

A dimensão semântica da configuração do livro

The semantic dimension of bookmaking

OLIVEIRA, Gabriela Araujo Ferraz; Mestre em Design; Centro de Estudos e
Sistemas Avançados do Recife – CESAR School
gafo@cesar.school

WAECHTER, Hans da Nóbrega; Doutor em Design; Universidade Federal de
Pernambuco – UFPE
hans.waechter@ufpe.br

Este artigo elabora uma proposta de fundamentação teórica para o design de livros que contemple sua dimensão semântica na prática contemporânea. Primeiro, estabelecemos uma crítica ao paradigma da neutralidade da configuração, uma abordagem ainda hegemônica atualmente. Para isso, apresentamos uma análise das escolhas tipográficas utilizadas pelo movimento da Arte Conceitual. Em seguida, evidenciamos como a materialidade da configuração contribui para a semântica dos livros, por meio da escrita diagramática, que trata os modos específicos pelos quais a informação se apresenta. Portanto, ao interpretarmos algo, considerar a forma como algo se expressa é inovador o ponto inicial de qualquer abordagem. Nossa contribuição auxilia na proposição de outro paradigma teórico para o design de livros, capaz de contemplar sua complexidade na contemporaneidade.

Palavras-chave: design de livros; semântica; escrita diagramática.

This paper proposes a theoretical foundation for book design that contemplates its semantic dimension in contemporary practice. First, we establish a critique of neutrality paradigm, an approach that is still hegemonic today. For this, we present an analysis of the typographic choices employed by the Conceptual Art movement. Next, we show how the materiality of the configuration contributes to the semantics of books, through diagrammatic writing, which deals with the specific ways in which information is presented. Therefore, when we argue that when we interpret something, the way something is expressed is the starting point of any approach. Our contribution helps to propose another theoretical paradigm for book design, capable of contemplating its complexity today.

Keywords: book design; semantics; diagramatic writing.

1 Introdução

A dicotomia transparência/opacidade no design de livros é reencenada por Goggin (2010) quando reflete que “embora a consideração do conteúdo e contexto de um projeto seja crucial, (...) o livro em si é um objeto funcional” (p.31). Por outro lado, o paradigma dominante hoje ainda é que essa prática deve ser invisível, neutra, sem que fique evidente uma marca de autoria

ou subjetividade (Cf. CAMARGO, 2016). Entretanto, concordamos com Oliveira (2016) e Souza et al (2016, 2018) que isso é inviável. Nesse sentido, Goggin (*ibid.*) busca uma abordagem conscientemente subjetiva, de modo que a prática do design se torne uma “alquimia elegante”, que combina conteúdo e materialidade de uma maneira equilibrada para transformar a matéria-prima.

Oliveira (2016) enumera e analisa os parâmetros de que o designer dispõe nas configurações gráficas e materiais de um livro para articular significado. Ao longo das sete análises realizadas, demonstra-se como um conhecimento multidisciplinar e a colaboração entre atores no processo produtivo do livro é capaz de viabilizar objetos cuja configuração diverge do escopo puramente funcionalista predominante no design. Todavia, ainda é necessária uma fundamentação teórica que abranja a multidisciplinaridade envolvida no livro enquanto objeto, para além de evidenciar os parâmetros significativos do projeto gráfico. Nesse sentido, este artigo demonstra que toda configuração é uma construção que hierarquiza informações e tangibiliza discursos.

2 Crítica à neutralidade da configuração

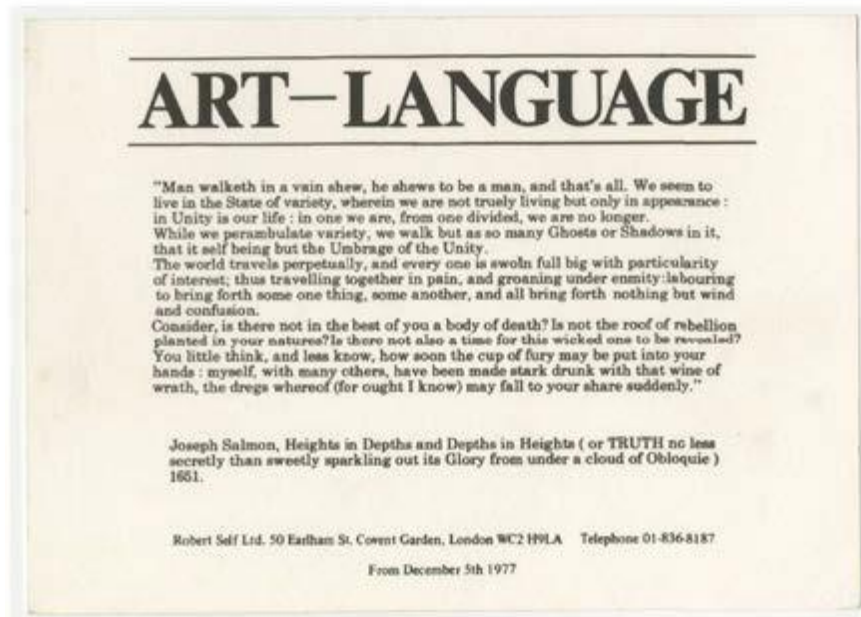
Ao discutir as definições mais recorrentes do design da informação, apontamos que “reconhecer a autonomia da forma colabora para criar uma linguagem projetual específica para o design, seja da informação, seja gráfico” (SOUZA et al, 2016). Esse reconhecimento é necessário devido à contradição presente nessas definições: segundo a literatura, o designer deve ser “transparente” – apenas mediar o conteúdo, facilitando-o para o leitor – mas também modificar o seu meio ativamente (Cf. HORN, 1999; PETTERSSON, 2002). Entretanto, uma transformação do contexto implica um posicionamento que o designer “transparente” não pode ter. Essa contradição pode ser resolvida se, sabendo de nossa responsabilidade, reconhecermos que dar forma *interfere* no conteúdo e, portanto, necessariamente representa um posicionamento.

Souza et al (2018) apontaram que “o ideal do designer ‘transparente’ é impraticável. É necessário reconhecer que o próprio dar forma é um conteúdo em potencial”, demonstrando, por meio do trabalho da designer de livros holandesa, Irma Boom, que “o ato de configurar não é só um facilitador de conteúdo, é um conteúdo por si próprio” (*ibid.*). Por isso, argumentamos que a nossa prática projetual se dá exatamente na articulação de significado por meio da configuração gráfica ou material – e, no caso dos livros impressos, ambas.

Trataremos a seguir de um caso de produção tipográfica e configuração visual no campo da arte para endossar esse argumento. No contexto dos anos 1960, os atores do campo da arte buscaram se distanciar das noções tradicionais da obra enquanto um objeto; por exemplo, muitos tensionamentos e transgressões entre pintura e escultura foram realizados nesse período para questionar suas definições. A discussão disso foge do nosso escopo, mas podemos indicar que foi consequência de vários fatores: desde “o território filosófico e a herança da história da arte (...), a queda do discurso crítico do modernismo pautado no *medium* e a ligação com a poesia e literatura (...), o clima social e econômico (...), um tipo diferente de público” (BLACKSELL, 2013 p.62-3).

