
INTRODUÇÃO

Para além de mero veículo para palavras, a materialidade do livro está integrada à experiência de leitura da prosa literária há muito tempo. A simbiose entre a escrita (conteúdo) e a própria materialidade (gráfica e física) encontra respaldo desde Miguel de Cervantes, no começo do século 17, quando explorou a metalinguagem material em *Dom Quixote*: Chartier (2002) relata que a passagem do cavaleiro por uma tipografia “inscreve no próprio livro o lugar e o processo que torna possível sua publicação” (p. 34). Outro caso exemplar é o de Laurence Sterne, no século 18, com *A Vida e Opiniões de Tristram Shandy*. Nessa obra, Sterne se vale de diversos recursos materiais do livro para caracterizar a narrativa: alteração arbitrária na numeração de

páginas, páginas em branco ou apenas com manchas pretas. Em *Memória Póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis caracteriza o público do Rio de Janeiro a partir da comparação com a materialidade do livro: “nós não somos um público *in-folio*, mas *in-12*, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas... principalmente vinhetas” (ASSIS, 2014, p. 174). Conforme Castedo (2016), isso manifesta “sua atenção à faceta material de seus textos” (p. 22). Ou ainda, as diferentes edições de *Ulisses*, em que James Joyce se esforçou “para obter significado textual por meio da forma do livro, reescrevendo na prova” (MCKENZIE, 2018, p. 80) tanto na edição de 1922 e novamente em 1984. Já Julio Cortázar evidencia a materialidade do livro em *O Jogo da Amarelinha* (1963) a partir da ruptura da linearidade do códice, indicando duas ordens de leitura distintas para os capítulos.

Na prática contemporânea do design de livros no Brasil, esses aspectos materiais têm ganhado importância novamente (SOUZA *et al*, 2018) com o objetivo de “explorar as suas especificidades formais e sua relação com o conteúdo” (RAMOS, 2013, p. 95) inserido em uma cadeia produtiva comercial e industrial. Os fatores que se entrelaçam em rede e condicionam a mediação entre “forma” e “conteúdo” são extremamente complexos: econômicos, tecnológicos, de divisão de trabalho, de público e editoriais. Conforme Castedo (2016) aponta, a materialização do livro é resultado de um processo de negociação “que reflete as decisões da edição, em certo contexto cultural, social, econômico e

tecnológico” (p. 28) em que o designer é um dos agentes nesse processo. Entretanto, as análises da materialidade ainda não contemplam sua complexidade (DRUCKER, 2009; CHARTIER, 2002).

Mevis (2010) defende que a construção desse artefato é “um processo colaborativo, o designer depende dos outros: todos precisam se mover juntos na mesma direção” (p. 89) e, portanto, somos tão responsáveis pelo conteúdo quanto qualquer outro. Desse modo, compreendemos a configuração da materialidade do livro como a criação de relações semânticas de ordem distinta, porém indissociável, dos aspectos linguísticos. Buscaremos aqui explicitar os termos dessa negociação que dizem respeito à configuração (forma) do livro. Assim, consideramos que o livro é a confluência de um conteúdo textual em uma configuração material que constitui um artefato singular, de modo que os elementos da sua configuração são articulados semanticamente a partir do texto.

A partir do campo do design, esta proposta de abordagem para a análise do livro enquanto objeto busca articular sua materialidade com o conteúdo textual de obras literárias. Para isso, a teoria do efeito estético de Wolfgang Iser (1972; 1978) fundamenta o horizonte de expectativa dos pesquisadores como parâmetro das análises hermenêuticas. Assim, o evento de leitura se constitui na confluência entre a obra e o leitor, de maneira indissociável: o evento de leitura é singular e os significados criados nesse processo são um entre diversos possíveis. Nesse sentido, incorporamos análises e

críticas oriundas da teoria literária para conferir mais possibilidades de leitura para as obras.

A seguir, apresentaremos a fundamentação teórica e a ferramenta de análise, resultado da sistematização desse processo, composta de três partes: *Ficha Técnica*, *Aspectos formais* e *Resenha*. Esta ferramenta permite articular os aspectos do projeto gráfico à revisão de críticas literárias para delinear como a materialidade do livro adquire sentido a partir da prosa literária. Ou seja, a ficha permite elaborar significados a partir da materialidade do livro, aprofundando-os em conjunto com a interpretação do texto. Essa abordagem foi validada por meio das análises dos sete livros da *Coleção Particular* da Cosac Naify realizadas em Oliveira (2016) e será delineada adiante.

O PROCESSO DE LEITURA

Outras abordagens no campo do design visam à sistematização sintática do livro enquanto objeto, como é o caso de vertentes da semiótica (cf. SCHMIDT & DOS SANTOS, 2020; BOGO, 2014). Em outra direção, a abordagem que apresentaremos está pautada na estreita relação entre a interpretação do designer de livros e a realização do projeto gráfico. Assim, consideramos que a semântica dos elementos do projeto gráfico perpassa, necessariamente, a interpretação tanto do conteúdo literário-textual quanto do visual-material do projeto. Nesse sentido, a teoria do efeito estético nos forneceu um quadro teórico consistente.

