (1982) para os livros, trabalho pioneiro em dois artigos.

The image shows two pages from a classification table by Julio Plaza (1982) for books. The pages contain detailed tables with columns for book types and their characteristics. The left page is titled 'DOS LIVROS DE ARTISTA' and the right page is titled 'LIVRO COMO SUPORTE DA ARTE'. Both pages have a small illustration of a motorcycle at the top center.

DOS LIVROS DE ARTISTA				LIVRO COMO SUPORTE DA ARTE			
TIPO CONTINUIDADE: ANALÍTICO-DISCURSIVO-ÍNDICE		TIPO CONTINUIDADE: ANALÍTICO-DISCURSIVO-ÍNDICE		TIPO DE VITRALIZAÇÃO: ANALÍTICO-DISCURSIVO-ÍNDICE		TIPO DE VITRALIZAÇÃO: ANALÍTICO-DISCURSIVO-ÍNDICE	
Livro-continuidade	Livro-continuidade	Livro-continuidade	Livro-continuidade	Livro-continuidade	Livro-continuidade	Livro-continuidade	Livro-continuidade
registro de pensamento e ideias pessoais sobre a linguagem	registro de eventos, experiências e/ou acontecimentos de natureza espacial, poética e/ou como memória	registro de eventos, experiências e/ou acontecimentos de natureza espacial, poética e/ou como memória	registro de eventos, experiências e/ou acontecimentos de natureza espacial, poética e/ou como memória	registro de pensamento e ideias pessoais sobre a linguagem	registro de eventos, experiências e/ou acontecimentos de natureza espacial, poética e/ou como memória	registro de eventos, experiências e/ou acontecimentos de natureza espacial, poética e/ou como memória	registro de eventos, experiências e/ou acontecimentos de natureza espacial, poética e/ou como memória
registro de pensamento e ideias pessoais sobre a linguagem	registro de eventos, experiências e/ou acontecimentos de natureza espacial, poética e/ou como memória	registro de eventos, experiências e/ou acontecimentos de natureza espacial, poética e/ou como memória	registro de eventos, experiências e/ou acontecimentos de natureza espacial, poética e/ou como memória	registro de pensamento e ideias pessoais sobre a linguagem	registro de eventos, experiências e/ou acontecimentos de natureza espacial, poética e/ou como memória	registro de eventos, experiências e/ou acontecimentos de natureza espacial, poética e/ou como memória	registro de eventos, experiências e/ou acontecimentos de natureza espacial, poética e/ou como memória
registro de pensamento e ideias pessoais sobre a linguagem	registro de eventos, experiências e/ou acontecimentos de natureza espacial, poética e/ou como memória	registro de eventos, experiências e/ou acontecimentos de natureza espacial, poética e/ou como memória	registro de eventos, experiências e/ou acontecimentos de natureza espacial, poética e/ou como memória	registro de pensamento e ideias pessoais sobre a linguagem	registro de eventos, experiências e/ou acontecimentos de natureza espacial, poética e/ou como memória	registro de eventos, experiências e/ou acontecimentos de natureza espacial, poética e/ou como memória	registro de eventos, experiências e/ou acontecimentos de natureza espacial, poética e/ou como memória

Fonte: <http://futurismismos.blogspot.com/2011/03/o-livro-como-forma-de-arte-i-julio.html>. Acesso em maio/2021.

Já Paulo Silveira conceituou em 2001 o livro de artista como uma obra produzida pelo artista, extrapolando a tradicional ilustração, podendo se projetar para além das dimensões clássicas do livro. É um híbrido entre a palavra, a imagem e o objeto. Estas experiências com o objeto livro só têm a demonstrar como ele tem posição de importância na cultura ocidental, a ponto de ser suporte para inúmeras áreas do conhecimento e também objeto de questionamento e manifestação de arte.

2.4. Texto e Imagem

Desde os primeiros manuscritos, a imagem é elemento importante do livro. Tão importante quanto o texto, apesar da supervalorização da informação verbal ao longo da história. Mas pensar nessa relação vai além. Lembramos que a leitura foi por muito tempo um privilégio das elites. Então, comunicar-se pela imagem sempre foi fundamental desde a antiguidade, com narrativas gráficas gravadas em pedra, estampadas em afrescos, moldadas em objetos e inscritas em suportes flexíveis manufaturados, como o papiro e o pergaminho. Mais tarde, expressas na arquitetura, nos vitrais e nas ilustrações e adornos dos manuscritos.