A estratégia do movimento da Arte Conceitual para realizar esse distanciamento foi a defesa da arte enquanto ideia e conceito. Nesse sentido, uma boa parte das obras de arte desse movimento foram textos que, no entanto, precisavam ser tangibilizados para serem lidos. Por isso, suas obras aproximam-se da atividade editorial comum “tanto por sua atividade de publicação quanto por sua forma física particular como material impresso” (BLACKSELL, 2013 p.63). Desse modo, o contato com a obra-conceito necessariamente se dava pela materialidade de publicações impressas (Figura 1).

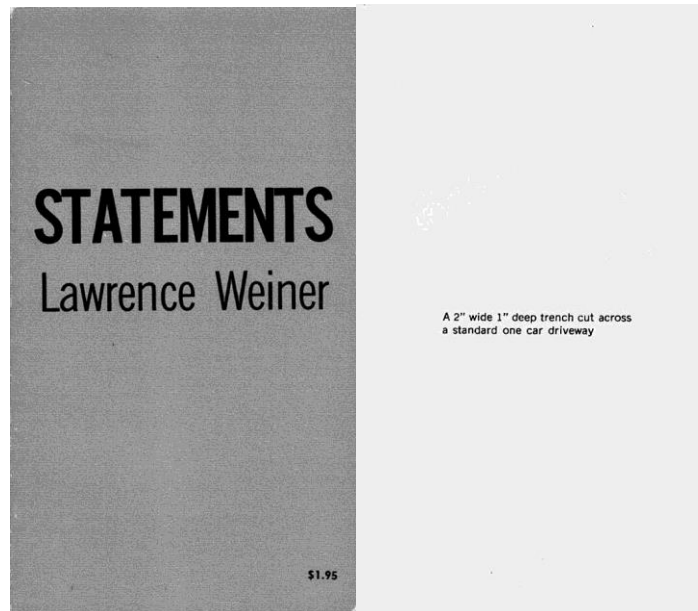
Figura 1: Postal anunciando a exposição de 1977 do grupo Art & Language



Fonte: Acervo digital do British Museum. Disponível em:
<https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2018-7009-256>

Assim paradoxalmente, o modo como a mensagem se apresenta foi crucial para “*negar o significado intrínseco da forma visual*” (BLACKSELL, 2013, p.63). Ou seja, essa pretensão exclusivamente linguístico-conceitual era necessariamente materializada por uma configuração tipográfica tão retórica quanto qualquer outra. Ou ainda dito de outra maneira, essas explorações “focadas em uma relação conceitual entre obra e leitor (...) [era realizada por] uma ligação entre palavras na página e o espaço em que o documento era lido” (*ibid.* p.70). Nesse sentido, não há transparência – apenas vê-se que a pretensão de transparência é opaca. Nesse sentido, Blacksell (*ibid.*) analisa obras de diversos artistas, classificando algumas diferentes configurações e modos de circulação dos textos no âmbito da Arte Conceitual.

Figura 2: Reprodução do livreto *Statements*. À esquerda, capa; à direita, página interna. A obra conceitual são as esculturas descritas ao longo do livreto.



Fonte: Blacksell (2013)

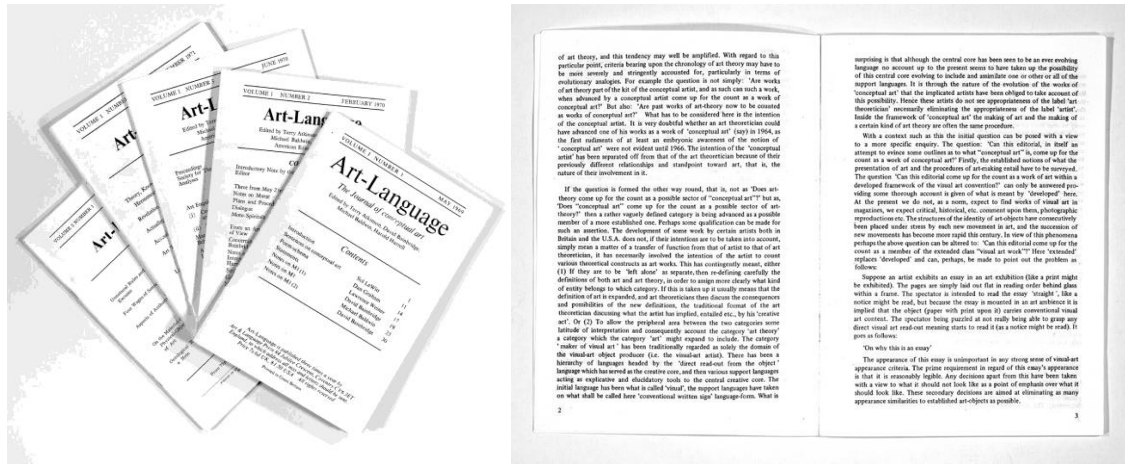
Um dos casos particularmente interessantes para nossa discussão é a obra *Statements* de Lawrence Weiner (Figura 2), que consta de descrições textuais do que seriam esculturas; por exemplo: “uma folha de compensado fixa no chão ou na parede” ou “uma quantidade de tinta despejada diretamente no chão e deixada para secar”. Em termos materiais, a obra é um livreto de 17,8x10,1 cm¹. Todavia, Blacksell (2013) aponta que a obra “ganha uma qualidade escultural por meio da tradução do conteúdo material na mente do ‘espectador’ via ato de leitura, em vez de olhar para qualquer *forma* em particular na página” (p.71). Acontece que “é especificamente a aparência neutra [da obra] *Statements* publicada que auxilia esses exemplos a se distanciar das noções de autoria e ênfase no objeto” (*ibid.*). Ou seja, é precisamente a configuração visual “neutra” que constitui a qualidade “conceitual” da obra, constituindo-se, assim, uma retórica tipográfica.

O segundo caso é o grupo Art & Language (Figura 3). Sua principal contribuição foi olhar para a publicação e para o ensaio como obra de arte:

“Aqui, o design tipográfico neutro da revista com sua capa branca e páginas de textos não-ilustrados ecoa novamente a tentativa dos outros de tirar dos trabalhos toda voz autoral/artística, para que o leitor engaje com esses textos por um processo de leitura, sem nenhuma dúvida de que eles devessem estar contemplando a revista como um objeto visual” (p.73).

¹ Conforme ficha técnica no site Printed Matter. Disponível em:
<<https://www.printedmatter.org/catalog/14507/>>

Figura 3: Algumas obras do grupo Art & Language (1969-72). A configuração gráfica dos textos se vale da retórica “neutra” ou “invisível”.