Até o início dos anos 1980, a figura do leitor havia sido desconsiderada tanto da perspectiva clássica quanto da moderna (LIMA, 2011). Teóricos de diversos campos tentaram direcionar sua atenção para o ato de leitura, a partir do trabalho da Escola de Constança, composto por teóricos da literatura e linguistas. Sobretudo com Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, essa escola propôs a fenomenologia da leitura como uma teoria conciliadora das pesquisas marxistas e formalistas (MIRANDA, 2007). Lima (2011) indica que as três principais direções da época, “o tradicionalismo *sorbonnard*, o estruturalismo barthesiano e a interpretação histórico-reflexológica, indicavam o impasse que assediava a abordagem da literatura” (p.

14). Assim, a teoria do efeito estético exerceu uma influência determinante nos debates sobre metodologia crítica (DE BRUYN, 2013). Para Iser (2000), a prioridade dessa crítica era o impacto que uma obra literária causa nos leitores e as respostas que ela evoca; assim, novas perguntas puderam surgir.

Essa teoria delinea a relação do leitor com o texto “com ênfase nos diferentes modos em que o leitor participa no curso da leitura de um texto e as diferentes perspectivas que surgem dessa relação” (CUDDON, 2013). Nesse sentido, as ações envolvidas na resposta a um texto são tão importantes para a análise de um artefato artístico quanto o próprio texto (ISER, 1972). Por isso, o texto por si só “não possui existência real, até que seja lido” (CUDDON, 2013), de modo que é papel do leitor realizar um ato criativo de significado a partir do texto, que, por sua vez, lhe impõe certas limitações através do que está escrito e do que não está escrito (ISER, 1972). Portanto, é apenas “a convergência do texto e do leitor que traz a obra literária à existência, e essa convergência jamais pode ser precisamente determinada, mas deve permanecer sempre virtual” (*ibid.*, p. 279). É possível referir-se a um modelo para a estética da recepção como:

um processo interacional entre sujeito receptor e objeto estético, em que ambos desempenham papéis específicos na constituição de sentido da obra; isto é, o sentido da obra não consiste somente na significação determinada pelo autor, no sentido eminente em sua estrutura formal, nem exclusivamente na atribuição de sentido por parte do leitor no ato de leitura (MIRANDA, 2007, p. 24).

Assim, o que ficou conhecido como *resposta estética* é fruto de uma negociação: o texto provoca a imaginação do leitor que, então, dá vida aos efeitos propostos no texto. Por conseguinte, a literatura é

concebida como uma forma de interação, o que vai contra a noção da arte autônoma e da noção de literatura como representação da vida; antes, ela ressalta a pluralidade da vida (ISER, 2000). Desse modo, a fenomenologia da leitura tem como objetivo “o discernimento acerca do que acontece na leitura e em como a literatura intervém nas realidades contextuais” (*ibid.*, p. 312). Além disso, por se preocupar com a realização do texto na consciência, a sua teoria da recepção também atenta para as disposições humanas que estão envolvidas no ato da leitura.

Embora as teorias de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser tenham sido agrupadas no termo geral de estética da recepção, há distinções nas ênfases de suas abordagens. Enquanto Jauss é associado à teoria da recepção (*reception theory*), Iser é conhecido pela teoria do efeito estético (*reader-response theory*) (CUDDON, 2013). De fato, os autores colaboraram na fenomenologia da Escola de Constança, mas Lima (2011) aponta que Jauss alcançou fama notável quando publicado na década de 70, devido ao “tom liberal capaz de agradar aos estudantes rebeldes sem incomodar as autoridades, ao lado do entusiasmo com que apresentava uma via ainda inexplorada” (p. 15). Por conseguinte, seu nome ficou associado como a “principal referência de um novo paradigma de pesquisa para o campo da história da literatura e da arte em geral” (MIRANDA, 2007). Assim, as diferenças entre suas abordagens poderiam ser sintetizadas como:

Enquanto Jauss, um acadêmico do romance, estava inicialmente inclinado à teoria da recepção graças às suas preocupações pela história literária, Iser, um acadêmico de literatura inglesa, vem das orientações interpretativas da Nova Crítica e da teoria narrativa. (...) Finalmente, mesmo em seu trabalho tardio, Jauss está mais interessado nas questões de natureza ampla social e histórica. Sua análise da história da experiência estética, por exemplo, é desenvolvida em um amplo panorama histórico em que os trabalhos individuais possuem principalmente uma função ilustrativa. Iser, em contraste, está principalmente preocupado com o texto individual e como os leitores relacionam-se com ele. (SHI, 2013, p. 982)

