

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES  
E FACULDADE DE ARQUITETURA



UM LIVRO DE LIVROS

O livro como objecto de experimentação para o designer

Ana Marta Galvão Ferreira

Trabalho de Projeto

Mestrado em Práticas Tipográficas e Editoriais Contemporâneas

Trabalho de Projeto orientado pela Prof<sup>a</sup>. Doutora Sofia Leal Rodrigues

2017



## DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Ana Marta Galvão Ferreira, declaro que o presente trabalho de projeto de mestrado intitulado “Um livro de livros”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

A Candidata

Lisboa,



Or yet in wise old Ravenclaw,  
If you've a ready mind,  
Where those of wit and learning,  
Will always find their kind;

J. K. Rowling

*Harry Potter and the Philosopher's Stone*



## RESUMO

A produção independente permite uma liberdade criativa e crítica que cada vez mais atrai os designers. O papel de autor, editor e produtor, aliado ao papel de criador visual, aumenta a sua autonomia e leva cada vez mais designers a iniciar projectos próprios.

Este estudo pretende abordar a temática do livro como objecto de experimentação para o designer, tendo em conta as questões conceptuais e práticas do trabalho neste meio. Assim sendo, o estudo foi dividido em três áreas.

A primeira secção explora temas como o designer enquanto autor e produtor, a auto-edição e produção independente e as possibilidades criativas do livro como meio de exploração gráfica e conceptual. O segundo capítulo foca-se no livro como objecto sensorial, social e cultural. Será dado enfoque à temática do livro ao longo da história, à teoria recente da “morte do livro”, aos hábitos de leitura e à nossa relação com o livro. Por último, iremos focar no projecto prático final, analisando os seus objectivos, escolhas gráficas, conceptuais e curatoriais.

A concretização do projecto será ele próprio uma plataforma de experimentação – desde a autoria gráfica da peça à edição e criação do conteúdo. O texto desta dissertação será o ponto de partida para a concretização do projecto, juntamente com outro conteúdo textual e visual que incluirá registo de exemplares da Biblioteca da Ajuda, Biblioteca Nacional de Portugal e Livraria Sá da Costa, tal como testemunhos de pessoas com uma relação próxima com o livro como objecto.

Para além de ser uma peça que apresenta uma parte deste estudo relacionada directamente com o tema do livro a um público não especializado, o projecto final pretende também divulgar uma selecção do material restrito destas instituições a um público mais alargado. Pretendemos, assim, contribuir para a divulgação deste espólio e para o despertar de interesse nesta temática.

### **Palavras-Chave:**

auto-edição; designer enquanto autor; design editorial; livro; forma do livro



## ABSTRACT

Independent production allows for a creative and critical freedom that increasingly attracts designers. The role of author, editor and producer, allied to the role of visual communicator, increases autonomy and is leading more and more designers to create self-initiated projects.

This study intends to focus on the book as an object of experimentation for the designer, taking into account the conceptual and practical choices made when working in this medium. Therefore, this study was divided into 3 chapters.

The first section explores the themes of the designer as author and producer, self-publishing and independent production, and the creative possibilities of the book as a way for graphic and conceptual experimentation. The second chapter deals with the book as a sensorial, social and cultural object. We look at the book throughout history, the recent theory of “the death of the book”, reading habits and our relationship with the book. Lastly, we focus on the practical project, analysing its objectives, graphic, conceptual and content choices.

The final project will be a platform for experimentation itself – from its graphic authorship, to the edition, selection and creation of the content. The text of this dissertation will be the point of origin of the project, alongside other textual and image material that includes books from *Biblioteca da Ajuda*, *Biblioteca Nacional de Portugal* and *Sá da Costa* bookshop, as well as testimonials from people with a special relation with the book as object.

Besides being a medium for the section of this study that focuses on “the book” to a non specialised audience, the final project also intends to showcase part of the restricted assets of these institutions to a broader audience. This way, we hope to increase the interest in these disciplines.

### **Keywords:**

self-publishing, designer as author; editorial design; book; shape of the book



## AGRADECIMENTOS

É uma verdade universalmente aceite que qualquer projecto digno de seu nome dificilmente é feito em isolamento, e este não é excepção.

Em primeiro lugar, um enorme obrigada à minha orientadora, a Professora Sofia Leal Rodrigues, pelo incentivo, olhar minucioso e saudável vício pelo livro. Foi graças ao seu apoio, orientação e trabalho incansável que este projecto chegou a bom porto.

Esta dissertação não seria o que é sem a colaboração de algumas instituições e indivíduos que me facultaram acesso ao acervo que aqui apresento. Gostava de agradecer a Cristina Pinto Basto e à Biblioteca da Ajuda; a Margarida Pinto e à Biblioteca Nacional de Portugal; e a Ana Duarte e à Livraria Sá da Costa. Não consigo bem descrever o prazer que tive em manusear estes raros exemplares. Na esfera privada, para além da já mencionada professora Sofia Leal Rodrigues e da sua vasta biblioteca, gostaria de agradecer ao Professor Jorge Carvalho pela sua contribuição e entusiasmo geral pelo livro.

Aos colaboradores, e companheiros de apreciação pelo livro-objecto, que paciente e celeremente responderam ao meu apelo de participação: Ricardo, Joana, Inês, Catarina, Luís, Andreia, Diana, Eva, Manuel e Pedro – as vossas vozes trouxeram variedade ao diálogo. Espero responder dignamente à vossa confiança.

Aos meus amigos, principalmente à Ana Filipa, Elisabete, Angela, Sara, Marisa e Emanuel, por me aturarem a falar de livros e parafernália impressa com o entusiasmo que outros falam, quiçá, do Glorioso.

À J. K. Rowling por me mostrar (ainda a tempo, felizmente) que os livros e as boas histórias podem ser bem mais que um aglomerado de frases. Aquele livro emprestado (obrigada Ana!) alterou a minha vida de uma forma que não consigo bem quantificar. Tal como afirma G.R.R. Martin: “A reader lives a thousand lives before he dies. The man who never reads lives only one.”

Acima de tudo, ao Albano (o pai) e à Maria, ou Lela (a mãe), por apoiarem os nossos sonhos mas sempre com uma boa dose de pragmatismo e ligação à realidade. Por sempre mostrarem que só lá chegamos com trabalho árduo e integridade. Espero ser merecedora de um brinde de Barca Velha.

E, por último, ao mano Pedro – the King of Thorns, Breaker of Bullshit, Father of Scorn. Sem qualquer dúvida este projecto não seria o mesmo sem a tua ajuda pragmática e intelectual. Gostava de ter as palavras, mas todos sabemos quem é o poeta da família. Ao meu companheiro Ravenclaw, sem o qual a vida não teria, certamente, tanta piada (e sarcasmo) – talvez o único que percebe a importância de cheirar livros sem qualquer vergonha. It is known.

## ÍNDICE GERAL

<b>RESUMO</b>	<b>VII</b>
<b>ABSTRACT</b>	<b>IX</b>
<b>AGRADECIMENTOS</b>	<b>XI</b>
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
<b>O DESIGNER COMO CATALIZADOR CULTURAL</b>	<b>4</b>
O designer enquanto autor, editor e produtor	4
O que é um autor?	5
O designer enquanto autor	8
O designer enquanto produtor e editor	12
Deve o designer ser autor/produtor?	14
Auto-edição e produção independente: uma disseminação de ideias e ideais	17
A importância do objecto Livro para o Designer	21
<b>O LIVRO</b>	<b>24</b>
Breve história do Livro como objecto gráfico e social	24
A Morte Do Livro?	45
A forma como lemos	49
O livro como objecto sensorial	53
Meta-livro – o livro auto-reflexivo	55

<b>O PROJECTO</b>	<b>58</b>
Objectivos do projecto	58
Edição do conteúdo	60
Design Editorial – escolhas conceptuais e gráficas	63
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>70</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>72</b>
<b>ANEXO I</b>	<b>82</b>
Testemunhos sobre o livro-objecto	82

## INTRODUÇÃO

Em 1922, William Addison Dwiggins descreveu o design gráfico como a actividade onde o indivíduo traz ordem estrutural e forma visual às comunicações impressas (Meggs e Purvis, 2012, p.viii). Desde então, o papel do designer tem vindo a evoluir dentro e fora da disciplina. Existe quem ainda defenda o designer como “apenas” o manipulador visual do conteúdo que lhe é fornecido. No entanto, são muitos aqueles que têm vindo a reclamar um papel mais activo para o designer, seja pela autoria própria do seu trabalho visual (*designer as producer*), seja através da criação de uma linguagem própria, projectos e conteúdos (*designer as author*).

Pode argumentar-se que o designer ocupa um lugar privilegiado para transmitir a mensagem que lhe interessa passar, e assim pode ocupar um lugar importante no panorama cultural que habita. O designer enquanto autor, editor e produtor pode dar forma física ao conteúdo que produz, maximizando a eficácia da sua comunicação. Da mesma forma, o conteúdo pode ser criado tendo em conta a forma como vai ser apresentado e divulgado. O processo de autoria de conteúdo e autoria gráfica torna-se simbiótico. Para além disso, o trabalho gráfico pode ele próprio ser tido como conteúdo autoral.

Através da autoria ou curadoria de conteúdos, ou divulgação de temas que lhe são caros, o designer pode ser um catalisador para projectos culturais, divulgação de ideias, partilha de conhecimento. É essa abordagem que pretendemos seguir neste projecto – a exploração de uma temática de interesse pessoal que culminará num projecto de auto-edição.

Graças ao interesse que nutrimos pelo Livro como objecto físico e cultural e à relação com o *curriculum* do Mestrado, decidiu-se criar um projecto editorial prático que explore a temática do livro, tanto a nível da pesquisa e de estudo, como de experimentação gráfica e conceptual.

Não é necessariamente simples definir o que é um livro. Quando pensamos num livro, normalmente vem-nos à memória o objecto que nos é familiar – um conjunto de páginas em papel unidas numa das margens (*codex*). No entanto, há uma infindável quantidade de “livros” antes do *codex* ou da Imprensa terem sido inventados que não se enquadram nesta definição. As tábuas da Mesopotâmia, as tiras de bambu da China, os rolos de papiro do Egipto, são apenas três exemplos de uma tradição de comunicação global que se manifesta

de inúmeras formas. Mais recentemente, o *ebook* veio expandir ainda mais a definição que temos de livro. Por uma questão de concisão e de relação com o projecto prático resultante deste estudo, iremo-nos focar no livro impresso, formato *codex*, que habitualmente associamos à ideia de “livro” no ocidente.

Sendo este um projecto prático na área editorial, será criado um livro com o intuito de apresentar a pesquisa e explorar as potencialidades da autoria gráfica aplicada a esta área. Para complementar o texto, serão usadas fotografias e digitalizações de exemplares da Biblioteca do Palácio da Ajuda, da Biblioteca Nacional de Portugal, da livraria Sá da Costa, e outros volumes de colecções privadas. O projecto pretende, também, levar parte do espólio raro destes acervos a um público que de outra forma não teria acesso à sua consulta, devido às restrições normais a que obras desta natureza estão sujeitas. O enfoque em livros pertencentes às referidas colecções, datados dos séculos XV a XX, surge da oportunidade de ter acesso a esse espólio cultural e da vontade de o divulgar.

O objectivo deste projecto é criar um livro para um público não especializado, onde as escolhas gráficas representam uma mais valia formal e conceptual na apresentação do conteúdo. Pretende-se que o livro final não seja apenas um arquivo das obras apresentadas, mas uma plataforma de divulgação deste conteúdo pensada para melhor responder às suas necessidades formais e comunicacionais. O designer torna-se autor do conteúdo e da forma com o propósito de criar um objecto de valor cultural.

De forma a fundamentar o projecto prático, foi desenvolvida uma pesquisa qualitativa e consequente investigação intervencionista com o objectivo de apresentar uma solução possível para as problemáticas analisadas.

Em termos de metodologia, como meio de analisar criticamente o estado da arte, foi realizada uma revisão de bibliografia em diversas áreas de conhecimento que se considerou relevante para o estudo em questão. Foi realizada uma breve análise das temáticas do designer enquanto autor, editor e produtor, e da importância de projectos independentes. Analisou-se, também, a evolução do livro ao longo da história, dando especial atenção ao período entre os séculos XIV e XVII, influenciado pelos exemplares recolhidos. Tendo como ponto de partida o livro a realizar, achámos que seria igualmente interessante fazer uma breve análise sobre o leitor, a leitura e o panorama do livro na contemporaneidade, de modo a formarmos um entendimento mais exacto do contexto actual do livro e do acto de ler. Em relação ao projecto prático em si, justificámos as escolhas formais e conceptuais

tomadas na concepção e realização do livro final. Para todas estas temáticas foi possível encontrar literatura variada e que possibilitou a fundamentação do projecto.

Em relação ao projecto prático, estruturámos o mesmo a partir do capítulo do Livro presente nesta dissertação teórica. Achámos que esses sub-capítulos seriam do interesse de um público mais alargado, não-especializado, e serviriam de base para a apresentação do espólio já mencionado. Assim sendo, o livro foi pensado em torno desse conteúdo textual e visual, sempre tendo presente uma certa vertente de experimentação, mas nunca ignorando as necessidades comunicacionais exigidas pelo material trabalhado e o público-alvo. De forma a complementar o texto já realizado, procedemos à recolha de testemunhos de uma grupo de indivíduos de diversas áreas profissionais que se confessaram adeptos do livro impresso. Estes testemunhos foram recolhidos a partir da resposta a um conjunto de perguntas pré-definidas, às quais o entrevistado poderia responder com total liberdade, seguindo esse guião ou não. O objectivo destas entrevistas seria acrescentar outras vozes à discussão, dando uma outra camada de significado ao projecto.

# O DESIGNER COMO CATALIZADOR CULTURAL

## O designer enquanto autor, editor e produtor

It may be that the real challenge is to accept the multiplicity of methods (...) that comprise design language.

Michael Rock, *The Designer as author* (Rock, 1996b)

O papel do designer no processo de criação, e fora dele, tem sido tema de debate transversal à área do design. A ideia de um “designer enquanto autor” tem alimentado discussões sobre o futuro da profissão, mais marcadamente, desde o início dos anos 90 (Lupton, 2011c, p.13). Muitos defendem que o designer, mais especificamente o designer gráfico, deve actuar “apenas” na tradução do conteúdo que lhe é apresentado para uma comunicação visual. Outros argumentam que o designer, graças às suas valências como criativo e comunicador, deve ter um papel mais activo no processo criativo e na própria sociedade, seja a produzir conteúdo próprio ou a influenciar a sua criação.

Esta forma de ver o designer enquanto possível autor levanta diversas questões: o que é, de facto, um autor? A partir de que momento o trabalho do designer é autoral? Deve este criar conteúdo próprio, ou o trabalho gráfico pode ser considerado trabalho de autor por si só? Iremos analisar estas e outras questões de seguida.

## O que é um autor?

A ideia de “autor” tem vindo a evoluir ao longo dos séculos. Durante a Idade Média, mesmo ainda em meados do séc. XVII, a autoria não era um conceito a que era dado grande importância. Apenas cerca de 40% das obras apresentavam o nome do autor em 1644, e apenas 43% em 1668. (Blatnik, 2012, p.95). Hoje em dia, o autor é venerado – existe um culto em torno da ideia de autor – muitas vezes até antes de se conhecer a obra.

Nas últimas décadas em particular, o conceito de autoria tem sido intensamente debatido. Algumas das suas definições mais antigas não se relacionavam com a escrita em si mas com ideias mais inclusivas como: autor é aquele que origina ou dá existência a qualquer coisa. Quando falamos da definição do conceito de autoria, existem dois autores fundamentais a ter em consideração: Michel Foucault e Roland Barthes.

A “morte do autor” está fortemente ligada ao nascimento da crítica literária, especialmente, a crítica baseada na resposta e interpretação do leitor em detrimento da intenção do criador. Roland Barthes foi um dos teóricos que melhor resumiu esta questão. Barthes analisa a voz do autor na literatura e critica a tendência de se incorporar informação biográfica, contexto e intenções do autor na interpretação de um texto. Este argumenta que a escrita e o criador são independentes – o texto não se prende ao autor. A obra deve ser lida sem dependência dos aspectos particulares da identidade de quem a criou (contexto histórico e social, etnia, religião, etc.). Para Barthes, a atribuição de um autor ao texto limita a interpretação que o leitor faz da obra. No fundo, é como se se impusesse ao texto um significado final, o que é bastante vantajoso para os críticos: quando se descobre o autor por de trás da obra, supostamente encontramos o seu significado – o texto é explicado.

Neste ponto, Barthes concorda com Mallarmé: é a linguagem que fala, que actua, não o autor. É preciso separar o trabalho do criador e, assim, libertar o texto. É necessário “matar o autor” e pôr fim à ideia de que este é o ponto único de origem da obra – o trabalho puro implica o desaparecimento da voz do autor porque é através do leitor e da sua interpretação que o significado é produzido. A linguagem surge como um sistema que apenas se completa quando encontra o seu destino, e não na origem (Lupton, 2011b, p.59). O leitor ganha importância. O texto surge como uma rede de conexões cujo significado está à mercê do contexto, recepção e apropriação (Lupton, 2011a, p.104).

Assim, Barthes apoia a necessidade de alterarmos o nosso foco do autor para o leitor. Ao não fecharmos a obra no seu criador permitimos uma interpretação ilimitada, deparamo-

nos com uma “obra aberta”, como lhe chamou Umberto Eco, onde o leitor e toda a sua complexidade interna, psicológica, actuam. Na verdade, o autor perde a sua primazia, dando lugar ao leitor (Barthes, 2004).

Foucault, por outro lado (e em resposta a Barthes), restringe-se à relação entre o autor e o seu texto. Este argumenta que o autor desapareceu e assim devemos analisar o que ficou no seu lugar. Aliás, chega mesmo a questionar qual a importância de quem fala. O “texto” tem o direito de matar o autor porque cancela os sinais de individualidade. Ironicamente, o sinal do escritor é, assim, a sua ausência. O autor perde a sua individualidade e desaparece no seu trabalho (Foucault, 1992).

Foucault lembra-nos, também, as diferentes facetas e importância da figura do autor ao longo dos séculos. Alguns textos não necessitavam da figura de um autor – histórias, lendas, folclore, circulavam e eram valorizados sem uma autoria associada. Por outro lado, na Idade Média, os textos “científicos” apenas eram considerados legítimos quando tinham associados a si um nome autoral. Era desta forma que estes textos ganhavam peso e autoridade. Mais tarde, nos séculos XVII e XVIII, um novo conceito surgiu onde os trabalhos científicos eram aceites pelo seu próprio mérito, verdades e formas de validação. Estes não necessitavam da associação a um indivíduo. Por outro lado, na mesma altura, um trabalho “literário” apenas tinha valor quando estava associado ao nome de um autor. O significado e importância atribuídos ao texto dependiam desta informação.

Foucault aponta, assim, para o facto da “função autor” não ser uniforme em todos os tipos de texto, nem em todas as culturas e épocas históricas. A autoria não é definida pela simples atribuição de um texto ao seu criador. O escritor escreve o texto (uma definição directa), mas o autor é a voz dentro do discurso, sendo subjugado pelo discurso. O escritor escreve o texto mas isso não faz dele o autor do discurso.

Pensadores como Freud ou Marx têm uma função como autores que ultrapassam os limites do seu próprio trabalho. Ambos estabeleceram uma possibilidade infinita de discurso que vai muito além daquilo que pessoalmente criaram.

Foucault conclui que a “função autor” é complexa e tem vindo a ser mutável ao longo da história. Este atribui ao autor enorme importância – a responsabilidade de distribuir significado, vivo através do seu discurso e responsável por aquilo que comunica. Pelo menos actualmente. Foucault antevê a possibilidade de uma época onde o discurso

circulará de forma anónima e livre, sem a necessidade de um autor. Aí poderemos realmente perguntar “que importa quem fala”?

## O designer enquanto autor

Não é fácil definir quando o designer se torna autor. Aliás, vimos anteriormente que não é simples caracterizar o que é um autor em termos gerais. A questão do trabalho de design enquanto elemento autoral é sedutora, particularmente numa disciplina muitas vezes dissociada desse conceito – o design é mais frequentemente associado à comunicação de ideias do que à sua criação. Para além disso, o design é uma disciplina muitas vezes assente num processo colaborativo entre designer e cliente, ou entre diferentes designers no ambiente de estúdio. É, assim, ainda mais complicado circunscrever a origem de cada ideia ou processo. Mas o que transforma o designer em autor depende inteiramente de como se define o conceito e critérios de autoria.

Como vimos, o ónus da autoria é muitas vezes transposto do criador para o receptor. É na recepção e interpretação do público que a obra se completa. Assim sendo, podemos argumentar que o trabalho do designer gráfico é precisamente influenciar, ou ajudar, na forma como a informação é percebida e interpretada pelo receptor. Tal como afirma Michael Rock, as noções convencionais de “autoria” podem ser demasiado limitadas para albergar a imagem contemporânea que temos da autoria em design:

Perhaps we have to expand the modes of practice and elaborate our historical frame to include all forms of graphic discourse. We must move beyond the limiting questions of what is and isn't design, when is the movement design becomes art, when modern ends and post- begins. In the end authorship is a device to rethink process and expand design methods. (Rock, 1996a).

O trabalho do designer não se enquadra na “típica” autoria que Barthes e Foucault tendem a analisar, mas não deixa de ser um trabalho potencialmente autoral.

Rick Poynor aponta a alteração no paradigma do trabalho do designer de comunicação nas últimas décadas. Enquanto que em tempos a comunicação parecia ser uma disciplina bastante simples de compreender – percebia-se a intenção do cliente e tentava-se transmitir essa mensagem da forma mais eficaz e criativa possível – recentemente, os criativos têm-se afastado desta premissa linear. Principalmente, a partir da década de 90, o termo “designer como autor” começou a ganhar popularidade e a levantar diversas questões relacionadas com o papel do design e, conseqüentemente, do designer.

Bruce Mau, um dos primeiros a explorar o conceito, pegou na premissa “The Author as Producer” (1934) de Walter Benjamin e reverteu-a para “the producer as author”. Segundo Mau, “Content is no longer necessarily outside the realm of design practice. What I am trying to do is to roll Bruce Mau Design on to the field upon which content is developed” (Mau, 1994). A sua intenção é explorar um modelo em que o designer efectua pesquisa e trabalha nas ideias desde o início do projecto, juntamente com o escritor ou de forma independente. Desenvolve-se uma relação de colaboração e parceria entre os diversos elementos envolvidos na concretização da obra, contrariamente ao típico modelo do designer como prestador de um serviço num espaço limitado do projecto. Um exímio exemplo deste modelo de trabalho foi a colaboração de Mau com o arquitecto Rem Koolhaas que resultou no livro *S, M, L, XL* (1995), desenvolvido ao longo de 5 anos. Aqui, foi dado ao trabalho gráfico a mesma importância autoral do conteúdo – Koolhaas e Mau são mencionados na capa como co-autores. Rock descreve assim o designer como tendo um papel fundamental na modulação do projecto:

Here the designer – working like a film director on the unfolding cinematic structure of the work – assumes a primary position in the shaping of material. (Rock, 1996b)

Designers como Neville Brody, Malcolm Garrett ou Peter Saville, afastaram-se também do caminho *mainstream* trabalhando para meios alternativos. Mas uma nova geração de designers transpôs esta irreverência para o trabalho de design nos “meios comuns”, chamemos-lhe assim. Para além da mensagem do cliente, o designer coloca no trabalho a sua própria linguagem, o seu selo de autoria gráfica.

Tal como na *auteur theory*, explorada por Andrew Sarris, os realizadores de cinema, tal como os designers, tinham de construir noções de autoria como forma de legitimizar o seu trabalho. Ambos têm de se debruçar sobre matéria que nem sempre lhes é próxima e normalmente trabalham em colaboração e coordenam outros criativos. Para além disso, tanto realizador como designer desenvolvem inúmeros projectos ao longo da carreira, com variados graus de potencial criativo e onde o significado tem de surgir tanto do conteúdo como do tratamento estético.

Assim, o trabalho de design pode ser elevado a um estatuto autoral, entre outros critérios, pela competência técnica aliada a um estilo próprio. Rock inclui nesta lista nomes como Fabien Baron, Tibor Kalman, David Carson, Neville Brody, Ed Fella, entre outros. No entanto, a *auteur theory* exigia ainda um terceiro factor para considerar determinado trabalho

autoral: um significado interior. Assim, Rock questiona quantos destes designers ainda poderíamos considerar como “autores” tendo em conta esta “necessária” voz autoral. Mas será justo eliminar nomes como os de Carson ou Baron porque o seu trabalho assenta numa exploração estilística e não numa filosofia implícita? É o trabalho do designer procurar esse significado mais profundo? E se não, poderá, então, o designer alguma vez ser autor? A *auteur theory* parece demasiado limitativa para a nossa visão actual da autoria em design.