Fonte: Blacksell (2013)

A questão explicitada aqui é que não há “neutralidade” tipográfica, apenas certas convenções de como esse artefato deve ser encarado e como ele deve ser *lido*. Ou seja, conforme Chartier (1999): “cada forma, cada suporte, cada estrutura da transmissão e da recepção da escrita afeta profundamente os seus possíveis usos e interpretações” (p.13). Nesse sentido, a leitura deve ser tomada em dois sentidos: tanto em termos de apreensão de significado, quanto em termos de como o leitor deve se portar – cognitiva e fisicamente – diante dele. Os trabalhos do Art & Language mostram que mesmo na tentativa de desmaterializar a obra de arte e considerá-la um texto incorpóreo, a configuração visual da linguagem é fundamental para esse discurso.

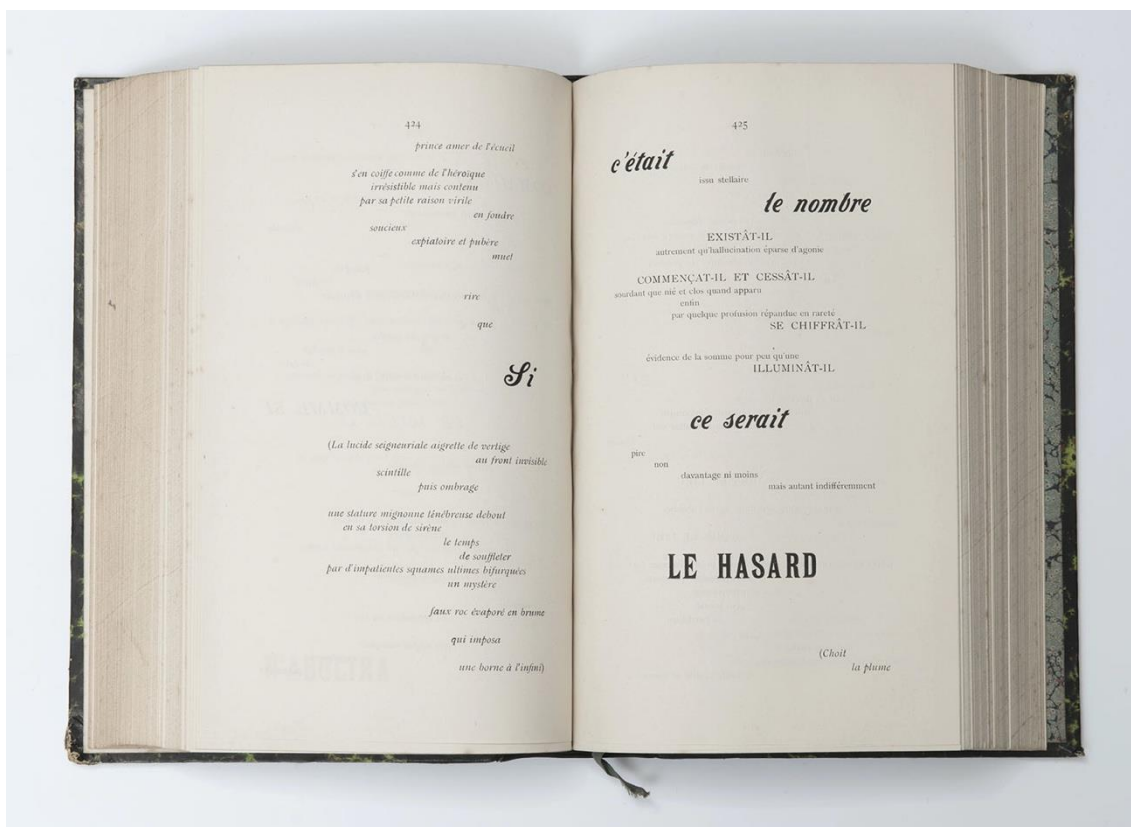
Essa argumentação é similar à de Kinross (1985). Ele identifica a contradição na discussão acerca da retórica visual por Gui Bonsiepe: de um lado, há a constatação de que informação sem retórica não existe enquanto, de outro, menciona que uma tabela metroviária de horário estaria livre de toda retórica. Então, Kinross segue para discutir as mudanças entre tabelas de horários da rede metroviária londrina em diferentes épocas para demonstrar, pelo uso da tipografia, que havia retórica imbricada naquelas configurações visuais. Ele traça uma ligação entre o design da informação e o discurso de objetividade de certas expressões do movimento moderno no mundo pós-guerra para concluir que as tabelas de horário também se valem da retórica.

É nesse sentido que o layout estava sendo explorado pela Arte Conceitual: usando “estratégias minimalistas clássicas, como interrupção, acumulação, fragmentação e repetição para reduzir e isolar textos em unidades independentes” (BLACKSELL, 2013. p.68). Entretanto, diferente de como era no concretismo – em que a poesia era feita para ser vista – eles ecoavam “a mudança de paradigmas teóricos das artes visuais daquele tempo partindo do objeto para um contexto exclusivamente linguístico” (*ibid.* p.69). Ou seja, seu objetivo era tornar o texto mais orientado para ser *lido* do que para ser *visto*.

Blacksell (2013) defende que traçar relações entre a Arte Conceitual e práticas tipográficas entre as décadas de 1970 e 1990 nos EUA pode dar resultados frutíferos. De maneira análoga ao movimento artístico, por exemplo, as realizações da Escola de Cranbrook ou a publicação da Émigré buscavam engajamentos mais ativos com o leitor; prova disso é que “se referem às mesmas ideias teóricas e precedentes na literatura e poesia citadas nas discussões da Arte Conceitual textual” (p.78). Esses precedentes são observados em *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne (Figura), e *Um lance de dados*, de Stéphane Mallarmé (Figura 4), que demonstram “o uso

de arranjos textuais específicos e layout de página para romper (...) uma imersão 'leitora' no texto" (*ibid.* p.62) e fazer com que o texto se voltasse para si próprio.

Figura 4: Edição de 1897 de *Um lance de dados*.



Fonte: <<https://www.gazettedrouot.com/lots/8028148>>

Entretanto, a discussão no campo do design se deu de maneira bem distinta. Kinross (1994) atacou as práticas de Cranbrook e da Émigré, afirmando que se pautavam em leituras teóricas superficiais, ou ainda que eles pareciam nunca ter lido a referência teórica de que tratam (p.7). Houve réplicas subsequentes nas revistas Eye e Émigré feitas por Gérard Mermoz, Kenneth FitzGerald e Jeffery Keedy – conforme apontado por Blacksell (2013). De qualquer modo, isso parece indicar que a limitação do discurso tipográfico no design:

“em vez de tentar focar em ser ‘a favor’ ou ‘contra’ argumentos em resposta de práticas tipográficas autoiniciadas em que designers podem ser vistos também como artistas, ou relegando essas trajetórias como ‘experimentais’, o discurso tipográfico poderia talvez se dispor a compreender o papel dessa linhagem da arte na definição de um tipo particular de engajamento interdisciplinar pós-Conceitual que continua a perguntar como o **engajamento ativo com estrutura pode de fato se tornar o conteúdo do trabalho.**” (p.80, grifo nosso)

Ou seja, Blacksell (2013) sugere que há pressupostos acerca da atividade de configuração visual do design que o limita a um tipo específico de trabalho: aquele encomendado por um cliente para atender uma demanda de mercado. Isso implica que tudo o mais deve ser considerado “experimental” e seus realizadores passariam a ser “artistas”. Por conseguinte, essa linhagem do trabalho tipográfico é apagada ou marginalizada nos discursos do campo.