Como já citado, acomodar imagens nas páginas do livro tipográfico não foi fácil, por limitações técnicas que duraram, literalmente, séculos. Nesse processo o texto impresso

ganhou força, ganhou poder sobre a oralidade e a visualidade. Tomou conta dos livros e as imagens, nestes, assumiram o papel de ilustrar, ou seja, apoiar e complementar a ideia do texto. Apoiada nos apontamentos de excelente texto de Bruno Deburgel (1992), escrevi um artigo para as páginas da revista Educação Gráfica de 2009⁹ sobre as relações do texto e imagem nos livros para diferentes leitores, e que resgato abaixo:

(...) com o passar do tempo o álbum de imagens cede lugar ao livro ilustrado que, por sua vez, o cederá ao livro sem imagens. Como se, num processo natural, a imagem vai de texto visual nos livros sem texto, ao papel de quase substituta do texto, sustentando-o enquanto ilustração, nos álbuns ilustrados. Depois, torna-se menos abundante e mais pontual. Passa a ser chamariz, motivação, pausa ou repouso da leitura. Prediz, confirma ou direciona o que é importante na leitura. Aos poucos, com “um livro para cada idade”, os papéis vão se invertendo, até que a imagem cede seu lugar ao verbal, definitivamente. No máximo, passa a ser adorno ou decoração. E a primazia da linguagem verbal estabelece-se. Assim, separar a imagem do texto seria um ato de “crescer”, de deixar o mundo infantil. Dentro deste processo diagnosticado com pesar e críticas por Duborgel, o autor postula que a imagem considerada “ideal” nesta filosofia pouco espaço dá para a imaginação, reforçando simplesmente uma pedagogia da observação. (...) É uma auxiliar da linguagem e do conhecimento do livro em seu estatuto mais “nobre”, ou seja, aquele onde a imaginação se subordina à observação mais científica. (DOMICIANO, 2009)

Pensar e repensar o papel da ilustração nos livros, sejam os infantis, científicos, literários, enfim, também é pensar no papel dos designers e artistas na autoria e na produção do livro. O livro contemporâneo já traz em si esse e outros questionamentos. A materialidade do livro impresso é justamente o que o tem salvado da “extinção”, como parte de uma visualidade que também pode dar à ilustração o status de “texto”, indo para além de um complemento, de um reforço do verbo.

3. As Tecnologias de Produção, Reprodução e Desmaterialização do Livro

Com o desenvolvimento tecnológico após os anos 80, a produção do livro mudou completamente e hoje está totalmente atrelada às tecnologias digitais. O processamento do texto, correções, tratamento de imagens, diagramação, arte-finalização, tudo acontece no meio digital. Muitos livros também são impressos diretamente do computador em substituição aos processos mecânicos, como o offset. A impressão digital ainda custa um pouco mais cara em alguns casos, mas se encaixa perfeitamente no perfil de publicação *on demand* (impressa por demanda, ou encomenda), evitando estoques e perdas. Esses processos influenciam na própria configuração do livro como objeto, pelos ganhos e limitações que cada tecnologia traz.

Com a popularização das redes no final dos anos 90 e 2000, o livro também se “desmaterializa” no ambiente digital. Já na década de 90, Chartier (1999) aborda as questões relativas à posição do leitor frente ao texto eletrônico. Enquanto o livro era tratado com reverência, sendo o momento da leitura inclusive tema de diversas obras de arte, podendo o leitor fazer apenas intervenções, anotações às margens do texto - podemos dizer, apócrifas -, no livro eletrônico o leitor chega ao coração do texto, e o autor destaca que essa seria uma ruptura de hábitos sem precedentes na história da cultura escrita. Ainda falando de um

⁹ Artigo “Da Ilustração ao Texto Visual no Livro Infantil”, de 2009, para Educação Gráfica, disponível em http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2011/06/04_da_ilustracao.pdf

processo de leitura “desconfortável” nas telas dos computadores, nada próximo do momento de intimidade e conforto que a leitura pode trazer, Chartier pergunta: “Mas sabemos o que virão a ser os suportes materiais da comunicação dos textos eletrônicos?” (p. 142). Passados mais de 20 anos sabemos das possibilidades que pequenos computadores, tablets, leitores dedicados e smartphones podem trazer à leitura de textos antes suportados em livros de papel.