Outras opções colocadas na mesa como hipóteses para o “designer como autor” são o “designer como activista”, que comunica as suas próprias convicções; ou o designer que trabalha de uma forma mais poética e abandona a simples resposta a uma necessidade ou função (como, por exemplo, no caso dos livros de artista); ou o designer que escreve sobre design (como Ellen Lupton e J. Abbott Miller); ou o designer que cria livros ilustrados, *comic books* ou novelas gráficas e tem assim um maior espectro de experimentação. Os caminhos e ideias que os apoiam são diversos e não existe uma teoria única possível.

Muitos designers responderam ao apelo de se tornarem autores começando a assumir alguma autoridade sobre a mensagem transmitida. No entanto, numa profissão em que se é pago para comunicar a mensagem específica que o cliente quer transmitir, esta abordagem nem sempre é possível. Outros designers interpretaram o apelo como uma forma de criarem o seu próprio conteúdo – a autoria de conteúdo, uma autoria mais “tradicional”, como forma de validação da própria disciplina, muitas vezes vista como apenas um veículo para a mensagem de terceiros. O designer deixar de ser o “facilitador” para ser o agente.

Rick Poynor utiliza o termo “designer enquanto autor” não para descrever necessariamente designers como escritores, mas designers que têm um estilo próprio. (Poynor, 1991, p.97-101) Este estilo surge no trabalho de design como uma camada extra de significado sobre a mensagem do cliente. Esta visão pós-modernista vê o design como elemento interventivo na comunicação; o meio como factor essencial da mensagem e o estilo como forma de autoria.

Michael Rock, como já referido, concorda com Poynor nesta visão da autoria estilística em design. Rock veio clarificar em 2005 que o seu “The Designer as Author” (1996) não vinha necessariamente apelar aos designers para seguirem o caminho de criar o seu próprio conteúdo, como muitos interpretaram, mas sim que assumissem o seu trabalho de design como autoral. Rock coloca na mesa a problemática do conteúdo, e do facto de se pensar

(erradamente) que sem conteúdo “profundo” o design reduz-se a puro estilo. Se a forma segue a função (*form-follows-function*), ou neste caso a forma segue o conteúdo, então a forma sem conteúdo é algo oco (Rock, 2011, p.15). Rock chega mesmo a questionar a metáfora apresentada por Beatrice Warde em “The Crystal Goblet” (Warde, 1955) que compara o conteúdo de um projecto a um bom vinho, e o trabalho de design ao copo onde este é apresentado. Para Warde, o copo deve ser transparente e sem grandes ornamentos de forma a apresentar a qualidade do vinho sem adulteração. Por outro lado, Paul Rand afirmou que “There is no such thing as bad content, only bad form” (Rock, 2011, p.15) de onde podemos retirar que o papel do designer como criador da forma é extremamente influenciador. Argumenta-se aqui que o tratamento visual do conteúdo é uma forma de conteúdo em si mesmo, tão autoral e complexo como qualquer texto. Uma filosofia de *form-making as content-making*. Falamos da importância da forma – esta pode ser um elemento transformador até do próprio significado. A narrativa visual, as escolhas estéticas (tipografia, cor, escala, peso, contraste, etc.) podem revelar uma filosofia, uma posição estética, um argumento ou uma crítica. O designer apresenta significado através da manipulação do significante.

A questão do designer enquanto autor é complexa e logo sem resposta simples. Segundo Rock, o verdadeiro desafio talvez seja aceitar esta multitude de métodos:

The challenge is to accept the multiplicity of methods that comprise design language. In the end, authorship is only a device to compel designers to rethink process and expand their methods. (Rock, 1998, p.157)

## O designer enquanto produtor e editor

Ellen Lupton, exploradora recorrente das questões da autoria em design, vê este debate como uma forma de repensar o papel do designer na entrada do novo Milénio. No entanto, este argumento assenta no princípio de que o criador, seja ele escritor, artista ou designer, é o único ponto de origem. Como alternativa ao modelo “designer enquanto autor”, Lupton sugere a ideia do “designer enquanto produtor” (Lupton, 2011c, p.13), apontando, assim, para uma área de prática mais alargada, colaborativa e social.

A “produção” é um conceito intrínseco na história do Modernismo. Para estes artistas, as técnicas de fabricação não eram vistas como uma etapa neutra e inconsequente do processo, mas sim como métodos repletos de significado e particularidades estéticas. As próprias técnicas de produção eram assimiladas como parte do processo e exploradas de forma a tomar partido das suas características próprias. Da mesma forma, o designer enquanto produtor tira partido da tecnologia e do material ao seu dispor, procurando formas de aproveitar as suas características e limitações para as integrar no próprio processo de criação. Esta visão é extremamente pertinente hoje em dia com a proliferação de publicações independentes e projectos empreendedores na área do design.

Quando o designer está presente nas diversas etapas do processo criativo, tem a oportunidade de interligar todos os componentes que irão resultar no objecto final, construindo, angariando ou editando o conteúdo tendo em conta a sua utilização final, e vice-versa. O processo de formulação do conteúdo torna-se simbiótico com a própria forma de o apresentar. Uma etapa do processo informa a outra.

Em 1934, Walter Benjamin escreveu “O Autor enquanto Produtor” onde critica a visão do processo autoral como uma iniciativa puramente literária. Para Benjamin, novas formas de comunicar, como o filme, a rádio ou a publicidade estavam a quebrar as barreiras entre géneros artísticos: as distinções entre autoria e edição estavam cada vez mais ténues (Benjamin, 1998). Da mesma forma, o designer contemporâneo muitas vezes transpõe o seu papel de mero intermediador de conteúdo para se tornar editor e produtor.

Para além disso, Benjamin critica o modelo do escritor como entidade apenas equipada para criar as palavras em texto sem se preocupar com a questão da fisicalidade do seu trabalho. O “autor enquanto produtor” (tal como o designer) deve preocupar-se com a forma como o texto vai ser lido, produzido, apresentado. O processo criativo transforma-se assim num processo holístico.

Nesta análise, Lupton afirma assim que:

The challenge for educators today is to help designers become the masters, not the slaves, of technology. There exist opportunities to seize control – intellectually and economically – of the means of production, and to share that control with the reading public, empowering them to become producers as well as consumers of meaning. (Lupton, 2011c, p.13).

No entanto, Robin Kinross lembra-nos a importância dos diferentes elementos de uma equipa, especialmente o editor, desde o momento da escrita à apresentação ao público. Kinross afirma que a edição parece muitas vezes ignorada quando o designer veste a pele de produtor, movendo-se muito rapidamente para a fase de apresentação final (Kinross, 2010). A vontade de criar um projecto ou apresentar certo material pode levar a um caminho quase egocêntrico onde o designer não questiona as decisões práticas e conceptuais que vai tomando – uma advertência pertinente para o projecto aqui em desenvolvimento.

Tal como vimos anteriormente, segundo Lupton, o desafio actual para os designers é tornarem-se mestres, e não escravos, da tecnologia. As oportunidades para explorar o controlo criativo sobre os projectos e as suas formas de produção e distribuição são imensas, com o interesse adicional de poder partilhar esse percurso com o público a quem a obra se destina. Víctor Margolin aponta a relativa facilidade de actualmente podermos construir uma rede de potenciais consumidores sem as limitações geográficas de uma área específica (Margolin, 2014, p.30). Ainda mais, quando falamos das potencialidades da internet voltadas para o design gráfico e bens imateriais, nada impede hoje em dia, por exemplo, que um jovem tipógrafo se transforme num empreendedor graças aos baixos custos de produzir e distribuir uma fonte tipográfica.

A colaboração crescente entre o criador e o consumidor é extremamente notória e essencial em novos modelos de produção e financiamento contemporâneo. Basta olhar para as possibilidades de divulgação e diálogo que a internet proporciona, ou as funções mais concretas de plataformas de *crowdfunding* que permitem literalmente ao consumidor escolher os projectos que gostaria de ver concretizados. Estas novas formas de participação activa por parte do público respondem, de certa forma, à questão de validação de projectos auto-iniciados que iremos discutir mais adiante.

## Deve o designer ser autor/produtor?

O debate da autoria em design e sua legitimidade tem incluído muitas vozes, por vezes a defender posições opostas, e é claro um assunto sem uma resposta universal e definitiva. O debate da *forma vs conteúdo* não é recente. Podemos argumentar que a forma vai sempre influenciar o conteúdo e assim o designer tem sempre alguma autoria no trabalho que produz (a autoria visual defendida por Michael Rock). Ellen Lupton, por outro lado, apoia a vertente do conteúdo autoral, ou trabalhar ambos – um *designer como produtor* que junta toda a equipa (Lupton, 2011c, p.13).

Jan Tschichold afirma que os designers editoriais (*artists of the book*) devem esconder a sua personalidade e colocar-se como humildes servos e não como mestres do texto (Tschichold, 1991, p.8). Mas numa época em que todos têm uma voz e um palco para a transmitir ao mundo, mesmo para o mais conservador dos designers pode ser difícil anular por completo a “sua personalidade” em detrimento da mensagem, por melhor que sejam as suas intenções.

Ainda falando do conteúdo, Robin Kinross também não vê a necessidade do designer se tornar autor do texto. Prefere ver o processo de design como uma colaboração onde o designer e o autor do conteúdo trabalham em parceria (Kinross, 2010) – uma mais-valia, visto os designers verem coisas que os autores não vêem, e vice-versa. Mas como analisámos, há quem defenda também que o designer deve assumir o seu trabalho gráfico como autoral em si mesmo. As escolhas gráficas são vistas como algo que nunca é o resultado de um processo neutro – o designer trás sempre algo seu para o projecto, sejam convicções políticas ou religiosas, sensibilidades culturais ou preferências estéticas. O movimento *new wave* da década de 80, por exemplo, vê o designer não apenas como um canal de comunicação, mas como um elemento constituinte da mensagem.

Alguns designers contemporâneos como Neville Brody ou Jonathan Barnbrook conseguiram criar trabalho que não respeita necessariamente o código tradicional, mas um estilo de expressividade pessoal. Serão eles designers-autores? Ou serão Ellen Lupton e Rick Poyner quando escrevem crítica de design (uma aproximação mais clássica à ideia de autoria)?

Se voltarmos à questão autoral para o conteúdo, podemos perguntar – será o papel do designer ser autor do conteúdo que vai trabalhar? Não obrigatoriamente, mas por outro lado, porque não? Pode argumentar-se que o designer ocupa um lugar privilegiado para

transmitir a mensagem que lhe interessa passar. Mas onde acaba a boa intenção de transmitir conhecimento, de dar um contributo para o panorama cultural e começa a pura auto-adoração ou auto-satisfação? A retirada do cliente como entidade impulsionadora e como barómetro para as necessidades do mercado poderá resultar na noção vaga de um público que ignorará, potencialmente, o trabalho gerado:

The problem with the authorship model is that it replaces a tangible engaged client with a vague notion of a market, passively waiting to consume (or more likely ignore) the self-generated work of the designer (as author). (Siegel, 2007).

Mas, tal como em tantas outras áreas (incluindo a mais clássica autoria textual na literatura), talvez caiba ao público, ao receptor do dito conteúdo, determinar se o que foi produzido tem lugar na panorama cultural a que se destina.

Seguindo esta lógica, e vendo o designer como uma entidade bem posicionada para transmitir informação, e, ainda mais, informação que a si lhe desperta um interesse especial, propomos neste projecto criar um objecto cuja responsabilidade autoral cai quase na totalidade sobre uma designer. Desde a escolha do tema, criação do conteúdo textual ou curadoria do mesmo e formalização da sua apresentação a um público mais alargado, o processo vai ser da responsabilidade de um elemento propulsor: o designer (mesmo que em colaboração com outras entidades). Não porque a criação de conteúdo deva ser da sua responsabilidade, ou porque esta busca pela autoria possa esconder uma insegurança pelo mérito próprio do design por si só, mas porque neste caso as circunstâncias assim se proporcionaram e porque este projecto se apresentou como uma excelente plataforma de experimentação nesse sentido. Esta abordagem permite, assim, a experiência de unir forma e conteúdo. O design não é arte: é um processo que implica responder a uma função concreta. No entanto, essa função não tem de estar forçosamente ligada a um cliente.

Voltando à questão da autoria para a forma, escolhas formais e conceptuais são inevitáveis no trabalho do designer gráfico, quer sejam propositadas ou inconscientes. Existe sempre uma certa autoria no trabalho, por mais marcada ou mais despercebida que seja.

É assim natural que o designer sinta a vontade de apresentar a sua própria voz, seja a partir da escrita de conteúdo, edição de material ou criação gráfica e conceptual do projecto. Tem o designer de ser autor, editor ou produtor? Claro que não. Mas as características de um bom designer podem transferir-se para outras áreas, como afirma Adrian Shaughnessy:

Are graphic design skills transferable? Does being a graphic designer equip a person to do anything other than be a graphic designer? I know half a dozen designers — friends and associates — who are using their professional know-how to launch alternative or parallel careers. I'm not extrapolating a trend here: but there's something in the harsh ecology of contemporary graphic design that is encouraging certain sorts of designers to use their skills, instincts and sensibilities to create alternative ways of earning a living. (Shaughnessy, 2007)

Shaughnessy ainda apresenta o grupo Fuel (U.K.) como exemplo desta utilização do *know-how* do designer para outras actividades. Essas características conferiram-lhes a capacidade de editar conteúdo (seu ou de outros) e publicar projectos de grande interesse. Se o designer tiver essa vontade e capacidade para o fazer, porque não aventurar-se em áreas fora do puro “trabalho de design”?

## **Auto-edição e produção independente: uma disseminação de ideias e ideais**

“Follow the provenance of any of your design favourites and at their origin you find a single designer and a lot of guts.”

Keith Voit, *Independent Design* (Voit, 2009)

O design gráfico é muitas vezes definido como um serviço que o designer presta ao cliente. Neste cenário, o cliente surge como o impulsionador do projecto. No entanto, muitas vezes os designers tidos como inovadores (como autores?) são aqueles que testam os supostos limites da disciplina e surpreendem com a sua irreverência.

O conceito de produção independente está normalmente associado à ideia de originalidade e independência criativa. Ao longo da história, essa vontade de produzir projectos próprios manifestou-se de diversas formas. O movimento *Punk* e a cultura *Do it yourself* tiveram um papel importante na proliferação desta ideologia anti-conformista. Anterior a isso, já o movimento *Arts and Crafts*, influenciado por John Ruskin e liderado por William Morris, se revelou contra a produção “sem alma” da época e procurou explorar um caminho alternativo, apoiado nas ideologias dos seus precursores. Mais tarde, o movimento Dada levou o seu pensamento político anti-guerra e rejeição da arte contemporânea académica a manifestar-se em projectos normalmente muito experimentais, em diferentes áreas das artes visuais, literatura, teatro e design gráfico. Este movimento veio depois influenciar outros como os Situacionistas ou o movimento Fluxus. A ideia de “múltiplos democráticos” levou à criação de livros acessíveis a partir da exploração de técnicas de produção comerciais como litografia-offset, fotocópias ou serigrafia.

O individualismo, o anti-conformismo, a possibilidade de transmitir os ideais que são caros ao autor, da forma que este entender e sem filtros, são factores cruciais na filosofia da produção independente. Ainda mais, a cultura DIY, com início nos anos 90, demonstra um desejo pela cooperação económica, apropriação das tecnologias digitais, não-comodismo da arte e utilização de tecnologias alternativas. Em termos de produção pessoal, a maior mudança de paradigma surgiu com a *Desktop Publishing Revolution* cujo início pode ser traçado a 1985 com o lançamento do software *PageMaker* pela *Aldus Corporation* e com o lançamento da impressora *LaserWriter* pela *Apple Macintosh*. O *PageMaker* foi o primeiro

programa a permitir a composição de textos com gráficos num computador pessoal com a capacidade de imprimi-los. A partir deste momento, qualquer um tem à sua disposição um *output* para o seu conteúdo.

Esta mudança no paradigma da autoria, aliada ao poder comunicacional da internet, levou ao aparecimento de incontáveis nichos que agora conseguem encontrar o seu público. Christopher Anderson descreve este fenómeno de *long tail* (cauda longa) – os media tradicionais e os grandes *hits* são a *short head* (cabeça curta) enquanto que atrás vem a cauda longa composta por milhões de produtos de nicho que apelam a um público muito específico (Anderson, 2004). A era dos *mass-media* supostamente chegaria aqui ao seu fim, substituída por conteúdos personalizados criados para todas as classes sociais. Uma cultura para todos, feita por todos.

Muitos projectos independentes criados por designers encontram-se nesta cauda longa. São projectos que podem não se enquadrar numa categoria comercial usual, mas que encontram normalmente o seu público-alvo graças às inúmeras opções de divulgação e distribuição que a era moderna nos oferece.

Projectos de design gráfico auto-iniciados estão a tornar-se cada vez mais importantes para o designer – projectos que de outra forma provavelmente nunca seriam concretizados. Graças à sua ubiquidade, o design gráfico tem um grande impacto na nossa cultura visual, e no caso de projectos auto-iniciados, o designer participa mais activa e conscientemente nessa influência. A liberdade conferida por este tipo de projectos representa uma oportunidade para se explorarem temáticas que ao próprio interessam pessoalmente, e assim o investimento intelectual pode tornar-se mais recompensador.

Com as novas tecnologias à disposição do designer, é cada vez mais fácil este instigar a concretização do projecto, seja individualmente ou em colaboração. A auto-edição é uma das manifestações desta realidade. No entanto, estes projectos significam um investimento pessoal por vezes considerável, seja em termos de tempo ou monetário (ou ambos). É assim necessário um certo espírito empreendedor e o dito inconformismo perante a norma. O design independente não é para todos. Keith Voit adverte mesmo que este caminho muito provavelmente implica a saída da zona de conforto para áreas com as quais não estamos familiarizados (Voit, 2009). Mas para além dos perigos, esta independência significa também um mar de oportunidades. Talvez isto explique o aparente crescimento de iniciativas auto-iniciadas nos últimos anos – no caso português especificamente, desde 2008

em particular e com a crise económica, muitos designers viram os projectos auto-iniciados como um escape criativo ou mesmo como uma forma de iniciar um possível percurso profissional.

Um projecto independente é uma oportunidade para o designer conceptualizar algo de raiz e, caso deseje, ser responsável, ou supervisionar, todas as fases do seu desenvolvimento. É esta influência holística que atrai grande parte dos criativos. Entre estas diferentes etapas, têm a oportunidade de escolher a temática abordada e ser o criador do próprio conteúdo, caso o pretenda.

Podemos considerar, também, que muitos destes projectos não são apenas formas de criar matéria própria (como já analisámos, a autoria em design não se prende ao conteúdo), mas de ter a última palavra na apresentação visual, no design. Este tipo de projectos normalmente significa a não influência de entidades exteriores como um cliente, ou a não obrigatoriedade de se enquadrarem num modelo mais convencional de projecto. Mesmo que explorando “apenas” as valências autorais do design em si, projectos independentes permitem uma maior liberdade criativa, mesmo que normalmente acarretem mais compensações de valor social do que monetárias (Lupton, 2011b, p.59). Daniel van der Velden diz mesmo que nos dias de hoje, “um “design gráfico importante” é aquele que é gerado pelo próprio designer, um comentário à margem da cultura visual”<sup>1</sup> (van der Velden, 2006) onde os diferentes papéis assumidos pelo designer levam ao avanço da própria profissão.

Em termos práticos, os avanços tecnológicos resultaram em formas mais simples do autor auto-publicar o seu trabalho fora dos habituais meios de publicação. Nestes casos, o autor tem de sustentar as despesas de produção, apresentar descontos a distribuidoras maiores (como a *Amazon*) ou encontrar os seus próprios modelos de venda e distribuição. Outros meios como o *print-on-demand* (livros que apenas são produzidos após a encomenda por parte do comprador) ou *crowdfunding* (angariação dos fundos necessários para a concretização do projecto) permitem uma publicação de menor risco para o leitor pois não existe o investimento *a priori* na produção dos exemplares, se bem que normalmente os lucros também não são elevados.

---

<sup>1</sup> Traduzido pela autora

Para além das facilidades em termos de produção, a internet apresenta, também, um potencial ilimitado de comunicação e colaboração. Plataformas de divulgação de informação e contacto com o público, como são o caso das redes-sociais, permitem uma relação mais directa entre o autor e potencial receptáculo da sua obra. Neste caso, os receptores da informação podem tornar-se também eles transmissores, amplificando o alcance do projecto. As barreiras geográficas são virtualmente extintas.

Todos estes factores contribuem para uma cultura voltada para o desenvolvimento de projectos próprios e auto-iniciados por parte de designers, mesmo que muitas vezes estes sejam desenvolvidos mais como *output* para uma ideia pessoal ou meio de experimentação, do que para benefício monetário.

Claro que a relativa facilidade actual de iniciar projectos ou auto-publicar-se leva ao questionamento da validade dessas mesmas ideias. Segundo Andrew Murphie, esta liberdade levou simultaneamente à expansão e colapso do *know-how* especializado (Murphie, 2008, p.102). Todos são especialistas, todos têm uma opinião, sem qualquer tipo de edição ou hierarquia. Podemos argumentar que este facto é positivo e libertador – todos têm potencialmente uma voz, um palco – mas a proliferação de qualquer tipo de conteúdo pode igualmente ser nefasta. Esta liberdade sem filtro pode ter consequências macroeconomicas de grande impacto, como são exemplo as recentes eleições nos E.U.A. e a proliferação de notícias falsas nas redes sociais.

Num mundo de informação ilimitada, talvez caiba ao leitor, ao público, tornar-se mais cuidadoso e informado sobre os meios que consome e os projectos que apoia, e assim ter ele, também, influência na construção do panorama cultural que habita.

## A importância do objecto Livro para o Designer

“The best book designers are those who deeply understand the unique expressive possibilities of the book’s printed page.”

Nicholas Callaway, *Design Dialogues* (Heller e Pettit, 1998c, p.69)

O livro apresenta-se como um suporte de eleição para o trabalho gráfico de muitos designers. Um objecto com séculos de história e cuja forma teve tempo de amadurecer, prosperar e evoluir; que une a potencialidade e desafio do objecto tridimensional onde texto e imagem podem viver em conjunto de inúmeras maneiras. O livro como plataforma criativa atrai muitos designers pelo seu potencial ilimitado unido a uma forma confortavelmente familiar e intuitiva.

O formato do livro, tão constante ao longo dos séculos e muitas vezes apontado como a sua maior limitação, é, na verdade, um dos seus pontos fortes: a sua simplicidade de utilização que praticamente não requer aprendizagem, a sua constância e fiabilidade, o seu carácter manual. Um livro é um objecto que aprendemos a manusear desde pequenos e assim a sua manipulação é-nos intrínseca. Não é necessária uma renovada aprendizagem de como aceder a aplicações ou seleccionar um livro da “estante virtual”. Não precisamos de carregar a sua bateria nem de o desligar, e sabemos que quando o colocamos na mesa de cabeceira ou na estante ele irá lá permanecer basicamente inalterado.

No entanto, a forma do livro não tem necessariamente de se restringir ao formato que temos como mais familiar. Aliás, esse é outro dos elementos que atrai o designer para este objecto. O livro apresenta a possibilidade de experimentação num objecto tridimensional que muitas peças de design gráfico podem não conferir. A possibilidade de explorar o design da capa, encadernação, papel, ou mesmo a própria forma em si são muito atractivos criativamente. Estas possibilidades, aliadas a novas técnicas de produção, tintas e tecnologias potenciam ainda mais os caminhos possíveis: de tintas que reagem ao calor, obrigando o leitor a tocar e a aquecer o material para o poder ler; a páginas que precisam ser mutiladas ou expostas à luz para acedermos ao conteúdo; a livros cujo conteúdo não é impresso, mas gravado; as possibilidades são infinitas e cativantes, e podem levantar até novas questões sobre a intervenção do leitor e o acto de ler em si.

Irma Boom, uma das designers de livros mais prolíferas da actualidade, vê o livro como uma plataforma de experimentação. Para ela, um livro é um objecto na sua totalidade, tendo em conta tamanho, peso, clareza. São como peças de arquitectura que adora construir e que têm necessariamente a sua assinatura (Biřak, 2012). Boom, em alguns projectos, concentra-se na vertente gráfica mas, normalmente, faz parte do próprio conselho editorial e participa na escolha de conteúdo (texto, imagens e trabalho editorial). Os livros criados por Boom são, em toda a sua fisicalidade, a sua interpretação do tema abordado. A sua filtragem e visão. São a sua forma de expressar uma opinião, de comentar certos temas ou autores, em forma física.