A conclusão a que Blacksell (2013) chega é que a limitação do discurso tipográfico parece impedir o engajamento ativo com a estrutura. Uma crítica similar é feita por Drucker (2013b) nos estudos de IHC (Interação Humano-Computador). Ela diagnostica que:

“[a] reflexão filosófica sobre isso e a análise crítica de tais características são um luxo. O trabalho realizado por membros da comunidade IHC, assim como dos designers de livro e artistas de layout no mundo impresso, é movido pela necessidade de produzir um objeto funcional” (*ibid.* p.104).

A “reflexão filosófica” de que Drucker fala é crucial para pensar nos contextos em que o artefato está situado e as relações que se dão a partir daí, com toda complexidade que isso implica. Ao diagnosticar esse contexto acrítico, ela defende que “a abordagem padrão do design e a discussão de interfaces está baseada em um modelo consumista” (DRUCKER, 2017 p.11). Essa consideração evidencia uma dimensão política, na medida em que isso implica o pressuposto de um usuário-consumidor que é supostamente livre de qualquer limitação e circunstância. Todavia, essa suposta liberdade esconde os aparatos estruturais, consequentemente neutralizando o engajamento crítico com esses sistemas (*ibid.*).

Em oposição ao modelo consumista, Drucker (2017) sugere considerar a interface como uma zona crítica para a experiência do usuário: “tanto um modelo de ‘o que está ali’ quanto uma série de possibilidades de seu uso” (p.11). Ou seja, o ensino e a prática do design gráfico devem atentar para a naturalização desses sistemas – que devem ser reconsiderados e questionados. Um dos aspectos necessários para esse engajamento crítico é o fundamento teórico e o vocabulário para análise.

Para Drucker (2013b), isso constitui uma lacuna teórica no nosso campo. Mesmo com as diversas disciplinas que estudam a produção de significado e ideologia nas mídias a partir de seus textos e imagens, elas “não enfatizam as relações entre os elementos componentes ou partes (...), [tanto que] nós mal começamos a articular um modo de descrever relações entre componentes visuais.” (p.102). Além disso, a naturalização dos códigos muitas vezes impede que esses elementos sejam reconhecidos como tais, como é o caso dos livros: “nós não descrevemos a articulação de um texto, por exemplo, como um efeito de características físicas de um livro exceto em instâncias raras” (*ibid.*). Apesar de Drucker trazer a discussão relacionada ao IHC, conforme apresentamos nos parágrafos acima, focaremos nos aspectos relacionados ao livro em paralelo a outros textos da autora.

Como exemplo de articulações de um texto, ela fornece a comparação entre um sumário e um índice de um livro: “um sumário estabelece um argumento sobre o livro, apresenta-o, e o índice permite que realizemos buscas – mas só nos termos contidos em seu modelo” (DRUCKER, 2013b p.103). Por um lado, tanto o sumário quanto o índice estão “fornecendo informação” sobre o livro, mas, por outro lado, devido às suas configurações, o modo como os lemos são também informação. Novamente, nenhum dos dois pode ser concebido meramente como um “canal direto” para a informação contida no livro.

Em larga medida, todas essas questões emergem da naturalização dos dispositivos gráficos que nos informam. Drucker (2017) discute essa naturalização na visualização de informações, pois não percebemos a dimensão retórica e o poder cultural que exercem. Para isso, ela elabora a ideia de enunciação na visualização de informações, com o objetivo de compreender as visualizações – gráficos e tabelas, mas também layout e diagramação – como atos enunciativos, considerando os aspectos performativos da linguagem. Assim “podemos começar a discernir os modos pelos quais a performance de estratégias enunciativas posiciona sujeitos que falam (...) e são interlocutores (...) nos sistemas de informação” (p.6). Embora, essa discussão exceda o

escopo do nosso trabalho, apontá-la é importante para demonstrar que a neutralidade da configuração ainda é a perspectiva dominante, sobretudo no campo das interfaces digitais, conforme apontado por Drucker (2013b).

Conforme argumentamos ao longo desta seção, essa é uma perspectiva limitada da prática de design, pois “manifestações visuais emergem de uma circunstância histórica particular” e que “o vácuo ideológico não existe” (KINROSS, 1989, p.3). Isso se torna ainda mais crucial no contexto contemporâneo, em que todas as esferas de relações entre indivíduo, artefato e contexto são cada vez mais complexas (Cf. CARDOSO, 2013). Portanto, a decisão formal nunca é meramente formal.

Na seção a seguir, buscamos evidenciar como a materialidade da configuração contribui para a semântica. Isso implica tratar os modos específicos pelos quais a informação se apresenta em cada uma de suas instâncias por meio da escrita diagramática. A partir de então, trataremos de maneira mais específica sobre o livro a fim de propor a materialidade probabilística como um paradigma para o design de livros.

3 A materialidade da configuração

Na seção anterior, reiteramos e aprofundamos a crítica ao paradigma de neutralidade predominante no design. Concluímos compreendendo que a configuração inescapavelmente estabelece uma dimensão semântica e discursiva, remetendo a atos enunciativos – uma perspectiva aprofundada por Drucker (2017). Nesta seção, discutiremos como a configuração opera esses significados a partir de sua materialidade, de maneira relacional e sistêmica. Enfim, especificaremos como isso se dá em nosso objeto de pesquisa, o livro.

Na disciplina do design gráfico, o paradigma moderno valoriza os conceitos de neutralidade, transparência e eficácia, que assumem formas específicas, tidas como universalmente válidas para a comunicação. O que se compreende pelo termo guarda-chuva do *pós-modernismo* foi uma iniciativa para questionar esse paradigma e explicitar a dimensão construída da configuração visual. Segundo Lupton (2011), essa corrente teria se constituído, primeiro, a partir do diálogo crítico com o campo da fotografia e das belas-artes, e, depois, influenciados pelo vocabulário visual vindo da arquitetura (p.10).

De maneira mais específica, Lupton (2011) relaciona as ideias de *desconstrução* e *pós-estruturalismo* à prática do design gráfico iniciada nos anos 1980 na escola de Cranbrook. Ela caracteriza o pós-estruturalismo de Cranbrook como uma resposta otimista, pois se valeu da crítica aos “significados fixos” e valorizou o vernacular; isso facilitou a integração dessa teoria com uma “ideia romântica de autoexpressão” (*ibid.*). De maneira análoga, a ideia de “morte do autor” assumiu um tom otimista e sua ênfase na abertura de sentido valorizou as interpretações pessoais “produzidas pelas sensibilidades únicas de criadores e leitores” (*ibid.* p.9).