Gui Bonsiepe, importante designer e pesquisador radicado no Brasil, também abordou o tema já em 1997, no marcante livro *Do material ao digital*. O foco dele é o trabalho do designer. O autor esclarece que o profissional deve resistir à tendência do *infostiling*, um embelezamento rápido e inconsistente que a facilidade tecnológica pode trazer. Ao contrário, deve buscar o *infodesign*, ou seja, estratégias que colaborem com a leitura nos novos ambientes. Aborda ainda os conceitos de multimídia e hipermídia:

Multimídia refere-se a artefatos compostos de linguagem, imagem, som e música. Hipermídia combina todos esses canais perceptivos e, além disso, permite interação em forma de navegação entre nós semânticos. Hipermídia então difere dos meios audiovisuais em dois aspectos: as informações são organizadas em redes e o usuário pode navegar no espaço informacional (BONSIEPE, 1997, p. 147).

Essa conceituação é fundamental para entender um ponto importantíssimo abordado pelo autor: o impacto da leitura no suporte digital – e da sua construção – é profundo, e não apenas formal. A potencialidade do produto digital só se concretiza na rede, não apenas na tela. O designer trabalha, portanto, com interfaces e design da informação.

Com relação aos livros reitera que:

[...] autores de textos científicos e literários terão novas possibilidades de influenciar a aparência da linguagem no espaço retinal. Podemos especular que tanto a produção como a recepção de textos mudarão radicalmente. Não possuímos ainda termos técnicos para estes novos artefatos, pois os livros eletrônicos não são equivalência eletrônica para o livro impresso. A digitalização do mundo gira em torno da rede. (BONSIEPE, 1997, p. 147).

Para tanto, esse “novo mundo” requer estudos multidisciplinares, incursão no mundo da tecnologia e preocupação com a experiência do usuário no processo. Nada mais contemporâneo depois de mais de 20 anos de publicação!

Como objeto virtual, o livro digital (ou e-book) envolve o design tanto quanto o livro impresso. Nesse produto o texto pode adaptar-se às condições diversas dos suportes, bem como as imagens, digitalizadas ou produzidas totalmente na tela, podem ainda interagir com o leitor, seja por apresentar-se em camadas, como numa infografia interativa, por exemplo, seja por estar animada ou ainda ser uma imagem audiovisual. Neste viés, além da imagem ser por si só um texto visual, onde um discurso se constrói na sua leitura e interpretação, ela pode ainda apresentar narrativas mais complexas pela sequência de imagens de uma animação ou vídeo, além do som, outra via de texto possível nos produtos multimidiáticos.

O e-book considera outras dimensões da relação humano-interface, além de ampliar a gama de possibilidades e linguagens do livro e também de profissionais envolvidos na sua produção. A multiplicidade de interfaces, sistemas, plataformas e formatos possíveis direciona as equipes, somando pessoas especializadas em desenvolvimento de aplicativos, formatação de e-books, sistemas de leitores dedicados, além de outras áreas do design, como o Design de Interação, o Design de Experiências do Usuário (UX), o Design Educacional e, por vezes, até

mesmo o Game Design.

3.1. Edição e Distribuição

A editora tradicional também teve que se adaptar às novas realidades. Sua relação com os autores mudou, pois estes têm hoje outras opções de publicação, como por exemplo, distribuir seus textos de uma forma independente (*autopublishing*), contar com editoras online, ou ainda optar pela informalidade, através de plataformas específicas, site e blogs. A relação com os leitores também mudou. Agora eles participam dos processos, dão opiniões, sugestões, reclamam, interagem diretamente com os autores. Às vezes, tornam-se coautores e são até mimados com múltiplos produtos que podem se desdobrar de seus títulos favoritos, como bonecos de personagens, cartões, pôsteres, jogos e filmes. Produtos que podem se ligar por uma narrativa comum em projetos transmidiáticos e uma outra série de indústrias que se desenrolam daí. Essa seria uma outra história, para outro texto, tomando os novos autores das teorias da comunicação como referência¹⁰.

Já as publicações independentes citadas vão na contramão da alta tecnologia também nas suas ferramentas de edição e distribuição. Aqui no Brasil a realização da primeira feira para exibição e venda desses produtos foi em 2013, a Feira Plana, em São Paulo. Depois disso, muitas outras se espalharam no país. Além da manualidade na confecção e na distribuição física destes produtos nas feiras, é fundamental que tudo seja postado, linkado e conectado pelas redes, o que se reforça ainda mais depois do ano de 2020, quando atividades coletivas ficaram suspensas por conta da pandemia mundial.