Esta abordagem apresenta uma das mais-valias do livro como objecto de experimentação: a união da possibilidade de se explorar o lado físico e visual do objecto, em todas as suas potencialidades, com a criação de um conceito. É este o caminho seguido, também, pelos livros do movimento *Liberature*, fundado por Katarzyna Bazarnik e Zenon Fajfer (Polónia), que celebram o livro como um todo, do conceito ao formato. Vêem o livro-objecto como uma obra em si, não apenas como um veículo para o texto, em que o formato, estrutura, layout, tipografia, papel, ilustrações, etc. são meios de expressão artística.

Jonathan Barnbrook é da opinião que o design gráfico, na sua essência, não sofreu grandes alterações desde os anos 20. O seu propósito continua a ser resolver problemas de comunicação (Heller e Pettit, 1998a, p.24). O livro é um objecto de comunicação por excelência, talvez por isso seja ainda hoje a plataforma predilecta de tantos designers na hora de resolver esses referidos problemas de comunicação. Para além disso, o livro, graças à facilidade apresentada pelas novas tecnologias de produção e distribuição, apresenta-se como um meio de aproximação entre o designer e um público específico, um nicho. A *Visual Editions* (Reino Unido) produz edições especializadas e pouco dispendiosas para um mercado que procura o conceito e a vertente estética, em vez das obras populares da distribuição *mainstream*. Têm vindo a unir com sucesso o universo do livro impresso com formatos digitais, não os alienando, mas sim explorando as suas potencialidades em conjunto.

Segundo Nicholas Callaway, os melhores designers de livros são aqueles que entendem profundamente as possibilidades expressivas da página impressa (Heller e Pettit, 1998c, p.69). William Morris chega mesmo a afirmar que um livro, independentemente da mensagem que comunica, pode sempre ser uma obra de arte se existir cuidado na escolha e tratamento da tipografia. Como exemplo apresenta os livros criados por Jenson ou a Bíblia

de Schoeffer (1462) que, apesar de não apresentarem ornamentação para além dos arranjos tipográficos, são belas obras de arte em si mesmos (Morris, 1893).

Os livros são assim admirados tanto pelo seu potencial de experimentação, como pela sua beleza aparentemente mais simples. Não precisam de ser obras extravagantes para apelar ao fascínio do designer. O seu posicionamento no panorama intelectual, assente em séculos de história, faz com que trabalhar em forma de livro esteja associada uma certa aura, um certo encanto, que atrai e fascina muitos designers.

## O LIVRO

### Breve história do Livro como objecto gráfico e social

“Nothing is sexier for the promotion of knowledge than printed books”.

Erik Spiekermann, *I Read Where I am* (Spiekermann, 2011, p.138)

Sendo o livro o elemento primordial de estudo neste projecto, consideramos importante uma breve introdução à evolução formal deste objecto ao longo da história, tal como o seu posicionamento no panorama social e cultural. Apesar de uma análise aprofundada sair do âmbito deste estudo, pensamos que um olhar sobre este percurso em muito enriquecerá o entendimento do livro nos nossos dias. Será dado principal enfoque à história formal do livro entre os séculos XIV e XVII, influenciado pelos exemplares que foram recolhidos para o projecto.

O livro é talvez uma das tecnologias mais versáteis e duradouras da nossa história. A sua capacidade de concentrar grandes quantidades de conhecimento e de disseminá-lo faz com que seja difícil imaginar as grandes revoluções culturais da civilização ocidental sem a sua influência. O Renascimento, a Reforma Protestante, a Revolução Científica e o Iluminismo dependeram do livro para espalhar e ajudar na sedimentação dos seus ideais (Lyon, 2013, p.7). Três das maiores religiões do Mundo – o Cristianismo, o Judaísmo e o Islamismo – centram-se em torno de livros sagrados. Os livros podem ser ferramentas pedagógicas, de entretenimento, fontes de inspiração religiosa, ou mesmo obras de arte em si mesmos.

#### Os primórdios do livro

Na Antiguidade, a literacia estava restrita a um grupo muito limitado de indivíduos. No antigo Egipto, por exemplo, apenas cerca de 1% da população conseguia escrever. Os métodos mais comuns para preservar a comunicação escrita eram madeira, folhas de bananeira ou palmeira, argila, papiro, carapaças de tartaruga, bambu ou seda.

A invenção do papel na China e a criação de um alfabeto de grande influência na Grécia foram avanços cruciais. O Império Romano e as suas exigências administrativas ao longo de grandes distâncias significaram um aumento da literacia, graças à necessidade de comunicar de forma textual. No entanto, o declínio do Império Romano e as invasões bárbaras provocaram um novo decréscimo desta capacidade a partir do séc. VI d.C. No entanto, é durante este período “de trevas” que o *codex* ganha popularidade e a leitura passa a ser um processo mais pessoal, em vez da leitura em voz alta típica na época. Os mosteiros tornam-se os novos produtores de conhecimento onde se angariava e preservava todo o tipo de livros (felizmente, não apenas exemplares religiosos).

### **O *Codex***

Quando pensamos em revoluções na forma do livro, muito provavelmente a primeira ideia a surgir relaciona-se com a invenção da imprensa. No entanto, uma das primeiras grandes revoluções no que toca ao aspecto formal do livro e do próprio modo como lemos foi a invenção do *codex*, o livro como hoje o conhecemos.

O formato do livro sempre esteve adaptado à necessidade (Manguel, 1996, p.125). Na Mesopotâmia eram usadas lajes de barro que podiam ser seguradas confortavelmente com uma mão, ou grandes tábuas para apresentar leis e conferir um enorme significado hierárquico. O barro era, também, um meio apropriado para a escrita cuneiforme, inscrita com objectos em forma de cunha.

A invenção do pergaminho em c. séc. II a.C., feito de peles de animais, levou-o a tornar-se o material mais usado na criação de livros graças ao facto de ser mais prático que o barro e menos quebradiço que o papiro. O papiro era também de difícil conservação fora do clima quente do Egipto. O pergaminho era mais macio, resistente e barato, e até podia ser raspado e reutilizado. Apesar de tudo era um material que exigia muita matéria-prima e preparação, e o seu uso foi apenas possível numa sociedade onde a literacia era baixa e, consequentemente, ainda não era necessário uma produção de grande escala.

Este novo material, que podia ser dobrado e cozido, levou a que o rolo, ou *volumen*, fosse substituído praticamente na totalidade pelo *codex* – uma colecção de folhas individuais unidas umas às outras num dos lados (o formato que hoje conhecemos). Esta substituição

gradual de formatos teve um enorme impacto intelectual (Pettergree, 2011, p.5). Ao contrário da imprensa, o *codex* revolucionou efectivamente a forma do livro.

Este formato apresentava diversas vantagens em relação ao rolo de pergaminho. Os rolos tinham texto apenas num dos lados. O leitor tinha de ir desenrolando o rolo enquanto lia, agarrando-o com a mão direita e desenrolando com a esquerda – um processo de leitura pouco prático. A adição de notas não era fácil, nem a pesquisa de informação, visto que o texto era contínuo, sem quebra de páginas, e sem indexação.

O *codex* é mais transportável e fácil de navegar, dando uma melhor noção da totalidade do texto. Ambos os lados da folha podem conter informação, retendo mais conteúdo gastando menos matéria-prima, e as quatro margens facilitam a inclusão de notas e comentários, permitindo ao leitor participar e acrescentar texto. Este danificava-se com menos facilidade, e uma parte estragada também era mais facilmente substituída. O seu armazenamento era mais simples e ocupava menos espaço pois os volumes podem ser empilhados e facilmente identificados. O conteúdo também podia ser separado em partes e organizado por diversas ordens (Lyon, 2013, p.37).

Estes volumes podiam ser cobertos por placas simples ou com tecidos ricamente ornamentados. Ou ainda com prata e ouro, se fosse um livro sagrado a ser usado numa Catedral, por exemplo. O próprio objecto começou a ser trabalhado conforme a sua utilização – passamos de um mero receptáculo de conteúdo a uma peça com valor por si mesma.

Para além de todas estas questões práticas, o *codex* também permite um processo intelectual mais cativante. O leitor pode ler o texto consecutivamente ou de uma forma parcelar. Facilmente se passa de uma parte do conteúdo para outra encorajando um pensamento reflexivo (Pettergree, 2011, p.5). Por volta do séc. VI este formato já tinha substituído quase por completo o rolo.

### **A forma do texto**

Um aspecto importante na forma como apresentamos o texto visualmente foi a transição de uma leitura oral para uma leitura silenciosa. A leitura era, em grande parte, uma performance, até que os monges da Europa medieval começaram a prática de ler em silêncio como forma de devoção. Os textos, anteriormente representados numa mancha

compacta difícil de ler – *scriptio continua* –, começaram a adquirir alguns espaços entre palavras e pontuação para auxiliar a leitura (Lyons, 2013, p.9). A necessidade levou ao desenvolvimento de auxiliares gráficos – espaços, pontuação, indicação de quebras no texto, etc. O texto começou a ganhar nova forma.

## **O livro medieval**

Na época medieval, os mosteiros tornaram-se os centros do conhecimento. Apesar de angariarem livros de todos os campos temáticos, os escribas monásticos focavam-se na produção das Escrituras e o livro tornou-se cada vez mais importante na disseminação da fé. E assim, de forma a transmitir o poder da fé, os livros tinham de apresentar imagens tangíveis e impressionantes. Claro que nem todos os livros produzidos pelos monges eram altamente ornamentados ou para uso exclusivo. Foram também produzidos inúmeros livros para uso diário, especialmente para o serviço religioso e textos das Escrituras, alguns dos quais, em formatos mais pequenos, eram usados para estudo privado.

O manuscrito medieval atingiu um dos seus pontos mais altos durante o período revivalista carolíngio dos séculos IX a XI. O império criado por Carlos Magno e seus sucessores exigiu uma estrutura organizada, o que levou a uma maior produção de documentos escritos e à criação de uma caligrafia mais simples e uniforme – a minúscula carolíngia (as nossas letras minúsculas actuais derivam directamente deste alfabeto).

No séc. XII, o surgimento das universidades levou a que o mercado do livro se movesse para os centros de estudo das grandes cidades. Estas universidades surgiram quando seminários esporádicos se transformaram em instituições permanentes. Esta alteração criou a necessidade para mais livros, e para uma transformação no livro em si. Por exemplo, o estudo teológico pedia uma Bíblia pequena e simples, não um grande volume ornamentado típico da época. Para além disso, o formato e a ordem dos textos bíblicos tornou-se estandardizado. As universidades também significaram um interesse renovado nos clássicos como Aristóteles e alguns autores contemporâneos, como Tomás de Aquino.

A produção em massa de livros para estas instituições significou um desenvolvimento notável do mercado livreiro e levou à criação de processos de produção organizados e eficientes por uma nova classe de trabalhadores fora dos mosteiros. No entanto, a peste bubónica (1347-1359) teve um grande impacto na vida cultural europeia. A peste foi

particularmente avassaladora nas grandes cidades e assim os grandes centros de produção de livros foram fortemente afectados (Pettergree, 2011, p.9).

### **O Florescimento do manuscrito**

Eventualmente, a Europa começou a recuperar e o livro viveu um período de grande crescimento, especialmente graças a estudiosos humanistas, à cultura da corte e à devoção laica.

Foram criados livros mais práticos e utilitários para os estudantes das universidades, compostos com uma caligrafia mais rápida e cursiva (os primórdios do itálico). Em contraste, aparecem, também, livros criados pela iniciativa de patronos mais abastados, que investiam em objectos cuidados e belamente decorados. Para além dos populares Livros de Horas, de Bíblias, Vidas de Santos e outros textos religiosos, a aristocracia também comprava crónicas históricas e romances em língua vernacular, puramente para entretenimento.

Toda esta produção exigia grandes quantidades de pergaminho, caro e de *stock* limitado. Assim os produtores de livros voltaram-se para o papel, apesar do pergaminho continuar a ser o meio predilecto de muitos para livros mais dispendiosos. A invenção do papel na China e a sua eventual assimilação pelos Árabes levou a que este fosse introduzido na Europa no séc. XII através da Espanha Islâmica.

### **A Revolução da imprensa**

É interessante ter em consideração que a imprensa não foi inventada por estudiosos, mas sim por homens pragmáticos que reconheceram a necessidade de produzir textos de forma mais rápida. Mas para chegarmos a este ponto, foi necessária uma confluência de factores: uma procura de livros, a disponibilidade de pergaminho e papel, tecnologia metalúrgica que permitiu a fundição de tipos de letra, e trabalhadores literatos e com perícia para compor o texto (Cave e Ayad, 2014 p.96).

As experiências em torno da impressão devem ter começado por volta de 1430, mas foi apenas em c. 1440 que Johannes Gutenberg (c.1395-1468), na Mogúncia, Alemanha, teve

sucesso. Por volta de 1452-54 este imprimiu a sua famosa Bíblia de 42 linhas – um livro produzido sem a mão de um escriba, se não tivermos em consideração as decorações, que eram acrescentadas *a posteriori*, manualmente. Verdade seja dita, no Oriente já existiam processos de impressão em uso, mas foi Gutenberg que conseguiu transpor esse conceito para um método otimizado na Europa.

Para concretizar este feito, Gutenberg uniu vários processos de forma a conseguir imprimir blocos de texto a partir da composição de letras de metal individuais. Ao contrário da xilogravura – onde o texto era gravado num único bloco de madeira – os caracteres móveis permitem a sua utilização numa infinidade de combinações. Toda a tipografia é reutilizável de projecto para projecto.

As 1282 páginas devem ter levado cerca de 2 anos a serem completadas, e a logística exigida pelo novo processo, tão diferente da cópia manual, só começava agora a ser afinada. O sucesso da Bíblia ainda hoje se sente – das 180 impressas, 50 chegaram até aos dias de hoje (Pettergre, 2011, p.29) – uma taxa de sobrevivência bastante elevada e um testemunho de como foram acarinhadas ao longo dos séculos. A Bíblia de 42 linhas foi terminada e colocada à venda na Feira de Frankfurt em 1454, criando tal sensação que todas as cópias foram vendidas rapidamente, apesar do preço elevado.

Talvez o mais espectacular desta invenção tenha sido o que veio representar para o livro e, conseqüentemente, para os nossos hábitos de leitura e para a nossa cultura. A invenção da imprensa foi o catalizador para as características que hoje em dia atribuímos aos livros – multiplicidade e mobilidade. Pela primeira vez desde a invenção da escrita, era possível produzir material de leitura de forma relativamente rápida e em grandes quantidades (Manguel, 1996, p.134).

### **O impresso vs o manual**

A imprensa foi uma invenção revolucionária, no entanto, a forma do livro em si não era muito diferente dos seus familiares manuscritos. Aliás, os primeiros exemplares tentavam aproximar-se o mais possível do livro manuscrito, através da criação de tipos de letras que reproduziam a escrita caligrafada, mesmo que isso complicasse consideravelmente o processo de produção.

Assim, a diferença visual entre um livro impresso e um manuscrito não era acentuada, e alguns exemplares juntavam textos manuscritos e impressos no mesmo volume. Era a união da antiga e da nova tecnologia que não se excluía automaticamente, e como ambas redundavam num aspecto visual bastante semelhante, ao comprador não parecia fazer grande diferença desde que adquirisse o texto pretendido:

Owners seem not to have cared a great deal whether their book was a manuscript or printed, so long as they obtained the desired text. There was no clear hierarchy of merit between manuscripts and print, particularly as, in the early years, printed texts were so closely modelled in manuscripts in their visual appearance. (Pettegree, 2011, p.16)

No entanto, mesmo com toda a boa vontade, seria impossível na época reproduzir mecanicamente as belas iluminuras criadas manualmente para ornamentar o texto. Estes primeiros livros da era impressa eram ricamente iluminados à mão após a impressão, um dos processos de customização típicos da altura, incentivados por parte de compradores abastados. Para além disso, passagens escritas em alfabetos menos comuns, como hebraico ou árabe, eram também adicionadas à mão.

Aliás, segundo Christopher de Hamel, autor do livro “Meeting With Remarkable Manuscripts”, os calígrafos e iluminadores responderam à competição da imprensa com elementos impossíveis de serem mimetizados na altura pelo novo meio:

The manuscript makers suddenly felt threatened by printers. (...) They started very deliberately doing things in their manuscripts that they knew the printers couldn't do. They did clever borders that looked as though real insects had landed on the page. They started doing extraordinary trompe l'oeil illusions; they really brought colour back into their manuscripts because they knew that printers couldn't do that. (Preston, 2017)

Apesar das limitações do novo meio, a maior parte dos incunábulo (livros impressos antes de 1500) têm um aspecto muito semelhante ao livro manuscrito, de forma a manter uma relação estreita com o que já existia. Este facto levou a uma rápida aceitação dos livros impressos que eram simultaneamente novos e familiares.

Com o passar do tempo, os impressores procuraram soluções para integrar os elementos decorativos na impressão em si. O livro foi-se afastando daquilo que os leitores estavam

acostumados a obter nos exemplares manuscritos. Tendo em conta as condicionantes práticas com que se deparavam e, conseqüentemente, a impossibilidade de reproduzirem de forma impressa a detalhada ornamentação manual, foi necessário inventar novas formas de ornamentar os textos e simplificar a impressão – novos arranjos tipográficos, gravuras em madeira, livros impressos a apenas uma cor, etc.

Outro elemento que marcou o afastamento formal entre o livro impresso e o manuscrito foi a introdução da folha de rosto, uma particularidade original do design do livro impresso. Esta permitia anunciar facilmente o tema do livro e protegia os volumes por encadernar.

### **A disseminação da Imprensa**

No último quarto do séc. XV, a imprensa espalhou-se com rapidez pela restante Alemanha, e posteriormente pela Europa. Estima-se que foram produzidos mais de 30.000 incunábulos na Europa, e que estas edições normalmente não alcançavam mais de 250 exemplares e muito raramente chegavam aos 1000 (Manguel, 1996, p.134).

No entanto, o gosto pelo manuscrito não desapareceu. O séc. XVI, apesar de ter ficado marcado pela disseminação da imprensa, foi igualmente o período em que se desenvolveram os grandes manuais de caligrafia. Muitas vezes as invenções promovem as técnicas em uso em vez de as eliminar e as virtudes do que era banal são salientadas:

It is interesting to note how often a technological development – such as Gutenberg's – promotes rather than eliminates that which it is supposed to supersede, making us aware of old-fashioned virtues we might otherwise have either overlooked or dismissed as of negligible importance. (Manguel, 1996, p.135)

Podemos fazer um paralelismo entre a relação do livro manuscrito e impresso com o actual livro impresso e *ebook* – em vez de tornar o livro físico obsoleto, o livro digital tem levado o seu predecessor a tornar-se um objecto mais cuidado, onde são exploradas as suas características físicas que não podem ser emuladas no mundo imaterial do pixel.

Mas voltando ao nosso percurso pela história do livro. Em 1490, prensas de impressão já se tinham instalado em mais de 200 cidades por todo o continente europeu (Pettergree, 2011, p.xi).

Apesar de alguns considerarem que a nova tecnologia vinha rebaixar o livro, esta viria a mostrar o seu potencial. Os trabalhos do pregador Girolamo Savonarola, nos últimos anos do século XV, ajudaram a imprensa a crescer e mostraram o impacto que a nova tecnologia podia ter na disseminação de ideias revolucionárias, um factor perigoso para as elites e que iria voltar a acontecer em breve na Alemanha com Martinho Lutero.

### **O livro como objecto prático**

A imprensa foi-se tornando cada vez mais familiar e eventualmente o negócio do livro alterou-se por completo. O processo de aquisição de um livro, que outrora era uma transacção muito pessoal, normalmente resultado de uma encomenda, passou a ser um acto completamente diferente. O comprador teve de se habituar à compra de um objecto que não tinha sido feito especialmente para si. O crescimento das bibliotecas privadas levou, também, a que o formato do livro fosse gradualmente ficando mais pequeno e assim mais fácil de manusear e guardar.

Na terceira década da imprensa, dois notáveis tipógrafos foram cruciais para a sua transformação e sedimentação: Nicolas Jenson e Aldus Manutius. Em 1458, Nicolas Jenson (c.1420-1480) foi enviado pelo Rei de França para descobrir os mistérios da nova tecnologia, mas foi em 1470 em Veneza, após a morte do Rei, que este se instalou e deu início à sua carreira como impressor. A sua experiência como ourives conferiu-lhe uma maior sensibilidade para as nuances escultóricas do desenho tipográfico. Jenson é especialmente conhecido pela criação de um dos primeiros, e melhor conseguidos, tipos romanos que criou para produzir os seus primeiros trabalhos. Estes tipos maduros e coerentes apresentavam proporções e formas que significaram uma quebra decisiva com os tipos góticos ou *blackletter* associados ao livro manuscrito e que a imprensa tentou emular. Os tipos romanos viriam a ser usados nos séculos subsequentes graças à sua grande legibilidade e forma uniforme. Em vez de criar a sua tipografia copiando antigos manuscritos, Jenson baseou-se em princípios tipográficos, talvez por isso a sua forma pareça tão equilibrada.

Na Itália do séc. XV, alterações no desenho da tipografia e melhoramentos na prensa de impressão levaram à criação de exemplares extraordinários em composição tipográfica. Os tipos romanos utilizados por Aldus Manutius (1449-1515), tipógrafo e humanista de

enorme influência na história do livro e da tipografia, mostram a influência de Jenson, e são ainda hoje bastante agradáveis de ler.

Como bom humanista renascentista, Aldus queria preservar a literatura clássica grega e decidiu imprimir uma série de textos seminais de autores gregos na língua original e, paralelamente, dicionários e gramáticas de apoio. Em termos de forma, para os livros gregos, Manutius prefere usar os formatos *folio* e o *quarto*. No entanto, o investimento no formato *oitavo* para a edição dos clássicos, bem mais pequeno que os típicos livros da época, foi um dos motivos do seu grande sucesso (Pettergree, 2011, p.61).

Manutius foi realmente um visionário com o objectivo de criar edições de pequeno formato que os estudiosos podiam transportar num bolso ou sacola – uma visão do livro como objecto prático que nos é muito familiar. Este procurava a excelência na tipografia e design do livro, idealizando simultaneamente a criação de edições pouco dispendiosas. Para além do reconhecimento em vida, Manutius ficou associado para a posterioridade, acima de tudo, por duas inovações estilísticas – a já mencionada impressão no pequeno formato *oitavo* e a utilização do itálico para economizar espaço (desenhado por Francesco Griffo), ambas aplicadas nas suas edições dos clássicos (Manguel, 1996, p.135).

Estes livros, que ficaram conhecidos como as edições Aldinas, eram elegantemente impressos e editados, mais sóbrios que os seus antecessores ornamentados, mas com um enorme cuidado na composição tipográfica, escolha do papel, entre outros pormenores. Para o leitor Aldino, o que importava era o texto, o conteúdo, não a ornamentação. Isto não quer dizer que as edições de Manutius ignoravam a forma, muito pelo contrário. Este explorou novos meios de apresentar o conteúdo que fossem simultaneamente apelativos, fizessem justiça ao texto mas que possibilitassem uma boa qualidade de produção de forma mais económica. Manutius teve a visão de usar as limitações de produção da imprensa não como obstáculos, mas como parte integrante do processo, o que implicava uma abordagem visual necessariamente diferente do livro manuscrito.

Os clássicos Aldinos depressa se tornaram famosos, tanto pela escolha de títulos como pela forma elegante dos livros em si. Apesar de serem considerados um marco tipográfico, é de notar que Manutius não inventou o tamanho *oitavo* nem os seus livros eram extraordinariamente baratos. Na verdade, foram os tipógrafos de Lyon, imitadores das edições Aldinas, que realmente conseguiram aquilo que hoje associamos apenas a Aldus – a criação de edições dos clássicos a preços mais acessíveis (Pettergree, 2011, p.62).

Mas apesar disso, Manutius realmente inovou na forma visual do livro e foi o impulsionador de uma filosofia do livro mais portátil, prático e acessível.