Entretanto, o diagnóstico da teoria pós-estruturalista era o contrário. Lupton (2011) evidencia que autores como Barthes e Foucault defendiam que os indivíduos não são tão livres quanto acreditam; eles operam dentro das possibilidades oferecidas por esses sistemas e estruturas sociais. Com o tempo, *desconstrução* passou a ser usado “para rotular qualquer obra que favoreça a complexidade em detrimento da simplicidade” (p.10), mas Lupton se opõe isso, concebendo-a como “um ato de questionamento” (*idem.*).

Dois fatos podem servir de evidência à dissolução do conceito de *desconstrução*. O primeiro é o pós-modernismo ter se tornado um mero estilo gráfico, que, especialmente no Brasil, remete à sua popularização anos 1990, quando David Carson elaborou o projeto gráfico da revista *Trip*.

Isso é corroborado, por exemplo, por uma das principais teóricas da Escola de Cranbrook, Katherine McCoy (cf. CAMARGO, 2012 cap.7). O segundo é o fato de o paradigma moderno ter retomado o predomínio nas práticas relacionadas às interfaces digitais, conforme apontado por Drucker (2013b, 2014) e discutido na seção anterior.

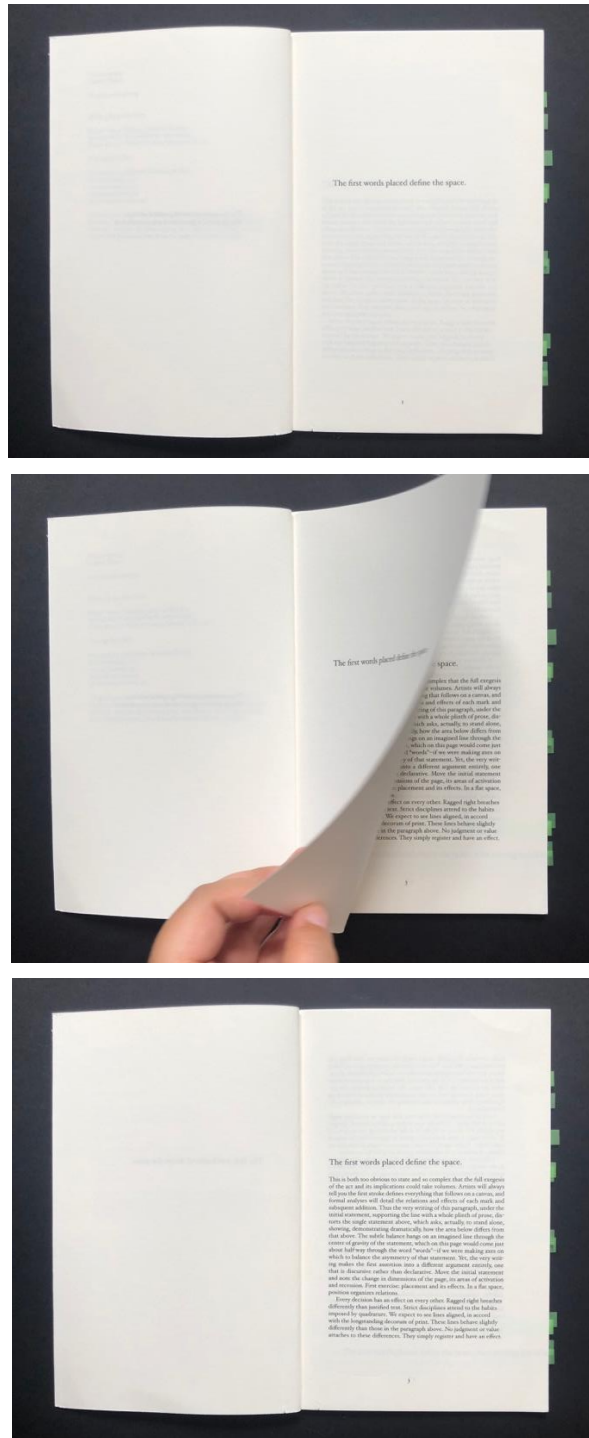
Apesar disso, as contribuições teóricas do pós-estruturalismo ainda nos fornecem modos alternativos de analisar a comunicação. Nesse sentido, o conceito de **escrita diagramática** proposto por Drucker (2013a) é exemplar para explicitar como a dimensão gráfica significa, levando adiante o questionamento do pós-estruturalismo de maneira crítica. Em uma espécie de colofão do livro, ela afirma essa intenção: “esse livro é tanto quanto possível inteiramente sobre ele mesmo” (*ibid.*). Entretanto, é impossível considerar o livro como um deleite estético ou uma mera “prática experimental”, pois ele tangibiliza uma exploração epistemológica densa de como a diagramação se constitui em um sistema semântico.

Aqui, atestamos a configuração explicitamente como uma escrita, corroborando que “as obras, os discursos, só existem quando se tornam realidades físicas, inscritas sobre as páginas de um livro” (CHARTIER, 1994, p.8). Dada essa dimensão diagramática do significado do livro, temos a primeira questão: assimilar do conteúdo textual de Drucker (2013a) por meio do recurso de citar e referenciar academicamente já implica perda de informação. Por exemplo:

“A mera escrita desse parágrafo, abaixo da afirmativa inicial, apoiando a linha com todo o plinto de prosa, distorce a frase singular acima, que requer, na verdade, ficar sozinha, mostrando, demonstrando dramaticamente como a área debaixo difere da de cima.” (*ibid.* p.3).

Mesmo que não tivéssemos traduzido o trecho acima, a sua redação enquanto uma citação com recuo em um documento acadêmico como este tem um significado diferente da mesma frase na página do livro (Figura 5). Mesmo com a tentativa de utilizar a imagem da página para exemplificar esse significado situado, nós ainda fizemos uma *remediação* – mediamos o texto de outra maneira, por meio de outros recursos. Com isso, perdemos a narratividade específica do livro, em que Drucker cria uma relação entre as páginas 1 e 3 por meio do posicionamento do texto na virada de página (Figura 5). Ela delinea isso como uma propriedade fundamental do processo de leitura, uma vez que “continuidades se baseiam em expectativas assim como em propriedades formais” (DRUCKER, 2013a, p.4).

Figura 5: Páginas de Drucker (2013a).



Fonte: Elaborado pela autora.