4. A Crise, Outras Crises e o Futuro do Livro

Há uma crise do livro, não duvidamos disso. Lembramos que o livro impresso foi condenado a desaparecer por teóricos na virada dos séculos XX-XXI, logo que as tecnologias digitais tomavam forma, como bem detalhou Chartier em 1997 e Furtado em 2000. Mas o apocalipse editorial não chegou. Como previsto por McLuhan em vários de seus textos, ainda nos anos 60, um meio não elimina necessariamente o outro, o que há é uma acomodação ou transformação. Foi o que aconteceu com os livros e toda a indústria que o envolve.

Com a revitalização de produções alternativas, artesanais, e uma valorização de velhas técnicas pelas publicações independentes, vertente que tem ganhado cada vez mais espaço no Brasil e no mundo, o livro tem se reinventado diante das mudanças nos processos de edição e no comportamento de leitura. Tanto produtores quanto leitores se sentem parte dessa nova cadeia de produção e distribuição, que dá ao livro impresso fôlego novo, e o relaciona de maneira mais estreita com a arte e o design, numa harmonia vital entre forma e conteúdo.

Discutir essa materialidade pode desdobrar-se ainda na temática da inclusão, nos livros e outros materiais educativos inclusivos, tema tão caro e importante que não cabe neste ensaio, e que tenho discutido com outros colegas em diversas oportunidades¹¹.

Na contemporaneidade há a ressignificação do livro, onde esse assume sua total

¹⁰ O conceito de transmedia foi bastante explorado por Jenkins (2009), bem como questionamentos às teorias tradicionais de comunicação.

¹¹ Sobre o tema publicamos GUIMARÃES, MOURA e DOMICIANO, 2021.

materialidade como parte de sua linguagem, parte de seu texto. Mas há também, através do e-book, a conformação do livro à sua inevitável virtualidade, à qual se soma o fenômeno das redes sociais e literárias interferindo nos modos de escrever, ler e publicar. E isso é bem característico do nosso mundo atual, híbrido em produtos que podem se calcar na tradição e inovação ao mesmo tempo, obtendo o melhor dos dois mundos.

Referências

- ARMSTRONG, H. **Teoria do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2015
- BONSIEPE, G. **Do material ao digital**. Florianópolis: SEBRAE-SC, 1997.
- CHARTIER, R. **A aventura do livro do leitor ao navegador**. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 1999.
- DOMICIANO, C. L. Da ilustração ao texto visual no livro infantil. **Revista Educação Gráfica**, Bauru, v. 13, n. 2, p.45-67, 2009.
- DOMICIANO, C. L. Livro e Design: convergências no livro infantil. In: SILVA, J.C.P et al. **Ensaio em Design**. Arte, ciência e tecnologia. Bauru: Canal 6, 2010.
- DOMICIANO, C. L. Pré-livro: projeto experimental para designers em formação. In: SILVA, J.C.P et al. **Ensaio em Design**. Ensino e produção do conhecimento. Bauru: Canal 6, 2011.
- DUBORGEL, B. **Imaginário e Pedagogia**. Lisboa: Instituto Piaget, 1992.
- ESCOREL, Ana Luiza. **O Efeito Multiplicador do Design**. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- FURTADO, J. A. **Os Livros e as Leituras**. Novas ecologias da informação. Lisboa: Livros e Leituras, 2000.
- GUIMARÃES, M.J.S.; MOURA, M.; DOMICIANO, C. L. C. **Design gráfico inclusivo na contemporaneidade**: materiais para a educação da criança com deficiência visual. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2021
- HENDEL, R. **O Design do Livro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- JENKINS, H. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Editora Aleph, 2009.
- McLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Editora Cultrix, 1964.
- McLUHAN, M. **A Galáxia de Gutenberg**: a formação do homem tipográfico. São Paulo: Companhia Editora Nacional – USP, 1972.
- PHILLPOT, C. Books, book objects, bookworks, artist's books. **Artforum**, New York, v. 20, n. 9, p. 77-79, 1982.
- PLAZA, J. O livro como forma de arte I. **Arte em São Paulo**, São Paulo, n.6, p.19-34, abril, 1982.
- PLAZA, J. O livro como forma de arte II. **Arte em São Paulo**, São Paulo, n.7, p.4-13, maio, 1982
- SILVEIRA. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora da UFRS, 2001.