### **O livro como arma intelectual**

Uma nova geração de profissionais aperfeiçoou a forma do livro, dando-lhe mais elegância e estilo. O livro como artefacto por si só apenas foi conseguido com o desenvolvimento da folha de rosto, dedicatória, índice e notas – elementos cruciais na navegação do objecto. O livro afasta-se definitivamente da sua forma manuscrita e apura a sua função como objecto de comunicação e consulta. Novas tipografias e arranjos mostram a crescente confiança dos tipógrafos. Este à vontade é notório, também, numa nova escolha de títulos incluindo autores contemporâneos e novos géneros literários. Desiderius Erasmus foi a personificação da nova ideologia escolar e foi provavelmente o primeiro autor contemporâneo a viver da sua escrita.

Por esta altura, uma prensa a funcionar de forma eficiente conseguia imprimir até 1500 páginas, frente e verso, num dia de trabalho (Pettergree, 2011, p.71). Estes números ajudam a perceber o salto quantitativo na produção de material textual e, conseqüentemente, a importância que a imprensa teve nos movimentos religiosos e intelectuais que se avizinhavam.

A Reforma Protestante aumentou consideravelmente o número de livros em circulação. Este movimento religioso é um exemplo exímio da importância que os textos impressos tiveram na difusão de ideais. Sem a imprensa, pode argumentar-se que a Reforma e outros movimentos revolucionários posteriores não teriam o mesmo sucesso. As 95 teses de Martinho Lutero (1517) e conseqüentes argumentos e contra-argumentos tiraram proveito da palavra impressa para chegar mais depressa, mais longe. Nesta época, o número de traduções de Bíblias aumentou, nalguns casos chegando a custar a vida aos autores, como aconteceu a William Tyndale (que traduziu o texto sagrado para inglês).

O livro mostrou todo o seu potencial de disseminador de ideias e auxiliar do pensamento livre. A obra *Principia Mathematica* (1687) de Isaac Newton, tão rapidamente aceite como genial, é um excelente exemplo da eficácia de transmissão de conhecimento.

Obviamente, este facto não agradava a todos. Listas oficiais de livros banidos começaram a surgir tão cedo como no século XV. A famosa lista da Igreja Católica *Index Librorum*

*Prohibitorum*, promulgada em 1559 pelo Papa Paulo IV, teve diversas revisões ao longo dos séculos, e teve a sua última publicação em 1948.

Ainda hoje, numa era onde o conhecimento se alastra por inúmeros meios, a queima de livros é ainda um dos actos mais simbólicos do repúdio a determinado conhecimento ou ideal.

### **Os séculos XVII e XVIII**

O exemplo de Aldus e outros profissionais semelhantes marcou o caminho a seguir no século seguinte, e as exigências do leitor começaram a mudar. A competição no mercado livreiro e a grande escolha de títulos à disposição levou à edição de livros com pouca qualidade. A partir do fim do século XVI, muitos editores apenas queriam fazer lucro.

No início do século XVII os Franceses estavam na vanguarda da ciência e tecnologia. Nesta altura foi estabelecida a *Imprimerie du Roi* que ajudou no avanço do gosto e tendências do mundo editorial; aqui foi criada uma nova fonte tipográfica (*a romain du roi*), com o auxílio de grelhas, assente em princípios de racionalidade.

Por outro lado, o livro inglês foi mais influenciado pelos Países Baixos, incluindo as suas fontes tipográficas *oldstyle* sólidas e pragmáticas. Por volta de 1720, o tipógrafo William Caslon cria uma gama de tipos *oldstyle* que se tornaram a norma no Reino Unido e América anglófona.

Os séculos XVII e XVIII foram palco da publicação de livros para todos os gostos e a maior parte das formas de publicação existentes hoje começaram a estabelecer-se nessa altura. Pode argumentar-se que a racionalidade dos pensadores do Iluminismo, que defendiam a razão e o individualismo que levaria à Revolução Francesa, dificilmente seria a mesma sem o livro como meio de comunicação.

Durante este período foram publicados inúmeros livros de grandes dimensões, que se tornaram uma moda bastante popular. No entanto, o tamanho preferido para o livro comum era o *oitavo* (uma folha produzia 16 páginas). Em meados do século XVIII, talvez pelo aumento de conteúdo das histórias populares, a folha passou a ser dobrada em 12 partes, resultando em pequenos volumes de 24 páginas.

A partir de 1750, alguns avanços técnicos, como o branqueamento ou a calandragem, desenvolvidos por James Whatman e John Baskerville, permitiram melhorar a qualidade do papel, das tintas e das prensas, tornando a produção de livros delicados mais fácil. Os livros elegantes de Baskerville eram amplamente admirados. Estes melhoramentos permitiram a criação de magníficos livros de história natural com belas e pormenorizadas gravuras.

O séc. XVIII vê certas formas literárias tornarem-se comuns, como a literatura sensacionalista, almanaques ou a emergência do romance. Os novos melhoramentos técnicos também levaram a uma maior produção de livros científicos com as gravuras de madeira a tornarem-se o método mais comum de ilustração. Antes da revolução Francesa, foram, também, criados os primeiros livros para auxiliar pessoas invisuais a aprender (Cave & Ayad, 2014, p.151).

### **O livro em massa**

O período que levou à revolução industrial introduziu novas formas de produzir papel (em maiores quantidades e através de novas matérias primas), melhoramentos na fundição de tipos, e introdução de novas formas de ilustração. Foi nesta altura que foi inventado o *stereotyping* – um método de criar moldes de páginas inteiras de tipografia que podiam ser usadas durante décadas, facilitando a reimpressão de novas edições e baixando os preços dos livros. Claro que este avanço significou também a desvantagem das editoras preferirem reutilizar placas em vez de produzir edições melhoradas dos textos.

Nesta época de evolução industrial, o mercado livreiro explodiu, levando a que alguns vissem esta nova proliferação de conteúdos e aumento da literacia como uma benção, enquanto outros temiam o encorajar do pensamento crítico e revolucionário. As exigências do leitor resultavam na publicação de mais edições; as editoras procuravam novas e mais económicas formas de produzir os seus livros, que por sua vez alcançavam cada vez mais leitores. Era um processo cíclico.

Nas capas, a encadernação com tecido veio substituir a dispendiosa pele, com a benesse adicional de nela ser possível a impressão (e nas quais por vezes era impressa publicidade). Estes livros, com conteúdo popular de pequenas dimensões, encadernados em tecido, eram objectos muito menos ostensivos e aristocráticos. Obviamente, a postura do leitor perante este tipo de objecto era também muito diferente da forma como um leitor abordaria e

manusearia um livro dois séculos antes. O livro tornou-se num objecto mais familiar e menos intimidatório.

Melhoramentos nas técnicas de impressão levaram à publicação de livros de forma ainda mais rápida, simples e económica. As invenções americanas *Linotype* (1884) e a *Monotype* (1887) eliminaram a composição de tipografia letra a letra, manualmente, por processos mecanizados. A produção de livros disparou. No entanto, em muitos casos a procura pela produção mais barata e as limitações destas tecnologias mecânicas levaram ao desprezo pelo lado estético do livro.

Críticos como William Morris (1834-1896), fundador do movimento *Arts & Crafts*, notaram que os volumes a serem produzidos não se comparavam em qualidade física e visual aos livros de séculos anteriores. Assim, criou volumes de grande riqueza decorativa. Inspirado pela elegância dos volumes de Manutius, e lamentando a perda de qualidade dos livros produzidos industrialmente, Morris pretendeu criar o “livro ideal”. Entre 1870 e 1875 produziu 18 livros manuscritos iluminados. Os seus ensaios sobre o design de livros salientam a importância da forma e qualidade. Morris e a Kelmscott Press foram uma enorme influência no ressurgimento do design editorial de qualidade.

Alguns dos seus sucessores seguiram o mesmo modelo de criar pequenas edições cuidadosamente desenhadas usando técnicas tradicionais, onde mantinham controlo sobre todo o processo de produção. Outros, como algumas editoras comerciais, inspiraram-se na visão de Morris e desenvolveram novos estilos onde era essencial o equilíbrio entre texto e ornamentação. Um dos exemplos de designers influenciados por Morris na esfera comercial é W. A. Dwiggins (1880-1956), designer, calígrafo e *type designer*. Dwiggins, também conhecido por ter criado o termo *graphic design*, utilizou técnicas modernas de produção mas manteve-se fiel aos princípios dos livros “bem desenhados”. Trazendo a sua experiência do mundo da publicidade para o livro e para a tipografia, conferiu-lhes um lado forte e marcado, com o uso de ornamentação e de formas geométricas inspiradas nos movimentos *Art Moderne* e *Art Deco*.

### **O livro para ser lido em qualquer lugar**

O leitor da segunda metade do século XIX não avaliava a qualidade do livro pela sua raridade, mas pela união de prazer e lado prático. O leitor dos séculos XVII e XVIII tinha

como pressuposto que o livro devia ser lido num espaço interior, mas as editoras do século XIX estavam a produzir livros pensados para serem lidos no exterior, em viagem. O gosto pelo passeio da classe burguesa e a expansão dos caminhos de ferro levaram à procura de material de leitura para viagens maiores. Para além disso, as novas bibliotecas públicas permitiam uma nova relação com o livro.

Em 1841 foi lançada uma colecção ambiciosa de livros de bolso. Christian Bernhard Tauchnitz lançou esta série que veio a alcançar cinco mil volumes nos primeiros cem anos, o que representava uma circulação de cerca de cinquenta milhões de cópias (Manguel, 1996, p.142). No entanto, a sua qualidade de produção não igualava a boa escolha de títulos. A editora alemã *Reclam* publicou uma série muito económica intitulada *Universal-Bibliothek* que se manteve como o modelo para livros de bolso durante anos, mesmo após os seus livros “clássicos” terem sido imitados em Inglaterra por outras editoras como a *World's Classics* de Grant Richard ou a *Collins's Pocket Classics*. Outra série de interesse, iniciada em 1932, foi a Albatross Books, cujo percurso foi perturbado pela ascensão do partido Nazi em 1933 e conseqüente dirupção do mercado. Esta usou *layouts* modernos, novas fontes tipográficas (desenvolvidas por Stanley Morison, entre outros) e código de cores por género.

Estas soluções gráficas viriam a influenciar Allen Lane, o responsável pela série de livros que melhor conhecemos, e que ainda hoje nos acompanha. Após uma viagem onde não encontrou material de leitura que lhe interessasse, Lane decidiu, em 1935, criar uma série de livros baratos mas de boa qualidade. A ideia seria publicar um conjunto de livros dos melhores autores da *The Bodley Head*, onde trabalhava, com capas moles vibrantemente coloridas. O objectivo era produzir livros que apelassem tanto ao leitor mais erudito como ao mais casual, e pudessem ser vendidos não só em livrarias e bancas de livros mas noutras lojas e tabacarias, como qualquer outro objecto banal facilmente disponível para compra. Lane quis dar a esta colecção um nome que não fosse pomposo e voltou-se para a zoologia – *Penguin*. A 30 de Julho de 1935, foram publicados os primeiros 10 *Penguins* e vendidos a 6 *pences* cada. (Manguel, 1996, p.143)

Tal como afirma Alberto Manguel, o maior feito dos livros *Penguin* não foi o seu sucesso conceptual ou comercial, mas sim simbólico. Estas edições levaram-nos a ter como garantido que uma enorme quantidade de conhecimento podia ser adquirida praticamente por qualquer um, em qualquer lugar:

More than its specific qualities (its vast distribution, its low cost, the excellence and wide range of its titles), Penguin's greatest achievement was symbolic. The knowledge that such a huge range of literature could be bought by almost anyone almost anywhere, from Tunis to Tucumán, from the Cook Islands to Reykjavik (such are the fruits of British expansionism that I have bought and read a Penguin in all these places), lent readers a symbol of their own ubiquity (Manguel, 1996, p.144).

## **A diversidade moderna**

O século XX apresentou diversas inovações na produção de livros que viriam a significar maiores tiragens e de melhor qualidade. O maior acesso a livros foi conseguido através de melhoramentos na educação e à criação de cada vez mais bibliotecas públicas.

Em termos formais, o livro até ao início do século (anterior a 1914 e à Primeira Grande Guerra) ainda apresentava uma grande influência da *Kelmscott Press* (Cave & Ayad, 2014, p.208). Muitos editores privados continuavam a criar belas edições mesmo ignorando o seu possível falhanço comercial. A corrente de criadores que explorava as antigas técnicas de produção vivia em contraste com os criativos modernistas que preferiam explorar visualmente os novos meios. Com o passar do tempo, estas novas experiências foram sendo lentamente integradas no design de livros *mainstream*.

Estes revolucionários do livro voltavam-se para o futuro, para novas experiências e tecnologias, não para os sucessos do passado. Os exemplos mais marcantes desta nova mentalidade talvez tenham vindo de Itália e da Rússia neste período antecedente à Grande Guerra. O futurista italiano Filippo Tommaso Marinetti resumiu esta postura no seu *Manifesto Futurista* (1909) que teve grande ressonância entre os intelectuais russos, desencantados com o panorama cultural e social que os rodeava. O grupo Hylaea (fundado em 1910) publica o seu próprio manifesto *Uma bofetada na cara do gosto público*<sup>2</sup>, e relativamente à forma do livro, as suas experimentações vão de facto contra o “gosto comum”. Estes contrariam conscientemente a habitual paginação do conteúdo, explorando soluções que ignoram a leitura fácil dos textos, ou os convencionais métodos de produção, focando-se na expressividade do meio. O livro *Tango with Cows* (escrito pelo poeta Vasily

---

<sup>2</sup> Traduzido pela autora a partir do título “A slap in the Face of Public Taste”

Kamensky e desenhado por David Burlyuk), por exemplo, é deliberadamente incoerente e anárquico, dando uso a diversas fontes grandes e marcadas, e impresso num formato pouco usual em papel de parede reutilizado. Esta abordagem à tipografia como padrão visual será mais tarde explorada por Kurt Schwitters (1887-1948) ou El Lissitzky (1890-1941), que por sua vez terão uma enorme influência no design gráfico em geral. Mas falaremos mais sobre esta influência adiante.

Outro ponto interessante na abordagem mais experimental ao livro foram os escapes criativos consequentes da Grande Guerra. Após esses anos de privação e horrores, muitos artistas começaram a rejeitar a lógica e a racionalidade em detrimento de caminhos mais abstractos e surrealistas. O movimento Dada e o Surrealismo, por exemplo, levaram esta nova abordagem para o mundo do livro através de colagens, como nos trabalhos de Max Ernst, ou em composições experimentais muito visuais, como a poesia concreta de Guillaume Apollinaire.

O livro “comum”, mais comercial, digamos assim, beneficiou do desenvolvimento de novos métodos de ilustração (como a gravura, o *half-tone* ou o calótipo) enquanto os ensinamentos tipográficos difundidos por homens como Stanley Morrison (Reino Unido), W. A. Dwiggins (E.U.A.) ou Jan van Krimpen (Holanda) redundaram numa abordagem mais clássica ao design. Em Inglaterra, as restrições ao uso de papel impostas pela Segunda Guerra Mundial, curiosamente, levaram a uma simplificação do design de livros, pois grande parte dos editores afastou-se das experimentações modernistas (Cave & Ayad, 2014, p.209). O sucesso de algumas séries de *paperbacks*, que já mencionámos, reflecte esta linha de pensamento.

Durante a Segunda Grande Guerra, uma enorme quantidade de livros foram destruídos, incluindo inúmeros manuscritos insubstituíveis. Alguns dos livros mais raros do século XX foram publicados por gráficas clandestinas nesta época. Os livros impressos por estes grupos foram importantíssimos para espalhar os ideais de revolta e aumentar a moral, ao ponto de terem havido diversas tentativas por parte da *British Air Force* de largar prensas portáteis em territórios ocupados. A produção de material impresso pela Resistência Polaca, após a invasão alemã em 1939, foi especialmente considerável e prolífera.

Gradualmente, a grande quantidade de editoras independentes do início do século XX foi dando lugar às grandes empresas que olhavam mais para os lucros do que para a variedade ou qualidade do conteúdo impresso. Mesmo as grandes lojas de venda de livros como a

*Barnes & Noble* viviam numa estranha dicotomia entre facilitar o acesso a uma grande quantidade de livros mas limitar o seu leque de oferta devido a políticas empresariais.

Felizmente, os editores independentes nunca desapareceram e é hoje comum encontrar projectos que apostam em autores e edições fora dos normais circuitos comerciais. Meios tradicionais, e por muitos vistos como obsoletos, continuam a ser explorados. Dard Hunter (1883-1966) é um óptimo exemplo deste interesse pelo trabalho manual e técnicas centenárias num mundo cada vez mais voltado para as novas tecnologias. E tal como foi mencionado anteriormente, os futuristas e os dadaístas do início do século XX abriram as portas a um uso da tipografia mais experimental e expressivo, não forçosamente preso à legibilidade do texto. Esta abordagem inovadora teve grande ressonância em El Lissitzky, que trabalhava as páginas de um livro como uma sequência de elementos e composição quase cinematográfica. A forma como organizava o espaço conferia às palavras um enorme dinamismo e energia, que não só eram imensamente cativantes ao olhar, mas também davam ênfase ao conteúdo a comunicar.

O seu trabalho teve uma enorme influência nos criativos da Bauhaus, da De Stijl, entre outros, e, conseqüentemente, em todo o design gráfico do século XX.

Esta postura em relação ao design é particularmente sentida num projecto mais recente e que representa também ele um marco no design de livros: *The Medium is the Massage* (1968), uma das primeiras parcerias entre designer e autor teórico. Este livro não segue o habitual modelo de criação de um texto que depois é paginado – o conceito foi iniciado por um designer, Quentin Fiore, que criou uma interpretação visual das palavras de Marshal McLuhan. O designer altera as hierarquias tradicionais de texto, imagens, legendas e ilustrações em composições cheias de energia, cujo objectivo seria transformar as teorias de McLuhan, por alguns tidas como difíceis de compreender, em algo comunicável a um público mais alargado, através de metáforas visuais e pouco texto. Segundo Rock, o sucesso do livro deveu-se tanto às palavras de McLuhan como ao tratamento gráfico desenvolvido por Fiore (Rock, 1998, p.156).

Esta abordagem experimental é um óptimo exemplo do uso da tipografia e outros elementos visuais que são, em si, tão importantes na comunicação do conteúdo como o texto. A forma não é inócua, é um elemento comunicacional a ser explorado, ainda mais numa era em que se discute a importância do livro físico com a vinda do livro digital.

## O livro contemporâneo

Muitos anunciaram o fim do livro como o conhecemos com a chegada da tecnologia digital e dos *ebooks*:

Today, however, the book has lost its magical aura and is no longer the indispensable attribute of government. It has become an everyday consumer object, like soap or potatoes. What is more, in the early days of twenty-first century, we seem to be passing through an information revolution that may irrevocably undermine the status of the book and even – according to the most extreme predictions – render it obsolete. (Lyons, 2013, p.8)

É verdade que grande parte da informação é actualmente consumida através dos nossos *gadgets* digitais, e muitos viram esta mudança de hábitos como um mau presságio para o livro.

Há cerca de uma década, paralelamente a uma crescente popularidade dos *ebooks* e *ereaders*, grande parte dos livros *mainstream* tinham um aspecto pouco interessante. Muitas editoras, influenciadas, também, pela crise financeira, criaram livros que eram “as grey and forgettable as ebooks”. (Preston, 2017) Esta foi uma época de falta de confiança no mercado livreiro, onde as editoras tentaram aumentar as margens de lucro através da poupança na produção. Mas após atingirem um pico em 2014, as vendas de *ebooks* têm vindo a baixar em detrimento da venda de livros impressos, baixando 17% em 2016. (Sweeney, 2017) Parece que após um período de curiosidade pelo meio digital, voltamos a preferir o meio impresso tradicional. Alex Preston vai mais longe, apontando a recente tendência para o aumento da qualidade dos livros e a nossa relação com os mesmos:

Books have always had a fetishistic quality to them, with their dusty secretiveness. Now, though, it feels like we’re living through a special moment in the history of book design and beautiful books are everywhere. (...) It’s hard to know whether to read these books or caress them. (Preston, 2017)

O livro está longe de ter desaparecido e as suas características físicas muito particulares têm sido exploradas de inúmeras e interessantes formas, influenciadas pelas experimentações do passado e, talvez, impulsionadas por esta dita competição digital. Para além disso, têm surgido, também, inúmeros projectos híbridos que unem o impresso e o digital, como

*Written Images*, de Martin Fuchs e Peter Bichsel – um livro que apesar de tradicional em *output*, tem cada cópia gerada de forma única e individual através de um computador.

Da perspectiva do designer, as facilidades de criação e produção existentes actualmente permitem, mesmo dentro da forma do *codex* que aqui focamos, uma experimentação quase ilimitada. Este facto resulta numa infindável escolha de opções gráficas e estilísticas. Tal como afirma Richard Hendel, o design de livros tem um número de regras aceites relativamente pequeno (Hendel, 1998, p.1), logo o campo de experimentação é virtualmente ilimitado.

Assim, os séculos XX e XXI têm sido testemunhos de inúmeros formatos e conceitos de livros. A abordagem mais comum continua a ser adaptar-se o formato à função, como por exemplo, nos livros ilustrados em que o tamanho tem de ser o adequado à legibilidade dos pormenores das imagens, ou nos livros que pretendem ser transportáveis e logo têm de ser relativamente pequenos. Apesar disso, o livro encontrou, também, o seu lugar como objecto de experimentação. No entanto, os formatos mais bizarros apenas prevalecem como experiência ou como resposta a um determinado conceito específico, não necessariamente replicável ao livro em geral:

The invention of new shapes for books is probably endless, and yet very few odd shapes survive. (...) – none of these has lasted except as a curiosity. But the essential shapes – those which allow readers to feel the physical weight of knowledge, the splendour of vast illustrations or the pleasure of being able to carry a book along on a walk or into bed – those remain. (Manguel, 1996, p.145,146)

A edição das *Viagens de Gulliver* (1950) desenhada por Bruce Rogers, por exemplo, aproveita a narrativa da história para se apresentar formalmente num volume enorme e num minúsculo. Aqui, a forma explora um conteúdo específico, mas é uma solução que apenas faz sentido quando ligada à história das peripécias de Gulliver. Na generalidade, a essência da forma do livro tem-se mantido inalterada, em grande parte, há séculos. Como afirma Umberto Eco, “alterations to the book-as-object have modified neither its function nor its grammar for more than 500 years. The book is like the spoon, scissors, the hammer, the wheel. Once invented, it cannot be improved.” (Eco e Carrière, 2011, p.4). O essencial mantém-se, mas a experimentação vive em torno destes pressupostos base.

Noutro exemplo, neste caso de um livro pensado para ser uma experiência diferente do habitual, podemos apontar *Sex*, de Madonna (1992). Esta peça impulsionou a ideia do livro

como objecto que não comunica apenas um determinado conteúdo, mas utiliza os aspectos físicos para proporcionar uma experiência e salientar a mensagem transmitida. Neste caso específico, o leitor tem de literalmente “penetrar” o livro para aceder ao conteúdo (Heller e Pettit, 1998c, p.68). É claro, não podemos esquecer os intrigantes livros de Irma Boom que levam a ideia do livro-objecto a novos horizontes.

O investimento na qualidade de produção e acabamentos de livros físicos tem aumentado, transformando o livro, em muitos casos, num objecto que o leitor estima e ao qual ganha especial apego. Os livros com melhor design e acabamentos começaram a ter mais sucesso, e assim as editoras perceberam que o caminho estava, também, na qualidade. Mesmo as livrarias, em muitos casos, adoptaram uma nova postura em relação à forma como apresentam o produto e cativam o comprador. James Daunt, *chief executive* da Waterstones, afirma que toda a experiência nas suas livrarias foi pensada para estes serem locais onde as pessoas encontram coisas bonitas, onde exploram todo o sentido táctil do livro físico (Preston, 2017).

Mas à parte da discussão mais generalizada em torno da “morte do livro” e da sua substituição pelo *ebook*, existem autores que se preocupam, também, que o livro se transforme numa peça de luxo e que se afaste irremediavelmente do objecto de conhecimento acessível que foi em outrora:

There’s a worry, though, that books are becoming luxury objects, status symbols, decorations rather than sources of inspiration, erudition and imaginative escape. (Preston, 2017)

Tendo em conta os fantásticos exemplos de livros (objectos) recentes que são, na sua essência, magníficas obras de literatura ou estudos sobre os mais variados temas, julgamos que o livro se manterá, pelo menos nos tempos mais próximos, como o símbolo de conhecimento que têm sido ao longo dos séculos. Possivelmente com formas mais ou menos exploratórias. O futuro do livro parece ser, para já, reconfortantemente promissor:

What is certain is that there will be more new developments, sometimes very different from (and better than) the e-books to be published. But even in the 21<sup>st</sup> century (...) some people are creating new forms of the written or printed book, using methods that may seem deliberately backward-looking and wayward, and ignoring digitisation altogether. The traditional book will still be produced for a very long time yet. (Cave e Ayad, 2014, p.9)

## A Morte Do Livro?

“Virtual books, like virtual holidays or virtual relationships, are not real. People want a break from another damned screen.”