Em larga medida, não questionamos essas remediações – citações, reprodução, imagens, visualizações de dados – porque tais configurações são extremamente convencionais. Embora tenham passado por um longo processo de construção, hoje “a familiaridade do bloco de texto torna suas convenções quase invisíveis” (p.7). Ou seja, nós raramente nos perguntamos como essas convenções diagramáticas exercem sua função retórica. Nesse sentido, retomando a citação com recuo acima, a configuração visual foi utilizada para enfatizar a retórica deste

conteúdo textual: ao indicar que o texto não é nosso, estamos incorporando a voz de Drucker e sua autoridade como pesquisadora. Desse modo, estamos seguindo as regras da convenção a fim de estabelecer um posicionamento retórico, que se apresenta por meios tanto linguísticos quanto visuais.

Ao longo das trinta e duas páginas do livro, Drucker (2013a) demonstra como a escrita diagramática intervém na leitura e no significado do que apreendemos. Em uma nota de rodapé, ela faz algumas conceituações importantes: “um diagrama é uma imagem que funciona (...) usando aspectos gráficos de organização espacial para expressar o valor semântico das relações” (p.23). Isso implica na utilização do raciocínio diagramático para compreender “organização gráfica como um sistema produtor de significado, em que a organização dos elementos precisa ser lida em relação um ao outro” (*idem.*). É por isso que a complexidade desses sistemas é infinita e os modos como essas estruturas criam valores semânticos podem ser articuladas sem limites ou reduzidas a alguns princípios-chave; de qualquer maneira, “toda configuração é específica. O nível de particularidade sempre vai escapar ao alcance da nomenclatura fixa” (*idem.*). É esse nível de especificidade e particularidade que estamos concebendo como *materialidade da configuração*.

Podemos compreender isso com outro exemplo, apresentado em Drucker (2013b). O livro *Day*², de Kenneth Goldsmith (2003) demonstra que “a semiótica do design gráfico é fundamental para nossa experiência diária para processar informação textual” (p.100). Esse livro consiste de uma edição do *The New York Times* despida dos seus códigos e formatação visual. Ou seja, “ao colocar toda linha, palavra e letra de texto do mesmo modo, ele nos desafiou a distinguir um tipo de linguagem da outra sem as hierarquias do design gráfico para nos ajudar a decifrá-las.” (p.99-100). O modo como as estruturas criam valores semânticos operada na configuração visual de hierarquização fica evidente em um caso dramático como esse.

Embora tal tensionamento leve *Day* a ser considerado uma obra de artista, esse mesmo princípio é modulado nos nossos livros mais cotidianos. Mesmo o miolo de um livro de leitura contínua – como um romance – é construído para acomodar esse modo de leitura e não outro. Ou seja, “um texto escrito ocupa toda a extensão do tempo do leitor. Ele se estende *visivelmente* em direção ao passado das páginas lidas e em direção do futuro das que estão por vir” (MANGUEL, 2017 p. 25).

Como na discussão realizada por Blacksell (2013), a “não-configuração” ou a configuração “invisível”, na verdade compreende modos de leitura convencionais; mais naturalizados. Entretanto, isso não torna essas configurações menos construídas, apenas significa que é mais difícil reconhecê-las como tais. Em nosso contexto, o designer é necessariamente “elemento participante da relação entre objeto-livro e leitor. Seus componentes influenciam e modificam as possibilidades de significação do conteúdo verbal” (LACERDA, 2013, p.41-2). Acreditamos que ter consciência disso é o primeiro passo para a possibilidade de elaborar a dimensão semântica da materialidade do livro.

Um exemplo disso é a edição *Design em diálogo*, publicado pela editora Cosac Naify em 2013, com o projeto gráfico de Elaine Ramos e Paulo Chagas (Figura 6). Modulando os parâmetros da configuração do livro, essa coletânea de entrevistas enfatiza as particularidades de cada entrevista e de cada personagem; isso é feito por meio da impressão da linha sólida cada vez

² Kenneth Goldsmith's *Days*, Lucy Raven. 2003. Disponível em:

<<https://bombmagazine.org/articles/kenneth-goldsmiths-days/>>. Acesso em 21 de janeiro de 2021.

que uma nova pergunta é realizada. Segundo a designer Elaine Ramos, isso faz com que “o ritmo de cada entrevista particulariza o desenho de cada página-dupla” e isso ainda é enfatizado nas aberturas de cada parte do livro, que “são a soma de todos os sólidos daquele trecho”³. O que nos interessa nesse caso é a negociação com a convenção gráfica de entrevistas: aqui, a materialidade do livro atesta a dimensão semântica com recursos triviais de produção gráfica. Essa abordagem vai na direção oposta à de “tornar-se invisível”, sob o pressuposto de não produzir *nenhuma* semântica.

Figura 6: Design em diálogo, 2013.



Fonte: <<https://elaineramosestudiografico.com.br/Designem-dialogo>>

O reconhecimento dessas convenções e sua subsequente desnaturalização é o objetivo de Drucker (2014) na sua proposta de mudar como pensamos as interfaces. Em vez de conceituá-las como algo fixo e estável, deveríamos pensar nelas como “uma estrutura de mediação que possibilita comportamentos e tarefas. É um espaço entre usuários humanos e procedimentos (...) mas também disciplina, limita e determina o que pode ser feito em qualquer ambiente digital” (*ibid.* p.138-9). A partir dessa concepção, ela defende, não podemos ignorar “sua natureza gráfica, construída, os próprios aspectos que possibilitam suas operações e a faz funcionar” (*ibid.* p.138).

Considerando o livro físico como uma interface, Drucker (2014) explora a sua história a fim de verificar como a sintaxe gráfica foi semanticamente codificada. Os primeiros textos eram pensados para leitura contínua, não para busca ou uso descontínuo. Com o tempo, as “organizações esquemáticas emergiram gradualmente para distinguir o que chamamos de tipos de conteúdo (...) [que] assumiram funções e formas gráficas distintas” (DRUCKER, 2014, p.163), de modo que as distinções visuais auxiliam a navegação pelo livro encadernado. Ao longo dos séculos, essas estruturas foram naturalizadas e internalizadas pela nossa sociedade.

³ Disponível em: <<https://elaineramosestudiografico.com.br/Design-em-dialogo>>. Acesso em 3 de fevereiro de 2021.

Eventualmente, esses elementos de texto e suas relações – que são codificadas graficamente – se tornaram tão convencionais que escrevemos com essas estruturas em mente (*ibid.* p.167).

Essa analogia proposta por Drucker (2014) é útil pois “criar um continuum entre formatos impressos e eletrônicos fornece outra síntese útil de materiais históricos e projetos futuros de design” (p.139). Todavia, ela alerta que a analogia de livro físico como interface pode se tornar leviana se for tomada de maneira literal. De fato, os livros impressos não são interfaces no mesmo sentido que o ambiente digital, mas são também interfaces no sentido que indicam determinadas interações, interpretações e posturas de comportamento para engajarmos com eles. Nesse sentido, Manguel (2017) argumenta:

“A experiência intelectual de atravessar as páginas ao ler torna-se uma experiência física, chamando à ação o corpo inteiro: mãos virando as páginas ou dedos percorrendo o texto, pernas dando suporte ao corpo receptivo, olhos esquadrinhando em busca de sentido, ouvidos concentrados no som das palavras dentro da nossa cabeça”. (p.30)

A questão é que o modo como concebemos o livro também é historicamente situado, pois diferentes usos e contextos pelos quais o livro passou enfatizaram diferentes aspectos de seus potenciais de comunicação. No contexto multimidiático e complexo em que vivemos, nós renegociamos todas as convenções para configurar a materialidade do livro.