Simon Jenkins, *Books are back. Only the technodazzled thought they would go away* (Jenkins, 2016)

Irma Boom, designer de livros e grande exploradora do potencial físico do livro como objecto, afirma que fica deprimida quando entra numa livraria e se apercebe da quantidade de livros que podiam ser PDFs. No entanto, esta afirmação vem de alguém cujos livros que cria são objectos tridimensionais que exploram profundamente as potencialidades do objecto, e que a própria avalia como muito difíceis de substituir por *ebooks*. Aliás, Boom diz ainda que o surgimento dos livros electrónicos tornou o propósito do seu trabalho ainda mais explícito:

Many conventional books can go digital now. Often when I go to a bookstore I get really depressed by all the books that could have been PDFs. On the other hand, my books are three-dimensional objects and very hard to replace with electronic books. If people come to me, they come for something special or better: they expect something new. I think the Internet and e-readers make what I am doing much more clear. The definition is more precise, and my position is a lot more defined. (Bil’ak, 2012)

A digitalização do conteúdo como resolução do “problema” de manutenção dos livros foi um dos argumentos usados pelo *Project Gutenberg* ou *Open Library*, mas esta filosofia ignora por completo a importância física do livro. Alguns livros não podem ser dissociados do seu peso, escala e textura. Outros, nem tanto. A forma prática de comunicar dos *ebooks* levou a que a importância do livro como objecto fosse reanalisada e posta em questão.

Curiosamente, essa análise parece ter levado o livro a potenciar ainda mais as características que o separam do seu primo electrónico. Se um *ebook* comunica o texto, o livro teve de comunicar o texto de uma forma que só o livro consegue. O livro como objecto tornou-se ainda mais importante.

O designer teve (e tem) um papel importantíssimo nesta constante sobrevivência do livro numa era cada vez mais digital. Muito se tem falado ultimamente de como os meios

impressos vão fazer frente às novas alternativas tecnológicas. A verdade é que as previsões mais pessimistas feitas nas últimas décadas têm-se revelado demasiado precipitadas.

O primeiro Kindle foi lançado em 2007 e o primeiro iPad em 2010. No entanto, mesmo após quase 10 anos de comercialização e bastante popularidade, o *ebook* não veio substituir o livro, como muitos previram. As vendas de Kindles inicialmente ultrapassaram os livros *hardback* mas têm vindo a descer rapidamente desde 2011. Segundo a *Publishers' Association* do Reino Unido, em 2015 as vendas de conteúdo digital baixaram enquanto as vendas de livros físicos subiram (Furness, 2016). Esta tendência tem vindo a ser atribuída à percepção, por parte dos leitores, dos prazeres conferidos pelo livro físico, para além da publicação de livros de não-ficção que não se traduzem tão bem para o digital. Um artigo recente do *The Guardian* (Abril de 2017) olha para a questão de um modo interessante:

There is generally a sense that people are now getting screen tiredness, or fatigue, from so many devices being used, watched or looked at in their week. [Printed] books provide an opportunity to step away from that. (Sweney, 2017)

Olhando para o assunto de forma mais pragmática, a leitura em papel também parece ser mais rápida que a leitura em meios digitais. Um estudo de 2010 intitulado “iPad and Kindle reading speeds” (Nielsen, 2010) analisou a velocidade de leitura de textos longos. Apesar da velocidade de leitura estar a melhorar nos *tablets*, era, no entanto, mais lenta do que a leitura feita em meios impressos. Mesmo estudos mais recentes apontam para que a leitura em papel seja melhor para a retenção de informação e concentração (Kraft, 2015). Para além disso, os *e-readers* que funcionam através da emissão de luz são potencialmente prejudiciais para a saúde, interferindo com a nossa capacidade de dormir (Chang et al., 2015; Hysing et al., 2015).

Tal como afirma o Dr. Matthew H. Schneps, director do *Laboratory for Visual Learning* (uma colaboração entre a Universidade do Massachusetts Boston e o MIT), “Some people absolutely love the look, smell, and feel of the classical book held in the hand, and such people may not want to give up the sensory experience of reading from a paper book” (Kraft, 2015).

Vendo a questão pelo lado da leitura, Simon Jenkins diz que: “Reading the meaning of words is not consuming a manufacture: it is experience.” (Jenkins, 2016). O livro impresso e o acto de ler através desse meio não se resumem a aspectos práticos. O livro é uma *experiência*.

Questões relacionadas com a leitura e a forma como lemos têm vindo a ser levantadas há décadas. Para além de autores como Ellen Lupton, outros como Neil Postman em “Amusing Ourselves to Death” (1985), Sven Birkert em “The Gutenberg Elegies” (1994) ou Nicholas Carr em “The Shallows” (2010) têm debatido, também, o destino da leitura numa era digital.

As gerações mais novas parecem tender para a leitura em *e-readers*, especialmente aqueles que não são ávidos leitores. Estes aparelhos assemelham-se mais aos *gadgets* que estão habituados a transportar no bolso (Tveit e Mangen, 2014). Para além disso, leitores com problemas de visão ou dislexia têm mais facilidade de ler em *e-readers* por esta tecnologia permitir a escolha do tamanho da fonte e entrelinha. Estudos apontam para que pessoas com dislexia leiam melhor frases curtas, logo não é necessariamente o *e-reader* que facilita a leitura nestes casos, mas sim o facto de permitirem a formatação do texto para estas características (Schneps et al., 2013).

Vivemos num mundo multi-formato onde impresso e digital vivem paralelamente, por vezes respondendo às mesmas funções, mas muitas vezes salientando as suas características próprias. Ainda é cedo para se perceber se o *ebook* veio “assassinar” o livro. Mas podemos lembrar com algum optimismo que a televisão não matou o cinema, tal como a fotografia não matou a pintura. Aliás, neste último caso, a pintura evoluiu para novas formas de representação graças, também, à influência dessa nova tecnologia que veio tornar, de certa forma, obsoleta a pura representação do real. O meio já existente adaptou-se, reinventou-se, graças à competição do novo formato.

Comparativamente, podemos argumentar que os meios digitais vieram tornar muitas funções comunicacionais do livro obsoletas. Livros com certas funções, como por exemplo enciclopédias, podem funcionar melhor (ou de forma mais prática: pesquisa, actualização, referências a outro material, etc.), no formato digital. É natural que o digital absorva algumas das antigas, e exclusivas, funções do livro.

Talvez venhamos a viver uma época em que o livro se torne um objecto de nicho, um objecto fetiche. A curto-médio prazo há quem argumente que pelo menos a publicação de livros no geral vai diminuir mas significar um melhoramento na edição, design e produção dos exemplares que mereçam esse tratamento. Alguns relatórios apontam para a nova subida na venda de livros, ultrapassando os *ebooks* – na primeira metade de 2014, os livros impressos ultrapassaram a venda de *ebooks*, segundo os números angariados pela *Nielsen*

*Books & Consumer* (Fallon, 2014). Contrariamente, outros estudos prevêem a subida do livro digital graças ao interesse crescente pelas novas tecnologias – segundo o relatório da *Pricewaterhouse Coopers (PwC)* prevê-se que em 2018 o *ebook* ultrapasse o livro (BBC News Desk, 2014), embora com alguma dificuldade no continente Europeu, que se tem mostrado mais conservador no que toca à leitura e mais apegado ao livro impresso (Heyman, 2014).

É impossível saber o futuro do impresso frente ao digital. De momento, o livro físico e no ecrã vivem lado a lado, sendo que, como vimos, em anos recentes a venda de *ebooks* tem diminuído, enquanto a venda de livros impressos tem recuperado. Onde esse caminho nos vai levar, podemos apenas especular, mas de momento é reconfortante pensar que “the digital revolution was expected to kill traditional publishing. But print books are ever more beautifully designed and lovingly cherished”. (Preston, 2017)

## A forma como lemos

“If you surrender yourself to reading, you find peace inside, time is absent, a new world is created.”

Luna Maurer, *Read where I am* (Maurer, 2011, p.110)

A leitura e a nossa relação com o objecto livro tem evoluído ao longo dos séculos. Essa relação com o objecto e o seu conteúdo deu um salto considerável nas últimas décadas graças à rápida evolução das tecnologias digitais e da forma como consumimos informação. Hoje em dia, temos ao nosso dispor quantidades inimagináveis de informação textual e visual à qual podemos aceder virtualmente em qualquer lugar.

Max Bruinsma intitula-nos de *homini visualis*, uma espécie que não lê e escreve apenas palavras, mas também imagens (Bruinsma, 2011, p.58) – o lado visual do conteúdo é de imensa importância na nossa percepção da mensagem. A forma como um texto nos é apresentado é crucial no modo como o abordamos e interpretamos. Não só a composição visual nos influencia de imediato como o próprio meio em que a informação nos é passada leva-nos a posicionar de forma particular em relação a essa comunicação. Daí ser fundamental pensar na forma como o conteúdo vai ser apresentado quando se cria um livro (ou outro objecto que vá transmitir esse conteúdo). As escolhas conceptuais e gráficas vão influenciar a forma como nós, animais visuais, o iremos perceber mesmo antes de começarmos efectivamente a ler as palavras.

Para além disso, quando nos preparamos para ler, a nossa postura é diferente quando usufruímos dos conteúdos a partir de um livro, por exemplo, ou de um blog – normalmente, a nossa atitude difere devido aos preconceitos que temos em relação ao meio, ao autor, ao tipo de conteúdo, etc. O “onde” e “como” nos deparamos com a literatura determina a nossa abordagem ao texto (Loontjens, 2011, p.100).

O excesso de informação a que temos acesso actualmente levou a que a nossa leitura diária se transformasse numa passagem por estímulos visuais (imagens e texto) que depois juntamos na nossa cabeça em algo com significado. A comunicação foi obrigada a tornar-se mais imediata, mais visual. Assim, estamos mais conscientes do lado sensorial da leitura e, simultaneamente, transformámos a observação numa actividade mais conceptual e reflexiva (Bruinsma, 2011, p.58 e 59). A leitura na *web* encoraja uma passagem rápida e

potencialmente superficial pelo conteúdo. Mesmo no meio impresso, parece que estamos progressivamente a treinar o nosso olhar a “ler” a totalidade da página de forma rápida, não lendo palavras individuais mas sim um rápido emparelhamento de texto e imagem (Kaplanian-Buller, 2011, p.86). Apesar desta ser uma forma eficaz de identificar áreas de interesse, esta forma de ler pode tornar-se uma desvantagem quando lidamos com formas literárias mais complexas (Hayles, 2011, p.83). Num mundo saturado de informação, paradoxalmente, parece que estamos a ler mais e menos. Lemos mais informação superficialmente e através da comparação de conteúdo, mas menos de forma maximizada. Processamos mais informação e mais variada. Temos mais pontos de referência mas saboreamos menos a riqueza de cada elemento em particular (Laermans, 2011, p.98). Estará esta leitura “ao de leve” a tornar-nos mais ignorantes, como afirma Mark Bauerlein? Katherine Hayles afirma que não. Técnicas semelhantes de leitura sempre existiram, o truque está em termos diferentes formas de ler no nosso repertório e usá-las conforme for necessário (Hayles, 2011, p.83).

Kaplanian-Buller faz uma diferenciação interessante entre aquilo que intitula “leitura fria” e “leitura quente” que tem toda a lógica quando se fala em diferentes tipos de leitura. A “leitura fria” serve para angariar informação e, por não apelar ao lado emocional, pode ser feita em aparelhos digitais. Em contrapartida, a “leitura quente” acontece quando abrimos o coração e nos ligamos emocionalmente com o conteúdo. Neste caso, um objecto sensorial e orgânico como o papel parece fazer mais sentido. O livro surge aqui como um objecto que atrai, guarda e emite emoções (Kaplanian-Buller, 2011, p.86/87). Esta descrição feita por Kaplanian-Buller vai ao encontro, precisamente, do lado sensorial e emocional que associamos ao livro – a autenticidade de passar a mão pela página na qual outros leitores já tocaram, ou mesmo que nós já tocámos noutra momento – um acto caloroso que cada vez mais vamos desejar ao sermos rodeados por “textos frios”.

Actualmente, temos informação, fria e quente, disponível em qualquer lugar, a qualquer hora. O verdadeiro desafio está em arranjarmos tempo e capacidade para a compreendermos e interpretarmos (Ehmann, 2011, p.71). O desafio para o designer é, também, transformar essa informação em experiências que facilitem a compreensão e interpretação pelo leitor.

Neste sentido, Florian Cramer vai ainda mais longe ao afirmar que a leitura não se limita à percepção de linguagem alfabética, mas que se trata sim de um acto de percepção visual ou táctil que envolve a interpretação de sinais (Cramer, 2011, p.64). Esta afirmação talvez

ajude a explicar a relação que muitos leitores têm com o livro físico. Com este objecto, o acto de ler é um processo que não se limita à leitura do texto. O próprio objecto faz parte da experiência sensorial de leitura de uma forma que os meios digitais não conseguem mimetizar. Aliás, uma questão interessante a ter em conta, e que aponta para a estreita relação que temos com o livro como meio primordial para a apresentação de conteúdo textual, é o facto dos dispositivos digitais tentarem mimetizar essa experiência. Ao lermos um *ebook*, continuamos a “virar” a página, a colocar marcadores e a ler de forma cronológica. Após 20 anos a “reinventar a roda”, os dispositivos digitais tomaram a forma do *interface* mais eficaz – o livro impresso (Ludovico, 2011, p.102).

Ainda falando da relação dos meios impressos com os digitais, Alessandro Ludovico diz que “o impresso e o digital, apesar de serem dois mundos diferentes, não se excluem mutuamente”<sup>3</sup> (Ludovico, 2011, p.102). Ambos vão continuar a existir e a evoluir mas, segundo Minke Kampman, não devem ser comparados um com o outro, da mesma forma que não devemos comparar o cinema com o Youtube (Kampman, 2011, p.85). Ambos são meios que se podem complementar, não tendo necessariamente de ser comparáveis ou de se auto-excluírem, tal como já vimos anteriormente com a questão da “leitura fria” e da “leitura quente” que podem solicitar diferentes veículos de leitura.

No entanto, quando falamos de leitura contemporânea a questão é recorrente: terá o livro físico de fazer frente às novas formas de apresentar texto que os meios digitais vieram apresentar (o *hyper-texto*, a interactividade, a interacção a nível social, os conteúdos dinâmicos, etc.)? Talvez não; talvez o livro venha a persistir graças à sua capacidade de se manter permanente, inalterável. Graças ao seu *pathos* e à sua inegável fisicalidade. As infinitas possibilidades que o hipertexto nos apresenta podem levar-nos a um limbo de concentração mínima. O espaço finito de um livro torna-se reconfortante e um meio ideal para nos focarmos (Ludovico, 2011, p.102). Luna Maurer é da mesma opinião, afirmando que é mais fácil “ler por ler” quando nos “fechamos”, quando não temos a possibilidade de clicar para outros conteúdos, quando a frase tem de ter significado suficiente por si só. Maurer não vê o isolamento inerente a um livro como uma limitação, mas como um factor crucial no acto de ler (Maurer, 2011, p.110).

---

<sup>3</sup> Traduzido pela autora

Uma coisa é certa, a leitura sempre foi “mediada pela forma e contida pela tecnologia”<sup>4</sup> (Crisp, 2011, p.75). Tal como foi referido, os dois meios vão continuar a co-existir. A questão prende-se com as novas camadas que vamos continuar a adicionar à experiência de um e de outro, puxando pelas potencialidades e características próprias de cada um.

Num mundo progressivamente mais rápido e a transbordar de estímulos, a nossa atenção é cada vez mais requisitada e a forma como absorvermos essa informação cada vez mais mutável. Como vimos, existem vários tipos de leitura que respondem a várias necessidades e propósitos. Estamos cada vez mais habituados a ler de forma rápida e superficial como meio de chegarmos ao conteúdo que realmente nos interessa, absorvendo texto, imagens e outros estímulos em simultâneo. Mas também lemos de forma “tradicional”, absorvendo, quando o conteúdo o exige.

---

<sup>4</sup> Traduzido pela autora

## O livro como objecto sensorial

“A book is beauty. A book is a shelf, a wall, a home.”

Simon Jenkins, *Books are back. Only the technodazzled thought they would go away* (Jenkins, 2016)

Os livros bem desenhados tornam-se mais que meros receptáculos de palavras e imagens (Lee, 2011, p.99). São experiências sensoriais, temporais:

A book is a sequence of spaces. Each of these spaces is perceived at a different moment - a book is also a sequence of moments (Carrión, 1975, p.1).

Com a recente entrada em cena dos *ebooks*, é interessante olhar para o livro em toda a sua “fisicalidade” ou, como Dick Tuinder coloca, para todas as “subtis sensações que fazem da leitura de um livro uma experiência física”<sup>5</sup> (Tuinder, 2011, p.147). Tuinder fala-nos do cheiro do papel e da tinta, ou da oscilação do peso da direita para a esquerda (no caso ocidental) conforme vamos desfolhando cada página ao lê-la. Segundo Sharon Helgason Gallagher, a experiência somática do livro físico é precisamente o mais difícil, ou mesmo impossível, de traduzir para o livro digital: e não apenas os movimentos físicos ou o cheiro do livro, mas toda a coreografia cerebral a que chama dança do cérebro. Gallagher descreve o livro como o objecto ideal para a estrutura bilateral do nosso cérebro humano; uma forma distinta e energética de transmitir significado perfeitamente proporcionada ao nosso corpo. (Gallagher, 2012, p.19)

O manuseamento e leitura de um livro é indubitavelmente uma experiência sensorial. Para além disso, o livro traz consigo todo um imaginário associado a conhecimento e história que o transforma num objecto com um carácter, um *pathos*, muito próprio.

O livro é visto por muitos como um objecto com valor na sua totalidade, mas nem sempre é tratado dessa forma. Nas últimas décadas, muitas bibliotecas focaram a sua atenção na preservação dos textos (conteúdo) de certos livros frágeis ignorando o objecto em si. Diversos projectos de “reformatação” de livros, em pleno século XX, decidiram fotografar ou digitalizar os exemplares, por vezes desencadernando os volumes e ignorando o livro

---

<sup>5</sup> Traduzido pela autora

como artefacto material. Apenas interessava conservar o conteúdo, o que implica a ideia que a forma do livro em si é neutra e sem consequência (facto também reflectido na ideia do *ebook* como substituto do livro impresso). Ulisses Carrión defende o livro como um espaço com significado, um espaço com condições específicas que devem ser tomadas em consideração por todos os elementos que nele serão incluídos; um espaço com valor em si mesmo, não apenas como receptáculo do conteúdo (Carrión, 2008, p.129-130).

Erik Spiekerman, um especialista em tipografia, vê o livro impresso como o suporte ideal para a transmissão de conhecimento. O seu argumento prende-se muito com a referida fisicalidade – para si, os livros são objectos e não superfícies. Um livro que tenha sido cuidadosamente desenhado e produzido, tendo em conta todos os parâmetros que o compõem (formato, papel, encadernação, paginação, tipografia, etc.), oferece uma experiência física que vai muito além da mera transmissão de factos (Spiekerman, 2011, p.138). Apenas livros com um design e produção descuidados, que ignoram as possibilidades e potencial desse lado físico e sensorial, se colocam na posição de serem facilmente substituídos por ecrãs e a sua pragmática oferta de conteúdo.

## Meta-livro – o livro auto-reflexivo

“And there is the fact that content is always embodied in its form, and so to make form is also to shape content.”

Robin Kinross, *Designer as Publisher* (Kinross, 2010)

Para além de um livro, este projecto tem a característica de se tratar de um livro que apresenta outros livros – uma espécie de *mise-en-abyme*, um termo que, na história de arte ocidental, descreve uma imagem que contém uma cópia mais pequena de si mesma. Uma das características do *mise-en-abyme* é que traz à luz a forma e significado do objecto em questão. Assim sendo, a apresentação de um livro dentro de um livro é uma estrutura auto-reflexiva (Glickfeld, 2015, p.139). Este tipo de objecto tem tido uma crescente popularidade nos últimos anos, onde a tendência de publicações auto-reflexivas tem crescido (Furter, 2015, p.325).

Podemos dizer que estamos a lidar com um meta-livro – um livro a reflectir sobre si próprio. Como exemplo desta ideia do livro como objecto de auto-reflexão podemos indicar Louis Lüthi e o seu *On the Self-Reflexive Page*. Neste livro, Lüthi explora “a página” através da apresentação de páginas isoladas retiradas de trabalhos de literatura. Com esta descontextualização da matéria, o leitor é forçado a focar-se noutros pormenores que não a narrativa original dos volumes de onde as páginas foram recolhidas, e assim fazer uma nova análise do material apresentado.

Para além de um exercício de auto-reflexão, o meta-livro serve também como uma espécie de arquivo de outros volumes. Esse arquivo ganha importância quando os exemplares representados são raros e de acesso condicionado ou restrito. O meta-livro surge como o único meio de ligação entre o público e os livros originais. Assim sendo, a forma como esses volumes são representados deve ser alvo de uma cuidada análise. É interessante debruçarmo-nos sobre a melhor forma de apresentar livros num livro – como explorar visual e conceptualmente as características que fazem de si o objecto que é. Mas, tal como afirma Katherine Gillieson, esta questão apresenta um enigma especial para o designer. Como apresentar um meio dentro desse mesmo meio? (Gillieson, 2008a, p.28)

Uma das questões que se levanta nessa representação do objecto é que características são importantes de salientar, ou seja, o que para nós melhor representa a essência do objecto. Por exemplo, como representamos a dimensionalidade, peso, textura do livro?

Tendo de solucionar a questão de representação de livros numa página bidimensional, Alexia de Visscher e Ariane Bosshard decidiram apresentar os livros no acto de serem lidos (em *The Fernand Baudin Prize Catalogue 2009-2010*). As autoras justificam esta escolha pela impossibilidade de poderem representar exaustivamente livros dentro de um livro. Assumindo as limitações desta destilação, é apresentada, de forma intuitiva, a escala do objecto por comparação com o meio circundante, e pela gestualidade do leitor percebe-se a relação com o mesmo.

Numa outra abordagem, Catherine de Smet, Christoph Keller e Jérôme Saint-Loubert Bié (em *Double Pages*) passaram a problemática dessa representação do livro para o lado dos participantes. Pediram-lhes que enviassem eles próprios as fotografias dos livros e assim, inadvertidamente, estes escolheram aquela que achavam ser a melhor forma de apresentar o volume numa imagem (Bié, 2015, p.149).

Os catálogos *The Most beautiful Swiss Books* de 2004 a 2006 apresentam 3 abordagens distintas de representar livros num livro, uma em cada ano: em 2004 mostram a materialidade dos exemplares através de reproduções ao tamanho real e no mesmo papel do original de uma parte de cada livro; em 2005 apresentam diferentes componentes do design dos livros de forma separada, como que numa lista de ingredientes que compõe cada obra; em 2006 usam uma abordagem mais tradicional de representação dos volumes a partir de uma série de planificações.

Cada uma destas abordagens conceptuais representa um caminho distinto e resultará em reflexões particulares sobre o livro como objecto. A forma como o material é apresentado pode influenciar a sua interpretação. Gillieson continua por comparar este dilema com a cartografia e precisão da representação de um território. Paradoxalmente, a forma mais rigorosa de o fazer seria representar o espaço ao tamanho real (1:1) (Gillieson, 2008a, p.28). No caso da representação do livro, esta analogia talvez também fizesse sentido. Ou, por outro lado, usar esquemas que organizem a informação a apresentar de forma simplificada seja a melhor opção. As hipóteses são diversas, cada uma com as suas características próprias, conceptuais e visuais.

O meta-livro será sempre uma interpretação e representação do material base; uma tradução para um novo objecto, um novo livro. O designer tem de pensar no que realmente é importante apresentar, tendo em conta as condicionantes e limitações do meio.

## O PROJECTO

“My hands, choosing a book to take to bed or to the reading-desk, for the train or for a gift, consider the form as much as the content.”

Alberto Maguel, *A History of Reading* (Manguel, 1996, p.125)

### Objectivos do projecto

Este projecto centra-se duplamente na temática do livro: o livro como objecto cultural, com toda a sua importância e características próprias, e o livro como objecto de experimentação em si mesmo.

O projecto editorial em que culmina este estudo servirá como campo de experimentação autoral para a designer. Falamos aqui tanto de uma autoria mais clássica, de concepção e curadoria do conteúdo, como de uma autoria gráfica e conceptual.

A temática do livro é explorada através da divulgação da importância do livro no Design; do livro enquanto objecto na nossa sociedade; a sua importância no acto de ler e até o valor emocional que este objecto desperta em muitos.

Simultaneamente, este projecto tem uma outra camada de valor social através da divulgação de um espólio de enorme importância cultural e a que poucos têm acesso: livros raros do acervo de duas bibliotecas e uma livraria portuguesas. Este facto não é ignorado na altura da concepção da peça, tendo sempre presente que o resultado desta experiência pode servir de arquivo para estas obras e único ponto de contacto das mesmas com um público mais alargado.

Relativamente à temática específica da autoria em design, não tentamos provar que o designer deve ser autor do conteúdo, nem que o trabalho de design gráfico precise de alguma legitimação nesse sentido. O texto usado no livro foi criado no contexto desta dissertação e apresentou-se como uma boa base para o desenvolvimento da peça. O restante conteúdo foi recolhido e seleccionado como forma de o ilustrar e complementar,

seguindo o conceito e temática do objecto final e tendo em consideração o público-alvo a que a peça se destina.

Falando do lado formal, as possibilidades no design de livros hoje em dia são virtualmente ilimitadas. A facilidade com que manipulamos a tipografia, fotografias, grelhas e outros elementos no computador faz com que a experimentação seja simples e facilmente ajustável. No entanto, esta infinidade de caminhos possíveis pode levar a uma constante indecisão sobre o “caminho certo” para determinado trabalho. David Bullen, por exemplo, afirma que ao desenhar livros está constantemente numa batalha para manter o design limpo e directo, pois a facilidade com que trabalha digitalmente pode representar uma diminuição no valor da contemplação, no pensar o trabalho (Bullen, 1998, p.91). Richard Hendel também vê o design de livros como uma disciplina que não permite uma criatividade ilimitada e sem restrições – se o design varia do que é expectável, então essa escolha deve adicionar alguma camada de significado, senão é apenas uma desculpa infundada para a excentricidade (Hendel, 1998, p.9-12). Claro que esta questão se prende forçosamente com a natureza do livro e seu propósito, mas podemos argumentar que o mesmo acontece com qualquer outra peça de design gráfico.

No caso deste projecto em particular, parece-nos que a oportunidade de experimentar se apresenta em pleno. É raro no percurso do designer surgirem projectos sem ligação a um cliente ou exigências comerciais imediatas. Não querendo explorar excentricidades apenas pela possibilidade de as poder executar, no entanto não ignoramos o facto deste ser o momento para alguma liberdade criativa e conceptual. Claro que, tendo em conta os objectivos já expressos, essas escolhas terão uma fundamentação e propósitos de comunicação específicos. Iremos apresentá-las de seguida.

## Edição do conteúdo

Quando um escritor escreve um texto, este normalmente não pensa na forma que o seu trabalho vai tomar. A escrita é feita de modo sequencial e o livro acaba por ser acidentalmente o recipiente do texto. Mas um livro pode também existir como uma peça autónoma, incluindo texto que explora essa forma, ou seja, um texto que será uma parte orgânica da forma (Carrión, 2008, p.131). Esta visão partilhada por Ulisses Carrión tem um interesse particular para este estudo por apregoar a união do conteúdo e da forma. Mas como fazê-lo? Como criar um texto que sirva a forma e vice-versa?

David Bolter segue uma linha de pensamento semelhante, afirmando que a escrita e o design estão tão fortemente ligados que o processo de escrita exige uma antecipação do processo de design (se bem que dirige este raciocínio mais ao meio digital):

We cannot continue to ignore the need to combine images and words in a new kind of rhetoric. And yet most of us come out of traditions of rhetoric and communication in which writing is almost exclusively verbal. (Strokes et al, 1996, p.125).

No caso deste projecto, tanto a angariação de conteúdo (texto e imagem) como o design são da responsabilidade do mesmo indivíduo, logo esta relação pode ser mais profundamente explorada. O livro pode ser pensado num processo holístico em que todos os elementos são criados tendo em conta um todo final.

O livro *SHV Think Book 1996-1896* de Irma Boom é um excelente exemplo de curadoria de material, em que o conteúdo está profundamente incorporado na forma, ou seja, a exploração formal e imagética tem tanto valor de conteúdo como os textos. Boom recolheu e editou o material para o livro em parceria com o historiador Johan Pineal durante 3 anos e meio. Para a designer, este livro é um percurso, uma descoberta, não um livro de referência (daí a omissão do índice, dos números de páginas e a ordem anti-cronológica). O material que foram encontrando definiu o objecto final. É um exemplo exímio de designer a criar significado quase exclusivamente através do trabalho de design (Rock, 1998, p.157).

O livro *Damienhirst*, desenhado por Jonathan Barnbrook para o artista Damien Hirst, é outro exemplo de conteúdo e design a funcionar em sintonia. O design do livro foi criado

de forma orgânica ao longo do processo, onde designer e cliente colaboraram de forma próxima. O objectivo da publicação, para além de apresentar o percurso de Hirst, era também fugir das típicas opções formais das monografias de artistas através de uma combinação dinâmica de texto e elementos visuais (Heller e Pettit, 1998a, p.25).

Uma grande parte do texto a ser apresentado no objecto final é o texto desta dissertação. O livro servirá como plataforma de apresentação desse conteúdo em conjunto com outro material que sustentará e salientará a temática. Esse texto tem uma estrutura bastante linear mas a sua divisão em pequenos subcapítulos e a possibilidade de poder ser trabalhado livremente (sem os constrangimentos de responder à autoria de um terceiro elemento) possibilitará uma exploração gráfica mais livre. Para além disso, a angariação de outro conteúdo como citações e testemunhos complementarão os textos principais e ajudarão a quebrar a sua possível linearidade, para além de conferir outras vozes ao discurso.

Assim, será trabalhada a hierarquia da informação de modo a possibilitar uma leitura mais esquemática do conteúdo ou uma leitura mais aprofundada, sempre explorando imagem e texto em conjunto. Pretendemos que este livro possa responder às necessidades de uma “leitura quente” introvertida, com conteúdo e forma que apelem a essa experiência. Simultaneamente, o texto pode ser abordado, também, de uma “forma fria”, mais esquemática e rápida, acompanhada pelo forte uso de imagens.

Relativamente à escolha e edição do material visual – fotografias e imagens – tivemos em conta tanto o lado estético, de forma a criar um livro cativante, como a vertente pragmática e célere dessa recolha. Da Biblioteca Nacional de Portugal recolhemos imagens de exemplares de interesse para a história do livro, de forma a ilustrar o período importante da invenção da imprensa. A escolha recaiu em livros de tipógrafos e autores de relevo da época, como forma de ilustrar determinadas mudanças e por vezes evoluções na forma do livro.

Da Biblioteca da Ajuda, decidimos recolher fotografias do período antecedente da invenção da Imprensa tal como alguns livros de períodos posteriores. Desta forma pretendemos colmatar o facto de na Biblioteca Nacional apenas ter sido permitido a digitalização, ao contrário da Biblioteca da Ajuda que proporcionou uma maior aproximação aos volumes e fotografias mais variadas. Graças ao seu conhecimento aprofundado do acervo da biblioteca, pedimos auxílio a Cristina Pinto Basto na escolha de

livros que tivessem um particular interesse visual, o que resultou numa gama muito interessante de exemplares dos mais variados temas.

Por último, fotografámos volumes datados do séc. XV a XIX da Livraria Sá da Costa, alguns particularmente interessantes sugeridos por Ana Duarte, responsável pela livraria e conhecedora do material à disposição. O espólio desta livraria apresentou-se como uma enorme mais valia para o projecto, tanto pela sua variedade temática e formal, como pela facilidade que nos foi oferecida para o registo dos livros.

Com esta escolha de material visual esperamos apresentar uma variada gama de exemplares raros e particularmente interessantes. Foi focado o período mencionado pela rara oportunidade de poder registar e trabalhar estes exemplares, e pela vontade de poder trazê-los, com o projecto prático, a um público mais alargado.

## Design Editorial – escolhas conceptuais e gráficas

Os livros bem desenhados tornam-se mais que meros receptáculos de palavras e imagens, segundo Warren Lee (Lee, 2011, p.99). Mais do que isso, o designer de livros actua como uma espécie de curador onde as escolhas gráficas e conceptuais se apresentam como parte do próprio trabalho (Brunner, 2010, p.15-16).

Dick Higgins diz mesmo que um livro é um fenómeno de espaço, tempo e dimensionalidade único em si próprio:

But a book, in its purest form, is a phenomenon of space and time and dimensionality that is unique unto itself. Every time we turn the page, the previous page passes into our past and we are confronted by a new world. (...) But the space of the book, even when it is not selfconsciously shaped and patterned (as in visual novels or concrete poetry or comic books), is part of the experience (Higgins, 1982, p.2).

A sua forma, o seu espaço, fazem parte da experiência e influenciam-na. Como exemplo, Higgins refere que o conteúdo do livro “Alice no País das Maravilhas” escrito à mão vai traduzir-se numa experiência completamente diferente do mesmo texto composto num Baskerville ou numa Blackletter:

\*Alice in Wonderland\* written out by hand is a different work from \*Alice in Wonderland\* set in type; set in Baskerville, even, it is a different entity from what it would become set in some barely-legible but beautiful Old English blackletter face. It is, as it were, translated when it is set from one face to another, just as surely as if it had been paraphrased into another language. All literature exists only in translation for this reason (...) (Higgins, 1982, p.2).

Estas escolhas gráficas funcionam como uma tradução do conteúdo que levará a diferentes interpretações fazendo com que, de certa forma, o trabalho literário apenas exista como uma tradução, neste caso uma tradução feita pelas escolhas do designer.

É interessante colocar este raciocínio de Higgins em comparação com o de Beatrice Warde. Esta afirmou, nos anos 30, que na apresentação de um texto a tipografia deve ser transparente, um veículo imparcial e despercebido para a transmissão de ideias (Warde,

1955). Ora, segundo Higgins, esta tentativa será sempre inglória. Mesmo que o designer tente apresentar o conteúdo de uma forma que lhe pareça neutra, escolhas gráficas serão sempre inevitáveis e serão sempre alvo de interpretação, por mais simples e inconscientes. Denise Gonzales Crisp concorda com este raciocínio. Warde defendia que o deleite dos sentidos devia ser evitado no que toca à leitura, algo que Crisp considera ser impossível (Crisp, 2011, p.75).

Esta linha de pensamento salienta a importância das escolhas gráficas na criação de qualquer peça, e mais concretamente, na criação de um livro – objecto em que forma e conteúdo podem e devem interligar-se de modo a comunicar em conjunto.

O objecto final deste estudo pretende ser uma plataforma de experimentação gráfica, mostrando as potencialidades de apresentação de uma determinada temática e um determinado conteúdo. Entre esse conteúdo existe a representação de livros dentro de um livro: um meta-livro, como discutido em capítulos anteriores. Parte desses exemplos correspondem a um espólio que se encontra raramente acessível ao público em geral. Esses exemplares, devido à sua importância histórica e fragilidade, usualmente chegam ao leitor por intermédio de objectos como o livro aqui proposto. O problema, na nossa opinião, reside no facto de muitas dessas peças se assemelharem mais a arquivos estéreis de imagens do que objectos pensados em comunicar essa informação de forma apropriada e cativante. Um dos objectivos deste projecto prático é permitir a experimentação da apresentação do conteúdo. Ao contrário de Richard Hendel que pretende “sair do caminho do texto” (Hendel, 1998, p.16), queremos que o livro não seja apenas um contentor de texto e imagem, mas através do design gráfico potenciar a comunicação dos mesmos.

### **A apresentação de imagens e fotografias**

Como vimos no capítulo sobre a leitura contemporânea, as novas tecnologias estão a guiarnos na direcção de uma leitura mais visual e esquemática. O leitor procura respostas rápidas às suas questões – palavras-chave no meio do conteúdo. Segundo Bregtje van der Haak, os métodos lineares de organização baseados no alfabeto, no texto e na leitura vão perder importância para métodos mais visuais baseados no olhar e no reconhecimento de imagens (van der Haak, 2011, p.150). Anterior a isso, El Lissitzky já previa uma comunicação baseada no olhar, onde as ideias são comunicadas por palavras e assim essas ideias devem ganhar forma através das letras. O olhar acima da fonética (Tullett, 2010).

Quando nos deparamos com grandes quantidades de informação, olhar é mais rápido que ler. Para além disso, quando focamos o conteúdo no olhar, eliminamos a barreira linguística – qualquer pessoa pode potencialmente compreender o conteúdo independentemente da sua língua nativa. Van der Haak acaba por afirmar que o olhar é mais livre e assim mais rápido (van der Haak, 2011, p.150), mais contemporâneo. Uma imagem tem o potencial de nos arrebatara de imediato e de forma visceral.

Pela natureza do conteúdo, o projecto que iremos desenvolver tem uma forte componente visual. O desafio está em encontrar uma forma adequada de mostrar as imagens que representam uma parte crucial do projecto e assim potenciar essa leitura visual, aliada à optimização do texto.

Em relação à questão mais específica de representar livros num livro, Elizabeth Glickfeld aponta como opções a possibilidade de apresentar-se apenas a capa, reproduzir a arte-final do *spread*, ou fotografar o volume já encadernado. Cada uma destas escolhas tem implicações subtis para a colocação do objecto e do seu contexto (Glickfeld, 2015, p.139). No caso deste projecto, tendo em conta que estamos a lidar, entre outros, com livros antigos e raros, o seu manuseamento tem algumas restrições e, conseqüentemente, a forma de os reproduzir. A utilização de uma arte-final está fora de questão, e mostrar apenas a capa é extremamente redutor neste contexto. Da mesma forma, uma representação mais “directa e transparente” como uma digitalização, solução usada por Kim Kwangchuk e Na Kim no seu *Graphic#10, the Self-publishing issue* (Kwangchuk e Kim, 2015), era obrigatória no caso dos exemplares provenientes da Biblioteca Nacional de Portugal, onde não foi possível o registo fotográfico, mas não era exequível no caso dos exemplares do Biblioteca da Ajuda. Sendo assim, foi necessário unir de forma harmoniosa as digitalizações com as fotografias dos livros.

No caso das digitalizações, algumas à pele da página, o desafio recaiu no modo de apresentar essas imagens de forma interessante e coerente com o restante material visual. Tendo em conta que não era possível apresentar esses livros como volumes, decidimos usar a fisicalidade do próprio livro (projecto) onde as imagens estão contidas para indiciar a forma. Estas digitalizações são, em alguns casos, apresentadas no *spread* em tamanho real, coincidindo o interior do livro apresentado com o livro real. Tendo em conta o tamanho dos exemplares representados, as imagens ultrapassam os limites do livro, mas instintivamente indiciam a dimensão do objecto.

No caso das fotografias, foi interessante pensar nas formas de fotografar os exemplares e que elementos incluir na imagem.

Alexia de Visscher e Ariane Bosshard, no catálogo *The Fernand Baudin Prize Catalogue 2009-2010*, decidiram apresentar os livros no acto da sua leitura, fotografados sobre o ombro do leitor. Interessava-lhes mostrar o objecto no seu contexto, a ser manuseado e lido, e simultaneamente apresentar a fisicalidade do volume, o seu tamanho, peso, se é prático de manusear, etc. Paralelamente, incluíram no projecto páginas digitalizadas dos livros apresentados nas fotos, de forma a que o leitor do catálogo pudesse imaginar o que estava a ser lido na fotografia (de Visscher e Bosshard, 2015, p.151-152).

Esta forma de apresentar o livro é interessante – mostra-se o livro e os seus atributos nas mãos do seu destinatário: o leitor. Este tipo de abordagem faz sentido quando falamos de livros contemporâneos e quando temos acesso ao leitor e ao seu livro para os fotografarmos em conjunto.

No caso dos livros com cerca de cinco séculos de existência – o seu contexto e manuseamento são bastante diferentes. Talvez não faça tanto sentido mostrar o leitor a ler casualmente um volume desta natureza. No entanto, é importante representar os seus atributos físicos tanto quanto possível, de forma a que o leitor, na impossibilidade de estar perante os volumes reais, fique com uma noção da sua presença física. Para responder a este desafio, decidimos fotografar alguns volumes vistos de cima, na sua totalidade, para estabelecer uma relação com as digitalizações planas e mostrar alguns volumes à escala real. Paralelamente, decidimos que a matéria ao nosso dispor merecia, também, uma representação de pormenor e fotografias em ângulo, de forma a simular a vista humana, focando-se em certos detalhes e conferindo variedade ao material visual. Pretendemos reproduzir, da melhor forma possível, a real beleza e detalhe dos livros apresentados.

Desta forma, esperamos criar um objecto-arquivo que ajude na divulgação dos livros apresentados mas que funcione como mais que “mero” arquivo. Não queremos apenas mostrar que estes objectos existem, mas apresentá-los de uma forma que faça justiça à sua riqueza visual e sensorial.

## A tipografia

William Morris, um grande apreciador e defensor do livro, afirmou que este podia ser uma obra de arte apenas pelo desenho e composição da tipografia, sem a necessidade de ornamentação adicional (Morris, 1893). Tschichold também aponta a tipografia como elemento crucial no design de um livro. Deve haver grande preocupação com as hierarquias do texto e escolher tamanhos de letra que comuniquem facilmente as diferentes secções de leitura (Tschichold, 1991, p.9).

Apesar de não existirem regras fechadas na criação de livros e utilização tipográfica nos mesmos, existem certos princípios que podem ser tidos em conta, como os princípios fundamentais da tipografia de Stanley Morison ou Jost Hochuli. No entanto, e apesar destas práticas serem bons princípios a ter em consideração, levados à letra podem limitar as potencialidades expressivas da tipografia, especialmente à luz do panorama actual (o *First Principles of Typography* de Morison foi publicado em 1936).

Richard Hendel, na sua busca pelo design editorial perfeito, chegou à conclusão que quando tentava criar algo intemporal e não intrusivo como o *Crystal Goblet* de Beatrice Warde, acabava com algo banal. Quando tentava seguir a moda, ficava com livros pouco apelativos (Hendel, 1998, p.27). No caso deste projecto, decidimos seguir um caminho que pareceu fazer sentido com o conceito da peça e conteúdo apresentado, aproveitando a oportunidade para alguma experimentação visual mas dentro de uma apresentação absolutamente funcional.

Apesar do arranjo do texto ser trabalhado de forma a criar diferentes hierarquias de leitura e quebrar com a total linearidade do texto, a composição do mesmo não será extremamente experimental. Afastámo-nos propositadamente de abordagens mais exploratórias, como, por exemplo, os trabalhos de Warren Lehrer. Em *French Fries* (1984), Lehrer explora uma “literatura visual” através da utilização de diferentes tipos para cada personagem, composições dinâmicas, musicais, e muito expressivas que ajudam a contar a história. Apesar de extremamente interessantes, decidimos que uma abordagem mais tradicional respondia de forma mais apropriada às necessidades e objectivos deste projecto.

Utilizámos diferentes fontes e hierarquias, com diferentes graus de leitura – títulos, destaques, citações, texto corrido, legendas, etc. – mas fizemos um esforço consciente de não alienar o leitor comum ou entrar em exercícios formais que possam competir desnecessariamente (neste caso) com o restante conteúdo trabalhado. O objectivo é

potenciar uma leitura mais dinâmica, caso o leitor assim o pretenda mas sem dificultar a leitura no geral. Nesse sentido, ao longo do livro vamos colocando destaques retirados do texto, com indicação visual de onde foram retirados, citações, texto sublinhado, etc. Estes serão trabalhados através do tamanho de letra e tipografia de forma a que as hierarquias de informação sejam facilmente perceptíveis.

### **O layout, formato e acabamento**

Ulisses Carrión, muito crítico em relação à forma habitual de um livro, quer em prosa, quer em poesia (embora considere que os livros de poesia são ligeiramente melhores), defende a criação de um “novo livro” onde o escritor tem em consideração a espacialidade e temporalidade do objecto. Carrión refere a possibilidade de, ao contrário do livro comum, cada página poder ser diferente das restantes para responder a diferentes funções (Carrión, 2008, p.132). Aqui, a forma do livro tem tanta importância como o texto. O livro surge como um objecto não idealizado, com funções muito concretas de comunicação, percepção, troca e consumo.

O trabalho do designer é traduzir o texto na concretização do objecto, gerindo o lado visual e material da peça (Glickfeld, 2015, p.138), mas essa veiculação de conteúdo não tem de ser inócua. Aliás, tal como referido anteriormente na secção do livro como objecto sensorial, se pensarmos no livro como veículo transparente para o conteúdo, então podemos argumentar que apenas o texto tem valor – uma opinião com a qual discordamos.

No entanto, não existem regras fechadas quando se fala do design de livros. Na sua obra “On book Design” (1998), Richard Hendel fala com diversos designers que relatam o seu processo de trabalho, e podemos notar que os métodos e escolhas são muito pessoais. Claro que o conteúdo, contexto, orçamento, cliente, etc. influenciam as escolhas visuais, mas muito do percurso recai na subjectividade do gosto de quem cria.

Neste projecto específico, quando falamos do *layout*, decidimos criar uma grelha versátil onde as fotografias e o texto possam conviver em sintonia. Esta permitirá uma variada utilização e colocação dos elementos no espaço da página. O objectivo, tal como justificado nas secções anteriores, é permitir que o conteúdo informe a forma e vice-versa, ou seja, diferentes imagens e textos exigem diferentes formas de serem comunicados. Apesar de se procurar coerência visual ao longo do livro, queremos permitir uma relativa liberdade na

colocação dos elementos. Não só as fotografias podem ocupar a totalidade ou apenas uma pequena parte do *spread*, como também a tipografia é trabalhada de forma a conferir diferentes “vozes” ao texto.

Apesar do objectivo ser criar algo apelativo, que tire partido das características físicas do livro, não pretendemos transformá-lo num “fetiche” para um grupo restrito de leitores, quer por questões económicas, quer por uma potencial estranheza face a algo demasiado experimental. Não queremos alienar o leitor não especializado – daí o afastamento do conceito de livro de artista. De forma a responder a esta questão, pretendemos conceber um livro que explore soluções gráficas actuais, tirando partido do conteúdo, mas mantendo uma certa parcimónia na escolha de materiais e formatos. Assim, esperamos conter o valor de produção do objecto final, não inviabilizando o lado apelativo e expressivo da peça.

Jan Tschichold diz-nos que um livro deve ter um tamanho de fácil manuseamento, com uma proporção 2:3, Secção Áurea ou 3:4, e não mais largo que 25 cm (Tschichold, 1991, p.174). Apesar de não acharmos necessário o design de livros no geral prender-se a estas regras – existem inúmeros exemplos que as ignoram e são excelentes projectos editoriais, incluindo os já referidos livros de Irma Boom – decidimos que podiam ser um interessante conceito de partida para a escolha do formato. Pretendemos criar um livro de tamanho transportável e facilmente manuseável (não um *coffee-table book*) – um livro que apele ao toque, que se folheie facilmente. Aliás, de forma a incentivarmos esse manuseamento, parte do conteúdo é paginado na horizontal, obrigando o leitor a virar o livro para o ler. Esta diferenciação na direcção de leitura também separa visualmente o texto escrito pela autora dos testemunhos contribuídos por terceiros.

De forma a potenciar a navegação da peça, incluímos elementos que facilitam a consulta da informação: na base do *spread* temos a indicação da data dos livros apresentados nessas páginas, um resumo dos temas ou conceitos-chave tratados nesse texto, o título da secção e número de página. No final do livro, encontramos um glossário dos exemplares apresentados nas fotografias, com uma legenda mais detalhada; uma lista dos autores que contribuíram com o seu testemunho, com uma breve biografia e legenda do livro que sugeriram; uma lista dos autores mencionados no texto.

Com estas soluções pretendemos criar um livro interessante do ponto de vista visual mas que seja igualmente prático de consultar, com soluções que explorem o lado físico do objecto e contornem algumas das limitações normalmente associadas ao livro impresso.

## CONCLUSÃO

“I judge a book by its cover; I judge a book by its shape.”