O panorama histórico e conceitual estruturado por Borsuk (2018) é relevante nesse sentido, pois delinea a compreensão do livro enquanto objeto, conteúdo, ideia e interface. A associação entre as condições históricas e os modos de conceituação ressalta que “o livro é um artefato fluido cuja forma e cujo uso mudaram ao longo do tempo, sob numerosas influências: sociais, financeiras e tecnológicas” (*ibid.* s.p). Ademais, como Sabino (2019) argumenta, Borsuk evita “a narrativa teleológica na qual uns [objetos portadores de conteúdo] substituiriam os outros consecutivamente” (p.250).

Esse apontamento é produtivo por nos indicar que essas categorias conceituais – objeto, conteúdo, ideia e interface – devem ser pensadas como paradigmas coexistentes, não excludentes. Dito de outra maneira, defendemos que todo livro é, ao mesmo tempo, objeto, conteúdo, ideia e interface. Ocorre que cada uma dessas metáforas explicita um aspecto desse artefato complexo, que Borsuk (2018) mapeia como dominantes em cada momento histórico. Assim, embora a categoria de objeto condicione melhor a compreensão do livro no período medieval, é possível pensá-lo como interface em que as redes sociais daquele contexto estavam estruturadas e graficamente codificadas; como faz Drucker (2014 p.169-70). É por isso que o livro é uma tecnologia tão complexa, que ainda serve de modelo para as interações nas novas mídias (*ibid.* p.174; Borsuk, 2018 Cap.4). Dessa perspectiva, as convenções e modos de leitura imbricadas no livro são constantemente remediadas.

Por outro lado, o livro também é capaz de remediar propriedades de outras mídias – e isso também contribui para o alargamento das suas possibilidades de comunicação. Isso acontece desde o surgimento do códice, mas podemos pensar como a difusão do audiovisual motivou teóricos como Marshall McLuhan e John Berger. De maneira similar ao *Diagrammatic Writing* de Drucker (2013a), em livros como *O meio é a mensagem* (2018) (Figura 7) e *Ways of Seeing* (1987) (Figura 8), a materialidade é um aspecto estruturante do seu próprio conteúdo, implicando uma leitura que negocia tanto com rupturas – na passagem de página – quanto com continuidades – dada a convenção da linearidade.

Figuras 7 e 8: Livros que são importantes por se valer da materialidade como um aspecto estruturante de seu conteúdo. Não é à toa que ambos tratem da materialidade das mídias no contexto da popularização do audiovisual televisivo.



Fonte: < <https://www.ubueditora.com.br/meio-mensagem.html> > e
< <https://www.antennebooks.com/product/ways-of-seeing/> >

É importante salientar que essa materialidade já havia sido percebida por alguns autores como significativa na experiência de leitura e desde muito tempo já realizavam essa negociação. A simbiose entre a escrita (conteúdo) e a própria materialidade (gráfica e material) em que ela se apresenta encontra respaldo na produção teórica dos estudos de mídia, como Marshall McLuhan (MCLUHAN & FIORE, 2018) e Vilém Flusser (2017): “naturalmente a relação íntima entre significado e estrutura, entre ‘semântica’ e ‘sintaxe’, não deve ser negada: a forma é condicionada pelo conteúdo e ela o condiciona” (p.96). No recorte específico desta pesquisa, podemos encontrar exemplos na literatura, em que os autores previam a interação do leitor com o texto por meio de um livro e se referiam à sua configuração e materialidade ao longo da narrativa.

Miguel de Cervantes, no começo do século 17, explorou a metalinguagem literária e da própria materialidade do livro em *Dom Quixote*. Outro caso exemplar é o de Laurence Sterne, no século 18, com *A Vida e Opiniões de Tristram Shandy*. Nessa obra, Sterne se vale de diversos recursos materiais do livro para caracterizar a narrativa: alteração arbitrária na numeração de páginas, páginas em branco ou apenas com manchas pretas. *Memória Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis também opera nesse sentido. McKenzie (2018) ainda discute diferentes edições de *Ulisses* em que James Joyce se esforçou “para obter significado textual por meio da forma do livro, reescrevendo na prova” (p.80) tanto na edição de 1922 e novamente em 1984. Ou ainda poderíamos citar *O Jogo da Amarelinha* (1963) de Julio Cortázar que se vale da ruptura da linearidade do códice.

No mercado editorial de livros contemporâneo, os fatores que condicionam como vai se dar a mediação entre “forma” e “conteúdo” são extremamente complexos e não se adequa ao escopo deste artigo. Aspectos econômicos, tecnológicos, de divisão de trabalho, de público, editoriais se entrelaçam em uma rede intrincada. Conforme Castedo (2016) aponta, a materialização do livro é resultado de um processo de negociação “que reflete as decisões da edição, em certo contexto cultural, social, econômico e tecnológico” (p. 28) em que o designer é um dos agentes nesse processo. Mevis (2010) defende que a construção desse artefato torna-se “um processo colaborativo, o designer depende dos outros: todos precisam se mover juntos na mesma direção” (p. 89) e, portanto, somos tão responsáveis pelo conteúdo quanto qualquer outro.

Nesta seção, buscamos estabelecer que a configuração visual se constitui em um tipo de escrita que cria relações semânticas de ordem distinta, porém indissociável, dos aspectos linguísticos. Nesse sentido, defendemos que reconhecer as convenções e percebê-las como construídas é o primeiro passo para elaborar a dimensão semântica da materialidade do livro.

Esta defesa passa ao largo de pautar noções como *autoria* ou *autoexpressão* porque avaliamos que isso é o outro lado da moeda que o paradigma moderno de neutralidade estabelece. A crítica realizada na seção 2 deste artigo buscou fornecer uma alternativa a esse paradigma. Entendemos a configuração como uma dimensão inescapável da comunicação; a partir desse pressuposto, nossa proposta compreende a materialidade do livro como resultado dessa negociação complexa, situada e contextualmente condicionada. Buscamos aqui explicitar os termos dessa negociação que dizem respeito à configuração (forma) do livro. Na seção a seguir, expandiremos a ideia de escrita diagramática e discutiremos a espacialidade do livro, a fim de conceber a leitura enquanto performance.

4 Considerações finais

Ao longo deste artigo, nos opomos à ideia de neutralidade e apontamos a natureza construída da linguagem gráfica, eliminando a possibilidade de a prática de design ser “invisível”. Também reiteramos as conclusões apresentadas por Oliveira (2016): a materialidade do livro constitui uma camada de significado. Ou seja, o pressuposto inicial de que toda interpretação deve partir é a forma como algo está expresso (DRUCKER, 2009). Por fim, na última seção, apontamos que considerar a materialidade em termos probabilísticos nos oferece uma alternativa mais rica em significados, em oposição a uma abordagem mecanicista.