Alberto Manguel, *A History of Reading* (Manguel, 1996, p.125)

Nos dias de hoje, o livro perdeu em grande parte o seu estatuto de objecto de culto, tornando-se um bem de consumo mundano. Há até quem preveja que o livro se torne obsoleto na sua forma física, graças às tecnologias digitais e aos *ebooks*. No entanto, esta visão cataclísmica parece cada vez mais exagerada. O livro tem um valor que vai muito além do conteúdo textual: é um objecto sensorial dificilmente substituído pelo pragmatismo de um livro digital. Ainda hoje em dia, são raras as pessoas que deitam fora um livro sem um instintivo sentido de culpa. É um objecto que acarreta um grande *pathos*, difícil de ignorar.

Seja como for, o livro tem um lugar fundamental e inegável na nossa história e é, na verdade, um objecto que desperta reverência e paixões a muitos. Os livros parecem apelar a um lado emocional difícil de explicar. Quem tem uma relação mais próxima com os livros sabe que estes objectos, especialmente os livros mais antigos ou manuseados, parecem “ter absorvido os pensamentos e as emoções, para além das impressões digitais, daqueles que os leram antes de nós” (Kaplanian-Buller, 2011, p.87). São objectos vividos que emitem uma aura irresistível.

No livro resultante deste estudo, propusemos tratar o conteúdo textual e imagético de forma a funcionarem em conjunto. O texto foi trabalhado de maneira a que seja possível uma leitura rápida e esquemática, através de destaques e soluções de navegação, se for esse o desejo do leitor, ou uma leitura mais aprofundada e morosa. Sabemos que a atenção depende do observador individual e que uma lógica mais profunda de percepção não pode ser alvo de observação e análise (Laermans, 2011, p.97), por isso não é possível controlar a forma como os conteúdos serão absorvidos. No entanto, tentámos aproveitar o tratamento gráfico e controlo sobre o conteúdo para unir forma e função, explorando o texto e meio de o apresentar (juntamente com a imagem) e assim tentar responder às exigências de diferentes tipos de leitura. Esperamos que o resultado seja um livro apelativo e que

desperte o interesse do público interessado no tema, e que funcione como um adequado meio de comunicação e registo do espólio apresentado.

Concluimos com este estudo que o livro como objecto físico e sensorial tem qualidades por si só, e ainda mais quando trabalhadas em conjugação com o conteúdo. Aliás, Christoph Schifferli argumenta que os livros puramente informativos terão tendência para desaparecer perante o livro digital e a sua forma pragmática de apresentar o texto (Brunner, 2010, p.13). O livro impresso tem de explorar as características que o diferenciam do formato digital, salientando toda a sua potencialidade física não traduzível para o *ebook*.

Tal como Erik Spiekermann afirma, com um design e produção bem concebidos, o livro pode ser um objecto perfeito (Spiekermann, 2011, p.138). Não almejámos chegar tão longe, mas através das escolhas tomadas, esperamos ter criado um objecto com valor físico por si só, que comunique o conteúdo de forma apelativa para o leitor e que faça justiça à riqueza do material base. Esperamos ter honrado o legado do Livro e justificar a criação de um objecto físico de comunicação num mundo cada vez mais digital.

## BIBLIOGRAFIA

Altena, A. (2011). Gathering up Characters. *Read where I am: Exploring new information cultures*. Mieke Gerritzen, Geert Lovink e Minke Kampman (ed.). Breda: Valiz / Graphic Design Museum.

Anderson, C. (2004). *The long Tail*. Consultado em Julho 1, 2017, em <https://www.wired.com/2004/10/tail/>

Barthes, R. (2004). A Morte do Autor. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes. Consultado em Julho 1, 2017, em [http://www.academia.edu/17439506/BARTHES\\_Roland\\_A\\_morte\\_do\\_Autor\\_in\\_O\\_Rumor\\_da\\_lingua](http://www.academia.edu/17439506/BARTHES_Roland_A_morte_do_Autor_in_O_Rumor_da_lingua)

BBC News Desk (2014). *E-books to outsell print by 2018 says new report*. Consultado em Julho 1, 2017, em <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-27694650>

Benjamin, W. (1998). The Author as Producer. *Understanding Brecht*. London: Verso

Bié, J. (2015). On Double Pages. *Open Books: Volume A-E*. Charlotte Cheetham e Sophie Demay (ed.). London: Hato Press.

Bil'ak, P. (2006). *Graphic Design in the White Cube*. Consultado em Julho 1, 2017, em [https://www.tyoptheque.com/articles/graphic\\_design\\_in\\_the\\_white\\_cube](https://www.tyoptheque.com/articles/graphic_design_in_the_white_cube)

Bil'ak, P. (2001). *Irma Boom, book designer*. Consultado em Julho 1, 2017, em [https://www.tyoptheque.com/articles/irma\\_boom\\_book\\_designer](https://www.tyoptheque.com/articles/irma_boom_book_designer)

Bil'ak, P. (2012). *Irma Boom interview*. Consultado em Julho 1, 2017, em [https://www.tyoptheque.com/articles/irma\\_boom\\_interview](https://www.tyoptheque.com/articles/irma_boom_interview)

Blaken, H. (2011). Better Stories. *Read where I am: Exploring new information cultures*. Mieke Gerritzen, Geert Lovink e Minke Kampman (ed.). Breda: Valiz / Graphic Design Museum.

Blatnik, A. (2012). Mass-Produced, Media-Promoted, Handmade: Books in the Twenty-First Century. *The book is alive!*. Emmanuelle Waeckerle e Richard Sawdon Smith (ed.). Manchester: Research Group for Artists Publications and Cornerhouse Publications.

Blauveltß, A. (2011). From books to text. *Read where I am: Exploring new information cultures*. Mieke Gerritzen, Geert Lovink e Minke Kampman (ed.). Breda: Valiz / Graphic Design Museum.

Blom, E. (2011). I read more than ever. *Read where I am: Exploring new information cultures*. Mieke Gerritzen, Geert Lovink e Minke Kampman (ed.). Breda: Valiz / Graphic Design Museum.

Bodman, S. (2012). New Pages: Celebrating the Book as a Democratic Multiple in a Variety of Twenty-First-Century Forms. *The book is alive!*. Emmanuelle Waeckerle e Richard Sawdon Smith (ed.). Manchester: Research Group for Artists Publications and Cornerhouse Publications.

Bolter, J. (2001). *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*. Abingdon: Routledge.

Bolter, J. D. (1991). *Writing Space*. Consultado em Julho 1, 2017, em <https://case.edu/affil/sce/authorship/bolter.pdf>

Brabyn, H. (1988). *The Desktop Revolution*. Consultado em Julho 1, 2017, em <https://www.questia.com/magazine/1G1-6622598/the-desktop-revolution>

Bruinsma, M. (2011). Watching, formerly reading. *Read where I am: Exploring new information cultures*. Mieke Gerritzen, Geert Lovink e Minke Kampman (ed.). Breda: Valiz / Graphic Design Museum.

Brunner, L. et al. (2010). Burn Before Reading – in conversation with the jury, Bern, January 2010 – Laurenz Brunner & Tan Walchli. *Back to the future – The most beautiful Swiss Books 2009*. Bern: Federal Ministry Culture Bern.

Bullen, D. (1998). How designers work. *On book design*. Richard Hendel. New Haven: Yale University Press.

Canetti, P., & Leandro de Paula, L. (2008). Publishing the Public – What May We Expect from a Contemporary Channel?. *The Mag.net reader 3 – Processual Publishing. Actual Gestures*. Alessandro Ludovico e Nat Muller (ed.). Berlin: OpenMute.

Carrión, U. (2008). *Quant aux livres = On books*. Geneve: Héros-Limite

Carrión, U. (1975). *The New Art of Making Books*. Consultado em Julho 1, 2017, em <http://www.arts.ucsb.edu/faculty/reese/classes/artistsbooks/Ulises%20Carrion,%20The%20New%20Art%20of%20Making%20Books.pdf>

Cave, R., & Ayad, S. (2014). *A History of the Book in 100 Books*. London: The British Library Publishing Division.

Chang, A., et al. (2015). Evening use of light-emitting eReaders negatively affects sleep, circadian timing, and next-morning alertness. *PNAS*, 112 (4).

Cramer, F. (2011). The Revenge of the Gutenberg Galaxy. *Read where I am: Exploring new information cultures*. Mieke Gerritzen, Geert Lovink e Minke Kampman (ed.). Breda: Valiz / Graphic Design Museum.

Crisp, D. G. (2011). Delectation. *Read where I am: Exploring new information cultures*. Mieke Gerritzen, Geert Lovink e Minke Kampman (ed.). Breda: Valiz / Graphic Design Museum.

de Visscher, A., & Bosshard, A. (2015). On The Fernand Baudin Catalogue. *Open Books: Volume A-E*. Charlotte Cheetham e Sophie Demay (ed.). London: Hato Press.

Eco, U. (1989). *A obra aberta*. Oeiras: Difel.

Eco, U., & Carrière, J. (2011). *This is Not the End of the Book*. London: Vintage.

Ehmann, S. (2011). Weapons of mass Distraction. *Read where I am: Exploring new information cultures*. Mieke Gerritzen, Geert Lovink e Minke Kampman (ed.). Breda: Valiz / Graphic Design Museum.

Fallon, C. (2014). *Print Books Outsold Ebooks In First Half Of 2014*. Consultado em Julho 1, 2017, em [http://www.huffingtonpost.com/2014/10/06/ebooks-print-books-outsold\\_n\\_5940654.html](http://www.huffingtonpost.com/2014/10/06/ebooks-print-books-outsold_n_5940654.html)

Ferro-Thomsen, M. (2011). Reading beyond Words. *Read where I am: Exploring new information cultures*. Mieke Gerritzen, Geert Lovink e Minke Kampman (ed.). Breda: Valiz / Graphic Design Museum.

Foucault, M. (1992). O que é um autor?. *Passagens*. Lisboa: Vega.

Furness, H. (2016). *Books are back: Printed book sales rise for first time in four years as ebooks suffer decline*. Consultado em Julho 1, 2017, em

<http://www.telegraph.co.uk/news/2016/05/12/books-are-back-printed-book-sales-rise-for-first-time-in-four-ye/>

Furter, L. (2015). Expanded Publication – Rethinking the conceptions and uses of publishing today, from 2D to DDD. *Open Books: Volume A-E*. Charlotte Cheetham e Sophie Demay (ed.). London: Hato Press.

Fusco, M. (2008). The World in your head – The book as cultural object. *Fully Booked – Cover Art & Design for Books*. Robert Klanten e Matthias Hubner (ed.). Berlin: Gestalten.

Fusco, M. (2008). The world of tomorrow – The future of books. *Fully Booked – Cover Art & Design for Books*. Robert Klanten e Matthias Hubner (ed.). Berlin: Gestalten.

Gallagher, S. H. (2012). A Few Notes on the Pre-History of the Digital Book. *The book is alive!*. Emmanuelle Waeckerle e Richard Sawdon Smith (ed.). Manchester: Research Group for Artists Publications and Cornerhouse Publications.

Gallagher, S. H. (2012). Is it just semantics?. *The book is alive!*. Emmanuelle Waeckerle e Richard Sawdon Smith (ed.). Manchester: Research Group for Artists Publications and Cornerhouse Publications.

Gibson, O. (2006) *The story of the long tail*. Consultado em Julho 1, 2017, em <https://www.theguardian.com/media/2006/jul/10/mondaymediasection5>

Gillieson, K. (2008a). Limits of Design – The book about books. *Fully Booked – Cover Art & Design for Books*. Robert Klanten e Matthias Hubner (ed.). Berlin: Gestalten.

Gillieson, K. (2008b). Limits of Reading – The book in action. *Fully Booked – Cover Art & Design for Books*. Robert Klanten e Matthias Hubner (ed.). Berlin: Gestalten.

Gillieson, K. (2008c). Limits of the book – Forethoughts on book design. *Fully Booked – Cover Art & Design for Books*. Robert Klanten e Matthias Hubner (ed.). Berlin: Gestalten.

Glickfeld, E. (2015). A Book of Books about Books. *Open Books: Volume A-E*. Charlotte Cheetham e Sophie Demay (ed.). London: Hato Press.

Harris, D. (2003) *The Calligrapher's Bible: 100 Complete Alphabets and How to Draw Them*. London: A&C Black Visual Arts.

Hayles, N. K. (2011). Educate well, Read better. *Read where I am: Exploring new information cultures*. Mieke Gerritzen, Geert Lovink e Minke Kampman (ed.). Breda: Valiz / Graphic Design Museum.

Heller, S., & Pettit, E. (1998a). Jonathan Barnbrook on Experimentation. *Design Dialogues*. New York: Allworth Press.

Heller, S., & Pettit, E. (1998b). Michael Ian Kaye on Book Jackets. *Design Dialogues*. New York: Allworth Press.

Heller, S., & Pettit, E. (1998c). Nicholas Callaway on Book Packaging. *Design Dialogues*. New York: Allworth Press.

Hendel, R. (1998). *On book design*. New Haven: Yale University Press.

Heyman, S. (2014). *In Europe, Slower Growth for e-Books*. Consultado em Julho 1, 2017, em [https://www.nytimes.com/2014/11/13/arts/international/in-europe-slower-growth-for-e-books.html?\\_r=0](https://www.nytimes.com/2014/11/13/arts/international/in-europe-slower-growth-for-e-books.html?_r=0)

Higgins, D. (1982). *A Book*. Consultado em Julho 1, 2017, em <http://www.arts.ucsb.edu/faculty/reese/classes/artistsbooks/Dick%20Higgins,%20A%20Book.pdf>

Hysing, M., et al. (2015). Sleep and use of electronic devices in adolescence: results from a large population-based study. *BMJ Open*, 5 (1).

Jenkins, S. (2016). *Books are back. Only the technodazzled thought they would go away*. Consultado em Julho 1, 2017, em [https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/may/13/books-ebook-publishers-paper?CMP=fb\\_gu](https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/may/13/books-ebook-publishers-paper?CMP=fb_gu)

Kampman, M. (2011). Apples and Cabbages. *Read where I am: Exploring new information cultures*. Mieke Gerritzen, Geert Lovink e Minke Kampman (ed.). Breda: Valiz / Graphic Design Museum.

Kaplanian-Buller, L. (2011). How will we Read?. *Read where I am: Exploring new information cultures*. Mieke Gerritzen, Geert Lovink e Minke Kampman (ed.). Breda: Valiz / Graphic Design Museum.

- Kinross, R. (2010). *Designer as publisher*. Consultado em Julho 1, 2017, em [https://hyphenpress.co.uk/journal/article/designer\\_as\\_publisher](https://hyphenpress.co.uk/journal/article/designer_as_publisher)
- Kraft, A. (2015). *Books vs. e-books: The science behind the best way to read*. Consultado em Julho 1, 2017, em <http://www.cbsnews.com/news/kindle-nook-e-reader-books-the-best-way-to-read/>
- Kwangchuk, K., & Kim, N. (2015). On Graphic#10, the Self-Publishing issue. *Open Books: Volume A-E*. Charlotte Cheetham e Sophie Demay (ed.). London: Hato Press.
- Laermans, R. (2011). Minimal and Maximal Reading. *Read where I am: Exploring new information cultures*. Mieke Gerritzen, Geert Lovink e Minke Kampman (ed.). Breda: Valiz / Graphic Design Museum.
- Lee, W. (2011). Reading Apart Together. *Read where I am: Exploring new information cultures*. Mieke Gerritzen, Geert Lovink e Minke Kampman (ed.). Breda: Valiz / Graphic Design Museum.
- Loontjens, J. (2011). Unexpected Ways. *Read where I am: Exploring new information cultures*. Mieke Gerritzen, Geert Lovink e Minke Kampman (ed.). Breda: Valiz / Graphic Design Museum.
- Losowsky, A. (2013). *Fully Booked – Cover Art & Design for Books*. Robert Klanten e Matthias Hubner (ed.). Berlin: Gestalten.
- Ludovico, A. (2008). The Art of Publishing – Interview with Regine Debatty. *The Mag.net reader 3 – Processual Publishing. Actual Gestures*. Alessandro Ludovico e Nat Muller (ed.). Berlin: OpenMute.
- Ludovico, A. (2011). Consume Without a Screen. *Read where I am: Exploring new information cultures*. Mieke Gerritzen, Geert Lovink e Minke Kampman (ed.). Breda: Valiz / Graphic Design Museum.
- Ludovico, A. (2015). Trajectories Towards a Post-Digital Print. *Code-X – Paper, Ink, Pixel and Screen*. Danny Aldred e Emmanuelle Waeckerle (ed.). London: bookRoom Press.
- Lupton, E. (2011a). From Noun to Verb. *Read where I am: Exploring new information cultures*. Mieke Gerritzen, Geert Lovink e Minke Kampman (ed.). Breda: Valiz / Graphic Design Museum.

- Lupton, E. (2011b). Reading and writing. *Graphic design: now in production*. Andrew Blauvelt e Ellen Lupton (ed.). Minneapolis: Walker Art Center.
- Lupton, E. (2011c). The designer as producer. *Graphic design: now in production*. Andrew Blauvelt e Ellen Lupton (ed.). Minneapolis: Walker Art Center.
- Lupton, E. (2014). The Designer as producer – reprinted and revisited. *PLI Arte e Design* n.º5. José Bártolo e Sérgio Afonso (ed). Portugal: ESAD.
- Lyons, M. (2013). *Books: A living history*. London: Thames and Hudson.
- Manguel, A. (1996). The shape of the book. *A History of Reading*. New York: Viking.
- Margolin, V. (2014). The Designer as producer – reprinted and revisited by Vitor Margolin. *PLI Arte e Design* n.º5. José Bártolo e Sérgio Afonso (ed). Portugal: ESAD.
- Mau, B. (1994). *The producer as author*. Consultado em Julho 1, 2017, em <http://www.eyemagazine.com/feature/article/the-producer-as-author>
- Maurer, L. (2011). Reading ‘for the Sake of it’. *Read where I am: Exploring new information cultures*. Mieke Gerritzen, Geert Lovink e Minke Kampman (ed.). Breda: Valiz / Graphic Design Museum.
- McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto Press.
- McLuhan, M. (2003). Media Hot and Cold. *Understanding Media – The Extensions of Man*. Berkeley: Gingko Press.
- Meggs, P. B., & Purvis, A. W. (2012). *Megg’s History of Graphic Design*. Hoboken: John Wiley & Sons.
- Morris, W. (1893). *The ideal Book*. Consultado em Julho 1, 2017, em <https://archive.org/details/idealbookpaper00morrgoog>
- Muller, N., & Ludovico, A. (2008). Of Process and Gestures: A Publishing Act. *The Mag.net reader 3 – Processual Publishing. Actual Gestures*. Alessandro Ludovico e Nat Muller (ed.). Berlin: OpenMute.

- Murphie, A. (2008). Ghosted Publics – the ‘Unacknowledged Collective’ in the Contemporary Transformation of the Circulation of Ideas. *The Mag.net reader 3 – Processual Publishing. Actual Gestures*. Alessandro Ludovico e Nat Muller (ed.). Berlin: OpenMute.
- Nielsen, J. (2010). *iPad and Kindle reading speeds*. Consultado em Julho 1, 2017, em <https://www.nngroup.com/articles/ipad-and-kindle-reading-speeds/>
- Pettegree, A. (2011). *The Book in the Renaissance*. New Haven: Yale University Press.
- Pina Martins, J. V. (1994). *Edições Aldinas da Biblioteca Nacional: séculos XV – XVI*. Lisboa: Inst. da Biblioteca Nacional e do Livro.
- Poynor, R. (1991). The Designer as Author. *Design Without Boundaries*. London: Booth-Clibborn Editions.
- Poynor, R. (2003). Authorship. *No More Rules: Graphic Design and Postmodernism*. London: Laurence King Publishing.
- Poynor, R. (2005). *We Are All Editors Now. Or Are We?*. Consultado em Julho 1, 2017, em <http://designobserver.com/feature/we-are-all-editors-now-or-are-we/3507>
- Poynor, R. (2012). *Read All That? You Must be Kidding Me*. Consultado em Julho 1, 2017, em <http://designobserver.com/feature/read-all-that-you-must-be-kidding-me/32128>
- Poynor, R., & Crowley, D. (2004). *Communicate: Independent British Graphic Design since the Sixties*. New Haven: Yale University Press.
- Preston, A. (2017). *How real books have trumped ebooks*. Consultado em Julho 1, 2017, em <https://www.theguardian.com/books/2017/may/14/how-real-books-trumped-ebooks-publishing-revival>
- Rock, M. (1996a). *Graphic Authorship*. Consultado em Julho 1, 2017, em [https://www.typotheque.com/articles/graphic\\_authorship](https://www.typotheque.com/articles/graphic_authorship)
- Rock, M. (1996b). *The designer as author*. Consultado em Julho 1, 2017, em <http://www.eyemagazine.com/feature/article/the-designer-as-author>
- Rock, M. (1998). Graphic Authorship. *The Education of a Graphic Designer*. Steven Heller (ed.). New York: Allworth Press.

- Rock, M. (2011). Fuck content. *Graphic design: now in production*. Andrew Blauvelt e Ellen Lupton (ed.). Minneapolis: Walker Art Center.
- Rock, M. (2013). The designer as author. *Multiple signatures – on designers, authors, readers and users*. New York: Rizzoli.
- Schneps, M. H., et al. (2013). E-Readers Are More Effective than Paper for Some with Dyslexia. *PloS One*, 8 (9).
- Shaughnessy, A. (2007). *Graphic Editorship*. Consultado em Julho 1, 2017, em <http://designobserver.com/feature/graphic-editorship/6277>
- Siegel, D. (2007). *Designers and Dilettantes*. Consultado em Julho 1, 2017, em <http://designobserver.com/feature/designers-and-dilettantes/5947>
- Spiekermann, E. (2011). Books. *Read where I am: Exploring new information cultures*. Mieke Gerritzen, Geert Lovink e Minke Kampman (ed.). Breda: Valiz / Graphic Design Museum.
- Stokes, B., et al. (1996). Writing Space by Degrees: Conversations with Jay David Bolter and Anne Balsamo. *Issues in Writing, volume 7*. Consultado em Julho 1, 2017, em [http://www.designingculture.net/wordpress/wp-content/uploads/2010/06/Balsamo\\_96\\_Writing.pdf](http://www.designingculture.net/wordpress/wp-content/uploads/2010/06/Balsamo_96_Writing.pdf)
- Sweney, M. (2017). 'Screen fatigue' sees UK ebook sales plunge 17% as readers return to print. Consultado em Julho 1, 2017, em <https://www.theguardian.com/books/2017/apr/27/screen-fatigue-sees-uk-ebook-sales-plunge-17-as-readers-return-to-print>
- Tschichold, J. (1991). *The Form of the Book: Essays on the morality of good design*. Vancouver: Hartley & Marks.
- Tuinder, D. (2011). Cyclops iPad. *Read where I am: Exploring new information cultures*. Mieke Gerritzen, Geert Lovink e Minke Kampman (ed.). Breda: Valiz / Graphic Design Museum.
- Tullett, B. (2010). *Topography of typography*. Consultado em Julho 1, 2017, em <http://www.eyemagazine.com/blog/post/electro-library-dreams>
- Tveit, A. K., & Mangen, A. (2014). A joker in the class: Teenage readers' attitudes and preferences to reading on different devices. *Library & Information Science Research*, 36 (3-4).

van der Haak, B. (2011). Reading Becomes Looking. *Read where I am: Exploring new information cultures*. Mieke Gerritzen, Geert Lovink e Minke Kampman (ed.). Breda: Valiz / Graphic Design Museum.

van der Velden, D. (2006). *Research & Destroy: Graphic Design as Investigation*. Consultado em Julho 1, 2017, em <http://indexgrafik.fr/daniel-van-der-velden-metahaven-research-and-destroy/>

van der Velden, D. (2011). *Research & Destroy: Graphic Design as Investigation*. *Graphic design: now in production*. Andrew Blauvelt e Ellen Lupton (ed.). Minneapolis: Walker Art Center.

van Lindonk, P. (2011). Books are bullets in the Battle for the Minds of Men. *Read where I am: Exploring new information cultures*. Mieke Gerritzen, Geert Lovink e Minke Kampman (ed.). Breda: Valiz / Graphic Design Museum.

Vesic, J. (2008). Publishing the Public: Why bother?. *The Mag.net reader 3 – Processual Publishing. Actual Gestures*. Alessandro Ludovico e Nat Muller (ed.). Berlin: OpenMute.

Voit, K. (2009). *Independent Design*. Consultado em Julho 1, 2017, em <http://design-engine.com/independent-design/>

Warckerlé, E. (2012). On vanity (publishing). *The book is alive!*. Emmanuelle Waeckerle e Richard Sawdon Smith (ed.). Manchester: Research Group for Artists Publications and Cornerhouse Publications.