Desta perspectiva, a prática de design busca alargar a experiência estética, em oposição a ser um modo de estabilizar o significado. Afastando-nos da concepção mecanicista de correspondências de significado tradicional do design de livros (“isto significa isso”), uma abordagem probabilística pode elaborar metáforas que serão “preenchidas” de significado pelos leitores ao longo da leitura. Em termos teóricos, a explicitação das convenções é necessária para uma abordagem probabilística do design de livros (OLIVEIRA & WAECHTER, 2021) e, por conseguinte, tensionam o alargamento da concepção de projeto de livros e de leitura.

Do mesmo modo, o entendimento do artefato como um evento fornece outro paradigma teórico para o design de livros, capaz de contemplar sua complexidade. Isso porque a configuração opera na construção de significados e está imbricada em outras forças relacionadas ao contexto sócio-histórico. É nesse sentido que, em pesquisas futuras, buscaremos explicitar fatores contextuais tradicionalmente desconsiderados no design de livros – ou considerados “externos” a ele. Nosso objetivo é incorporá-los à prática projetual do designer de livros contemporâneo no Brasil, uma vez que se tornaram, hoje, aspectos necessários para a prática.

5 Referências

- BERGER, John (Org.). **Ways of seeing: based on the BBC television series with John Berger**. Reprinted. London: BBC [u.a.], 1987
- BLACKSELL, Ruth. From Looking to Reading: Text-Based Conceptual Art and Typographic Discourse. **Design Issues**, v. 29, n. 2, p. 60–81, 2013.
- BORSUK, Amaranth. **The book**. Cambridge, MA: The MIT Press, 2018
- BOGO, Marc Barreto. **A Coleção Particular da Cosac Naify: Explorações sensíveis do gosto do livro**. Dissertação de mestrado, PUC-SP, São Paulo, 2014.

BRINGHURST, Robert. Introdução. In: TSCHICHOLD, Jan. **A forma do livro: ensaios sobre tipografia e estética do livro**. Trad. José de Melo Laurenço. Cotia: Ateliê, 2007.

BRITO, Matheus Barbosa Morais de. **Materialidade e contingência: contribuições à reflexão estética nos estudos literários**. Tese de doutorado, Unicamp, Campinas, 2017.

BROWN, J. Dakota. **Typography, Automation, and the Division of Labor: A Brief History**. Chigago: Other Forms, 2019.

CAMARGO, Iara Perro de. **O livro de literatura: entre o design visível e o invisível**. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

_____. **O departamento de design gráfico da Cranbrook Academy of Art (1971-1995): Novos caminhos para o design**. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CASTEDO, Raquel da Silva. **O design editorial na conformação do livro como dispositivo: um olhar a partir de Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CHARTIER, Roger; DEL PRIORI, Mary. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Brasília: Ed. UnB, 1999.

DRUCKER, Johanna. **Diagrammatic writing**. [s.l.]: Onomatopée, 2013a.

_____. Entity to Event: From Literal, Mechanistic Materiality to Probabilistic Materiality. **Parallax**, v. 15, n. 4, p. 7–17, 2009.

_____. Frame jumps and mixed modalities: Reading and/as interface. **Book 2.0**, v. 3, n. 2, p. 97–111, 2013b.

_____. Information visualization and/as enunciation. **Journal of Documentation**, v. 73, n. 5, p. 903–916, 2017.

_____. **Graphesis: visual forms of knowledge production**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2014.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

GOGGIN, James. The Matta-Clark Complex: Materials, Interpretation and the Designer. In: SMET, Catherine de; BONDT, Sara de; MUGGERIDGE, Fraser (Orgs.). **The form of the book book**. 2. ed. London: Occasional Papers, 2010.

HORN, Robert E. **Information Design: Emergence of a New Profession**. In: JACOBSON, Robert E. (Org.). Information design. Cambridge, Mass: MIT Press, 1999.

ISER, Wolfgang. The Reading Process: A Phenomenological Approach. **New Literary History**, v. 3, n. 2, p. 279, 1972

PETTERSSON, Rune. **Information design: an introduction**. Amsterdam ; Philadelphia: John Benjamins Pub. Co, 2002.

KINROSS, Robin. The Rhetoric of Neutrality. **Design Issues**, v. 2, n. 2, p. 18, 1985.

LACERDA, Máira Gonçalves. **Design na Leitura: uma possibilidade de mediação entre o jovem e a leitura literária**. Dissertação de mestrado., PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2013.

LUPTON, Ellen; MILLER, J. Abbott. **Design escrita pesquisa: a escrita no design gráfico**. Porto Alegre: Bookman, 2011.

LUZIA, Hana. **O sólido tríptico**: texto, imagem, gesto. Suplemento Pernambuco Nº 152 – Outubro de 2018.

MANGUEL, Alberto. **O leitor como metáfora: o viajante, a torre e a traça**. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Edições SESC, 2017.

MCLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. **O meio é a mensagem**: um inventário de efeitos. São Paulo: Ubu, 2018.

MCKENZIE, Donald Francis. **Bibliografia e a Sociologia dos textos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

MEVIS, Armand. Every Book Starts with an Idea: Notes for Designers. In: SMET, Catherine de; BONDT, Sara de; MUGGERIDGE, Fraser (Orgs.). **The form of the book book**. 2. ed. London: Occasional Papers, 2010.

MOURA, Mário. **A força da forma**. 1.a edição. Lisboa, Portugal: Orfeu Negro, 2019.

OLIVEIRA, Gabriela Araujo Ferraz. **O design na construção do livro: a Coleção Particular da editora Cosac Naify**. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 358p. 2016.

OLIVEIRA, Gabriela Araujo Ferraz ; WAECHTER, Hans da Nóbrega; "O design de livros a partir da materialidade probabilística: uma discussão inicial", p. 1633-1639 . In: **Anais do 10º CIDI | Congresso Internacional de Design da Informação, edição 2021 e do 10º CONGIC | Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação**. São Paulo: Blucher, 2021.

SABINO, Ana. O livro enquanto objeto, conteúdo, ideia e interface. **Matlit Revista do Programa de Doutorado em Materialidades da Literatura**, v. 7, n. 1, p. 249–252, 2019

SCHMIDT, Marcia Cattoi; DOS SANTOS, Célio Teodorico. Sobre o livro, a leitura e suas potências | About books, reading and their power. **InfoDesign - Revista Brasileira de Design da Informação**, v. 17, n. 2, p. 1–13, 2020.

TSCHICHOLD, Jan. **A forma do livro: ensaios sobre tipografia e estética do livro**. Trad. José de Melo Laurenio. Cotia: Ateliê, 2007.