Warde, B. (1955). *Crystal Goblet or Printing should be invisible*. Consultado em Julho 1, 2017, em <http://www.arts.ucsb.edu/faculty/reese/classes/artistsbooks/Beatrice%20Warde,%20The%20Crystal%20Goblet.pdf>

## Anexo I

### Testemunhos sobre o livro-objecto

De forma a conferir outras vozes ao objecto final, decidimos angariar testemunhos de pessoas exteriores ao projecto. Os testemunhos foram solicitados a um grupo de pessoas que assumiram ter uma relação especial com o livro físico. Tentou-se reunir relatos de um grupo relativamente heterogéneo de indivíduos, de forma a aumentar o interesse do conteúdo apresentado.

Os testemunhos foram pedidos tendo como ponto de partida um breve questionário mas cada pessoa podia responder com total liberdade, podendo até ignorar por completo a ordem ou formalização do mesmo. O objectivo não foi angariar respostas a um grupo de questões fechadas, ou tirar daí conclusões, mas dar uma base temática para reunir opiniões e, paralelamente, conteúdo textual para o projecto final.

As perguntas base apresentadas foram as seguintes (adaptadas ligeiramente a cada indivíduo tendo em conta a sua formação ou percurso profissional):

- Porque preferes livros físicos?
- Achas que o lado físico influencia a forma como desfrutas da leitura?
- Achas que alguma vez lerias apenas *ebooks*?
- O lado físico influencia a tua escolha de um livro? O que procuras num livro-objecto?

Para impressores, artistas ou designers:

- Sendo artista/impressor/designer, o que procuras alcançar quando crias um livro? Que características são mais importantes?

Para escritores:

- Sendo escritor/a, que características são, para ti, mais importantes num livro?

## Ricardo Castro

*Ilustrador*

[www.diariodeumladrao.com](http://www.diariodeumladrao.com)

Recordo-me da minha avó que lia os seus livros até ao fim dos seus dias à distância de um metro sem ajudas ópticas, e se tal é possível, é porque

a literatura não cansa mesmo nada.

O lado físico não nos salva da imposição tecnológica, mas mantém-nos alerta.

Claro, nem todos os livros cabem bem na estante - que disparate imprimir-se tanta papelada.

Salvem os livros digitais, para se poder não imprimir a tralharia técnica e toda a outra que passa por literatura.

O lado físico é bom, quem não gosta de tocar, cheirar e amaciar?

É o mesmo quando se faz um livro: o papel reage com a tinta de forma única, assim como a linha que o cose ou os caracteres que lhe dão o cunho.

O livro é por onde a pintura e a poesia repassaram os seus melhores anos, e melhores virão, mas seria uma verdadeira impostura tentar negar ignorar as suas preces de salvação. É como quando lideras uma conversa de café, onde toda a gente te escuta sem interrupções: o livro é quem inicia o diálogo, e nunca vai ser ele a fechá-lo.

Se o questionarmos demasiado - ao livro - sem o acto de fazer, perderemos tudo: as suas preces e as suas ânsias.

Por vezes, torna-se tão belo que ninguém o pode ou consegue tocar. Fica demasiado exclusivo, demasiado objecto.

**Joana Bértholo**

*Escritora*

[unscratchable.info](http://unscratchable.info)

Não posso afirmar que prefiro livros físicos. Há um enorme potencial no livro digital que, por um lado, ainda não se explorou e, por outro, eu própria ainda não explorei. Tenho mais hábitos e memórias associadas ao livro em papel, mas não concordo que os prefira. O ideal para mim é que os dois nem tivessem de se digladiar. Haveria esta coisa a que chamamos «livro» e depois haveria uma outra coisa, com um outro nome, que incluiria todas as possibilidades fantásticas que abre o hipertexto e digitalização da linguagem.

---

A materialidade da literatura é importantíssima. Se o livro é novo ou está manuseado, como cheira, o tipo de papel, a textura da capa, tudo isso influencia imenso a experiência de leitura.

---

Não me imagino a ler só ebooks. Não imagino um mundo sem livros em papel, são uma presença constante para mim. É como dizeres que a partir de amanhã deixa de haver janelas. Como? É estranhíssimo.

Mas gostava imenso de ter um kindle/similar, tem sido a minha resolução de ano novo desde 2013, mas nunca cumpro. Há um mundo a descobrir, não vejo porque negar que isso está a acontecer.

---

Sim, já escolhi livros pelos mais aleatórios motivos. Pelo título, pelo tamanho, pela forma como estava paginado, porque continha ou não continha imagens, pela grossura da lombada, porque sim. Às vezes até acho que são os livros que nos escolhem, e não o inverso.

---

Precisava perceber o que entendes por livro-objecto. Parece-me que há que diferenciar entre a experiência de um leitor médio, que busca livros online, na biblioteca e nas livrarias; da existência de livros de artista e objectos únicos.

Na primeira situação, os critérios são os listados acima e muitos outros que vêm com a circunstância. O livro é uma espécie de amuleto na nossa sociedade, um artefacto simbólico que tem um valor além da sua função. Ou seja, um livro que te é dado por um amante tem um valor muito diferente ao livro que compras no aeroporto quando te cancelam o voo. Se é teu ou se é emprestado, se veio de longe e chegou no correio ou se o achaste de caminho, tudo isso muda a relação com aquele objecto. Não é indiferenciado. Dentro da mesma tiragem de 1000 livros, digamos, estes 1000 livros vão ser muito mais diferentes entre si do que seriam, sei lá, 1000 sabonetes. Isso é a sua carga simbólica.

Agora, se me falas de "livro-objecto" eu penso no livro de artista, que é toda uma outra coisa, e não faz parte necessariamente desta rede de afectos (ou faz parte de outras) mas na mesma joga com o valor social do livro. Fazer um só livro é um acto artístico muito potente, na minha opinião, e um statement sobre o que é o livro na nossa sociedade. É dos poucos objectos seriados que continua a ter uma vida tão ou mais forte quando só é feito um. Imagina fazeres um só carro ou um só televisor. Isto vai bater noutra questão pertinente para a vida material do livro, que é ele hoje equacionar cada vez mais com um "produto", em muitos casos um produto como outro qualquer. Infelizmente.

---

Quando escrevo penso sempre e muito na mancha gráfica, na presença material do livro, apesar de, à excepção d'"O lago avesso" e do "Efeito Kuleshov" ainda não ter tido a oportunidade de realmente levar os meus livros até onde gostaria de ir com eles como objectos, simplesmente porque o mercado não comporta muito experimentalismo. Não é que me importe muito, ou mesmo nada, o mercado; mas importa a quem financia e distribui os livros, como imaginas. O que se passa hoje nas nossas livrarias é um estreitamento do que o livro pode ser, afunilado dentro de três ou quatro estereótipos do que vende, é pobríssimo. Pode-se fazer muito pouco com o livro pela forte pressão comercial, e isso empobrece-nos todos. (Enquanto enriquece uns quantos...). Ver acima o que digo sobre o livro como produto.

O laboratório do que o livro é enquanto objecto podia explodir em mil direcções se a força do mercado não tivesse tomado conta da lógica editorial. E por isso é que o livro de autor,

o livro único, e as editoras independentes são vitais hoje em dia, apesar de viverem sempre numa enorme precariedade. Que bom que existem e que se vão fazendo livros bonitos (e feios, porque falhar faz parte de um laboratório).

Em relação mais estreita à tua pergunta, gostava de poder jogar mais com formatos e formas de distribuição, mistérios de capa (não podes não ter o nome do autor com destaque... sei lá, espartilhos destes), ficções gráficas, há tanto que se podia fazer....

**Inês Correia**

*Conservadora-restauradora de Documentos Gráficos*

[www.davelarpires.com](http://www.davelarpires.com)

porque sendo eu mesma física, a minha apreensão passa por essa dimensão háptica e sensorial;

---

absolutamente, a ponta dos dedos é o primeiro ponto de fruição e altamente competente na entrega do resto do ser ao acto de ler...

---

eu nunca leio ebooks; eventualmente consulto ebooks...

---

nem sempre, mas talvez a maioria das vezes; é difícil ler um livro cuja resposta física, estética e/ou mecânica, não responda também a um prazer.

---

num livro procuro o espanto de uma janela aberta pela primeira vez e a eficiência dos elementos escolhidos para o todo, que é um LIVRO; também deixo espaço para encontrar o que não procuro!

---

ser autêntico, mesmo tratando-se de um campo arqueológico; ser manuseável apesar de intervencionado - a intervenção nunca deve diminuir a resistência ao leitor (no entanto, é lógico haver, nas instituições de património, uma política de preservação e se possível evitar consultas directas que possam ser satisfeitas só pelo acesso a reproduções)

## Catarina Aguiar

*Estudante (Licenciatura em Filosofia)*

Não há, pela minha parte, qualquer hipótese de substituir livros físicos por livros digitais. Compreendo as vantagens que um ebook tem (é mais portátil, ecológico e económico), mas mesmo que os formatos sejam complementares, não creio que sejam concorrentes. Parece-me que o formato electrónico transforma qualquer livro num livro de consulta. Uso ebooks para consultar informação, mas leio livros por prazer, e faz parte do prazer de ler livros a apreciação da sua materialidade. Os vários tipos de papel, a forma de encadernação, o tipo de impressão, a grelha, a tipografia: tudo isso faz parte da experiência de ler um livro, e são aspectos que muitas vezes se perdem num ebook.

Gosto de livros quer enquanto objectos, quer pelo seu conteúdo; todavia, tendo a privilegiar o conteúdo. Isso significa que normalmente não compro livros apenas pela capa, se o assunto não me interessar. O ideal é encontrar livros bons e formalmente bem concebidos e executados. A atenção e o gosto de quem faz livros passa para quem os lê.

Contudo, reconheço que, por vezes, os ebooks são a única forma de acesso a certas obras. Lembremos os livros raros, exemplares únicos ou muito frágeis, guardados em bibliotecas frequentemente longínquas, os livros muito caros ou muito grandes ou muito pesados, e lembremos os lugares onde não há livrarias nem bibliotecas, mas onde talvez haja computadores.

Entre os livros impressos e os livros digitais, prefiro os livros impressos; mas entre alguma forma de livro e *nenhuma* forma de livro, prefiro *alguma*.

## Luís França

### *Amador*

Quando surgiu a fotografia, os mais afoitos logo anunciaram o fim da pintura. E foram quase tão rápidos como os que declararam que o cinema acabaria por extinguir o teatro. Talvez fosse de ignorarmos esses ejaculadores precoces.

Vejo a edição como um meio de dar corpo a uma obra, de encontrar o veículo que melhor a consiga levar ao leitor. Dito isto, acharia tão desinteressante a edição electrónica de “Os Lusíadas” quanto as reedições que se fizeram em papel de livros como “O Último Round”, de Cortázar, ou de “Novas Impressões de África”, de Raymond Roussel, dois casos em que os autores pensaram na forma como os livros iriam ser lidos, e em que as primeiras edições deram resposta a estes desígnios. Ignorar a forma como estes autores idealizaram a leitura é tão bárbaro quanto seria cortar partes do texto.

O “livro electrónico” só vingará quando deixar de o ser, ou, para ser mais claro, quando deixar de querer ser um substituto do livro, e passar a ser uma entidade com atributos próprios. Este meio só me interessará quando os autores escreverem especificamente para ele, ou levarem ao extremo as possibilidades que apenas o "livro electrónico" é capaz de dar. Por enquanto, parece-me que estes objectos apenas pretendem substituir o livro em papel, acrescentando muito pouco (às vezes nada). Se pensarmos em livros com estrutura não linear, como "La Rayuela", de Cortázar, ou "Cem Biliões de Poemas" de Raymond Queneau, percebemos que o que os autores fizeram nestes casos, foi levar ao extremo o conceito de livro. Mas nada disso sucede com os livros electrónicos e o que vejo são as obras completas deste ou daquele nome incontornável da literatura, na maior parte dos casos, livros em domínio público. E para isso, obrigadinho, mas dispenso.

Prefiro ficar-me pelos livros. Uma estante é o sumo das memórias daqueles livros. Por vezes, olhar apenas a lombada numa estante é o que basta para me aproximar do texto do livro. É como reconhecer um cheiro antigo numa esquina e ir atrás de tudo o que nem sabia que ainda tinha em mim. Mesmo quando ainda não os li, há tanto que alguns livros me transmitem através das suas lombadas falantes (“Os livros não são para ler. Fazem-me companhia e dão menos trabalho que um cão”, JCM dixit). E quando estou a ler, há um apelo aos sentidos que não vejo que se possa transmitir de outra forma. A cor, o cheiro do

papel, a textura ou, quando estou com sorte, o cunho do tipo de chumbo no papel, aproximam-me do livro. Passo os dedos sobre esta sucessão de relevos deixados pelos tipos e parece-me que aquele livro foi feito para mim, que me estava destinado. Senti isso com "A Fome de Camões", "Coisas" ou "Achas Revolucionárias", das edições da &etc.

Dito isto, não são os livros em papel que vão morrer, são os arautos do seu fim que acabarão por ser esquecidos. Antecipadamente, paz à sua (deles) alma.

## Andreia Cruz

*Bióloga*

Gosto de livros físicos porque gosto do cheiro das páginas, do volume, de sentir os diferentes tipos de papel e o contraste das letras nas páginas. Gosto do peso na minha mala, de saber que o tenho comigo como companhia. Gosto de saber que falta muito ou pouco para acabar e isso não se consegue saber apenas pelo número das páginas. Porque se o livro é mais ou menos, quando olhas para o que está antes e depois do marcador ficas logo a saber se está a acabar, se é mesmo bom dá-te uma angústia... não queres deixar aquelas personagens, a história, mas ao mesmo tempo tens o prazer de saber que em breve aquela vida vai ser conhecida por ti, por inteiro. Porque para mim é isso que são os livros, histórias de outras vidas, outras formas de pensar, que me são dadas a viver por um tempo breve, o tempo que demora a ler o livro, mas onde muitas delas ficam sempre "in the back of your mind...".

---

O lado físico no que diz respeito ao objecto em si tem uma grande influência. Mais uma vez tem a ver com o toque da capa, da qualidade do papel e da impressão. Um livro de bolso muito pequeno é por vezes incómodo de ler, e um livro grande de capa dura sabe a férias, ou a inverno debaixo da manta ao pé do aquecedor, pesa nas mãos.

---

Nunca li um ebook... não me parece que o vá fazer tão cedo.

---

O lado físico em termos de aspecto não tem influência na escolha do livro. Escolho por autor, por vezes porque leio algo a respeito ou porque alguém em quem confio me recomenda. O que acontece é que uma vez escolhido o livro, e se há mais do que uma edição, então nesse caso sim, escolho a capa que acho mais bonita ou o papel que me agrada mais.

Os livros como objecto têm a importância de encher a estante tanto como a cabeça. Ou seja, é bom porque é um mundo que visitas e depois está na estante à tua disposição. É

assim uma espécie de máquina do tempo que, com as suas lombadas coloridas, ocupa uma parte da tua casa, e te faz saber que a viagem está mesmo ali à mão. Um livro que ofereces é como ofereceres uma viagem ao teu mundo (porque ofereces uma viagem que gostaste, claro), já um livro que perdes ou emprestas e nunca mais vês é uma perda quase irreparável, não que não possas comprar de novo, mas a areia da praia que estava entre as páginas, a pontinha que dobraste a custo mas porque não tinhas mesmo um marcador à mão, nunca vão ser as mesmas...

Ainda esta semana emprestei a uma amiga um livro que li quando era adolescente. Limpei o pó da lombada e olhei para as folhas que tinham alguns pontinhos amarelos por causa das casas mais húmidas por onde passei, ou por terem estado em caixotes entre a minha vida nos Açores e a volta a Lisboa. Na primeira folha tinha o meu nome numa letra muito redonda que já não é a minha e o ano em que o li: 1997. Emprestei e pensei: "se mo perdes eu posso comprar outro, são só coisas é certo, mas nunca será a mesma coisa"...

**Diana Avelar Pires**

*Conservadora-restauradora de Documentos Gráficos*

[adealexandria.com](http://adealexandria.com)

Para mim, o livro físico é o único livro possível...o conforto de segurar um livro não se compara ao objecto frio onde lemos os e-books. Já tentei ler algumas coisas através do telemóvel, ou mesmo num kindle emprestado, mas sinto desconforto físico, quando comparo com o uso de um livro. Desde sempre li muito e o acto de segurar um livro, desfolhá-lo, sentir o seu peso e cheiro é muito reconfortante. Adapta-se a qualquer posição de leitura, quer seja no sofá, no metro, de pé, na praia. Gosto principalmente do facto de o livro ser um objecto móvel, de se poder escolher a página, dobrar os cantos e sublinhar a lápis. Acredito no uso efectivo do livro como objecto do dia-a-dia.

---

Não.

---

Sim, as lombadas e as capas chamam muito a minha atenção quando entro numa livraria. Gosto de percorrer os corredores e deixar "que o livro me escolha a mim", primeiro pelo aspecto exterior. Adoro depois descobrir o toque das folhas, o tamanho e tipo de letra ou imagens que um livro possa ter.

---

Gosto sempre de encontrar alguma utilidade para um livro-objecto, quer seja em formato de caixa para guardar algo, ou então que possa servir para alguma coisa, mesmo que essa utilidade seja apenas estética e assim ter algo belo para o qual olhar.

Sendo conservadora de livros, que perspectiva tens sobre o objecto? Que características são, para ti, mais importantes?

Como Conservadora-restauradora de livros medievais, para mim, os materiais escolhidos pelo encadernador, há 500 anos, é algo que me fascina: desde os nervos e o fio de linho utilizados na sua costura, os pequenos pormenores de concepção que encontramos

escondidos debaixo das guardas de papel. Também as técnicas empregues, como a variedade de formas de ligação e empaste entre o miolo de um livro manuscrito e as pastas ou planos da encadernação são fascinantes e podem ser diferentes de cada vez; representam um momento de modificação de matérias-primas simples, como a madeira, a pele, o couro, o sisal, para a criação de um objecto extremamente complexo tanto do ponto de vista material como intelectual.

A possibilidade de desmontar um livro e observar o seu "esqueleto" é também surpreendente de cada vez que o fazemos. É possível vermos tudo o que aquele livro viveu, mas também o cuidado (ou a falta dele) que as várias mãos por onde passou lhe imprimiram, desde o encadernador aos seus vários utilizadores.

O livro medieval é ainda o testemunho de uma forma de vida que em nada se assemelha à que hoje vivemos. O recordar (ou inventar) de vidas passadas é também fascinante; a calma e o tempo que é imposto na construção e leitura de um livro medieval transparece sempre nas suas marcas de uso e degradação. Mesmo se pensarmos nos livros que as nossas avós leram e que estão há 40 ou 50 anos nas estantes, já é possível aí discernir alguns vestígios do que se passou, quer seja por um cabelo ou uma pestana que encontramos entre as folhas, ou uma mancha ou um pingo de qualquer material, até migalhas e insectos. O acto de ler um livro antigo é sempre, para mim, um acto de recordar e viajar.

## **Eva Gonçalves**

*Designer Gráfica e Art Director*

[unfinishedinventory.com](http://unfinishedinventory.com)

Antes de mais gostava de referir que leio livros (e outros formatos) em diferentes media. Livros físicos, ebooks no kindle, pequenas obras, notícias e artigos no smartphone... Para além disso, desenvolvi um volumoso corpo de pesquisa (durante o meu Mestrado) sobre livros digitais — os chamados ebooks. Na altura queria perceber as potencialidades destes objectos virtuais, na potenciação da leitura, transmissão e partilha de conhecimento.

Foi um percurso interessante porque partindo do livro físico, mergulhei no universo do livro digital para melhor compreender e analisar o potencial do objecto, e durante algum tempo não li quaisquer livros no seu formato físico. Numa fase mais posterior, voltei a ler livros impressos mas não deixei de ler também ebooks. A minha relação com o livro físico mudou, mas não terminou.

Hoje em dia identifico dois tipos de livro, aqueles que leio em formato digital e não sinto necessidade de os segurar na mão, de os folhear, de os guardar na prateleira quando acabo a leitura; e os livros físicos, aqueles cuja materialidade sinto que contribua para um melhor entendimento, mas mais que isso, para uma melhor relação entre mim — um corpo com intelecto — e o livro, um “intelecto” com corpo.

---

Penso que não, pelas questões mencionadas anteriormente e ainda pelo facto de sentir necessidade de interagir com alguns dos objectos-livro. Outra coisa de que gosto é poder passar um livro a alguém, após lê-lo. Partilhar as minhas leituras quando certo livro me lembra de alguém é algo mais difícil de fazer se todos os livros existem em formato digital, dentro de o e-reader.

---

Não existe um critério de selecção específico que dite quais livros leio em formato físico e quais leio em formato digital, mas noto que tendencialmente tem a ver com o facto de ser um livro mais académico, que aborda questões do foro sociológico, político, económico —

muitas vezes temáticas relacionadas com pesquisa para projectos pessoais — e os livros que vivem muito não só dos conteúdos mas também da sua fiscalidade, do seu corpo, das decisões estéticas — livros de artista, publicações independentes, etc. Estes livros, sinto necessidade de segurar na mão, não só de ler os conteúdos mas de analisar os seus detalhes — o papel, a impressão, o layout, as texturas, composição, etc. — de criar uma relação com este.

Outra das razões que me leva tendencialmente a preferir livros físicos é a independência deste formato de tecnologias exteriores. O formato do códex é conteúdo e tecnologia de acesso ao mesmo tempo, enquanto os ebooks necessitam ainda de uma tecnologia extra para activação e acesso aos conteúdos. Sob este ponto de vista, os livros físicos preenchem ainda um papel muito signficante na transmissão de informação, conhecimentos, cultura, visto que nem toda a gente tem acesso a e-readers, iPads e smartphones, para além de uma ligação à internet e um método de pagamento online para comprar e descarregar os livros digitais. Os livros físicos, por outro lado, passam de mão em mão, e a cada mão que chegam, chegam prontos a “consumir”.

---

O livro é um objecto com o qual se desenvolve uma relação, temporária sim, mas o livro introduz uma temporalidade que obriga a que se estabeleça uma certa relação de amizade entre leitor e livro, afinal vamos passar algumas horas, dias, ou mesmo meses, juntos.

Dessa forma tento pensar os meus livros em dois aspectos: primeiro, a adequação do formato, tipografia, papel e acabamentos aos conteúdos e segundo, as possibilidades de estes elementos potenciarem a relação física entre leitor e livro. Gosto de pensar os livros que projecto como uma extensão — ainda que temporária — da mão, do corpo do leitor. É importante não apenas que os conteúdos sejam cativantes, mas que o leitor sinta querer estabelecer uma relação com o livro-objecto, afinal este vai acompanhá-lo na mala, mochila, carro, sofá, mesa-de-cabeceira...

A pior experiência que posso ter com um livro e que tento evitar nos meus projectos, é acabar com bons conteúdos num mau formato: tipografia demasiado decorativa que não convida à leitura de texto corrido, mau kerning que salta à vista e interrompe o ritmo da leitura, papel de fraca qualidade que deixa adivinhar os conteúdos das páginas seguintes, livros que não resistem a uma viagem ou duas dentro da mochila, lombadas que partem e páginas que se perdem já me fizerem desistir de obras que me interessavam muitíssimo ler.

## **Manuel Diogo**

*Designer Gráfico*

Para mim, só existem livros físicos. Um ebook é outra coisa qualquer. Dá para ler alguma literatura técnica. Lê-se quando tem que se ler. É algo funcional a que falta todas as outras dimensões que um livro tem e que me fazem adquiri-lo. Por isso, tenho livros em línguas que não falo ou livros que não dizem rigorosamente nada, porque algo nesse livro-objecto me atraiu, seja o grafismo, o papel, a encadernação, os tipos de letra... Um livro deseja-se e ninguém deseja ter um ebook. Não se estabelecem laços com ebooks.

Toda a leitura de que desfruto, só concebo que seja em papel. Seja amarelecido, comprado num alfarrabista, com as marcas do tempo e das mãos que já lhe pegaram, seja ainda imaculadamente branco e com o cheiro da tinta impregnado no papel.

Quando estou do outro lado e sou eu a conceber o livro, procuro passar a quem o vai adquirir a satisfação que tive ao fazê-lo e a dedicação que coloquei. Procuro que o outro perceba que está ali um objecto único, a quem foi dedicado tempo. Procuro que perceba que aquele papel foi pensado, que o tipo de letra que utilizei foi ponderado para aquele livro em particular, com aquele conteúdo específico e não para outro. Procuraria que fosse um livro que me fizesse desejar tê-lo, se não tivesse sido feito por mim.