Uma das principais diferenças entre as abordagens dos dois teóricos é a noção do leitor. Jauss tendia à análise do leitor empírico do seu tempo, a fim de enfatizar a história da recepção, mas Iser acreditava que esse leitor revelaria uma falácia afetiva: “seu foco nas respostas de fato significa que ele se preocupa mais com o julgamento dos leitores do que com as estruturas do texto, com os efeitos ou ‘resultados’ dos textos em vez de suas ‘estruturas de efeitos’ formais” (DE BRUYN, 2013, p.104). Por isso, Iser concebeu a ideia do **leitor implícito**, que definiu como “um modelo transcendente que possibilita os efeitos estruturais do texto serem descritos. Ele denota o papel do leitor, que pode ser definido em termos de estrutura textual e atos estruturados” (ISER, 1978, p.38). Assim, foi capaz de articular um modelo conceitual que capturava as pré-condições do processo de leitura, tanto textual quanto mental (DE BRUYN, 2013).

Essa teoria enfatiza a contribuição do leitor para o sentido do texto, observando tanto as atividades mentais na construção de sentido, quanto as limitações de produção de sentido pré-estruturadas pelo texto (SCHNEIDER, 2010). Desta forma, sua teoria é considerada negativa, pois enfatiza as indeterminações do texto literário: o leitor cria e destrói hipóteses dinamicamente, baseado tanto no que está escrito quanto no que não está escrito: “a parte escrita do texto dá-nos o conhecimento, mas é a parte não-escrita que nos dá a oportunidade de imaginar as coisas” (ISER, 1972, p. 288). Para ele, o texto oferece apenas visões esquemáticas a partir das quais a própria obra pode existir: “a obra literária possui dois pólos, que podemos chamar de artístico e estético” (*ibid.*, p. 279). O artístico se refere ao texto criado pelo autor, enquanto o estético está relacionado à realização feita pelo leitor.

Portanto, a própria obra não está nem no texto, nem no leitor, mas se constitui sempre como uma negociação dinâmica: o texto provoca certas expectativas e o leitor projeta-se no texto de modo a reduzir as possibilidades polissêmicas a uma única interpretação, “mantendo certas expectativas ativadas, e, portanto, extraíndo um **significado configurativo** individual. A natureza polissêmica do texto e o processo de criação de ilusão [*illusion-making*] do leitor são fatores opostos.” (*ibid.*, p. 290, grifo nosso). A experiência estética emerge com o leitor, que equilibra a observação distante do que ocorre no

mundo narrativo com a participação ativa da construção desse mesmo mundo. Desse modo, a dinâmica do processo de leitura é a impossibilidade de constituir um todo estático: “ao buscar o equilíbrio, nós inevitavelmente precisamos começar com certas expectativas, cuja quebra é integral para a experiência estética” (ISER, 1972, p. 292). O significado configurativo só ocorre a partir do processo de leitura, formulando algo que não está formulado no texto, mas, ainda assim, representa sua intenção.

Nesse sentido, a frase literária sempre significa algo além dela própria. Ou seja, enquanto afirmativas que carregam informações, elas são sempre indicações do que está por vir: são a estrutura do que é pressagiado por seu conteúdo específico. Todavia, elas apenas surgem como fruição a partir da imaginação do leitor, que “molda a interação de correlativos pressagiada na estrutura, através da sequência de frases” (ISER, 1972, p. 282). Assim, cada componente do texto possui a capacidade de abrir um horizonte particular, que é constantemente modificado pelas frases seguintes. Por conseguinte, o texto está predisposto a “ativar nossas faculdades, permitindo-nos recriar o mundo que ele apresenta” (*ibid.*, p. 284), cujo produto constitui sua **dimensão virtual**: não é nem o próprio texto, nem a imaginação do leitor, mas a confluência de ambos (*idem*).

Iser rejeita as noções de leitores, propostas até então, e sugere o conceito do **leitor implícito**. Com isso, constrói um modelo que se baseia em três condições de sucesso para o discurso literário (DE BRUYN, 2013, p.

115). Primeiro, precisa estar enraizado em uma *situação* particular. Isso diz respeito à própria leitura, partindo do princípio fenomenológico que “à medida que o leitor utiliza as diversas perspectivas que lhe são oferecidas pelo texto para relacionar os padrões (...), ele põe a obra em movimento” (ISER, 1972, p. 280) e, assim, o texto constantemente insta o leitor a revisar suas próprias expectativas. Entretanto, Iser evidencia que esse “ato de recriação não é um processo suave ou contínuo, mas um que, em sua essência, depende de interrupções do fluxo para que seja eficaz” (ISER, 1972, p. 293)

As duas outras condições dizem respeito aos componentes estruturais presentes no texto que guiam esse processo. A segunda aponta para os elementos extratextuais que são incorporados no texto literário, o **repertório**, que é composto pelas convenções das normas sociais e alusões literárias (DE BRUYN, 2013). A literatura não interage com a realidade em si, mas com os modos de processar a realidade, os sistemas de pensamento, capazes de “evidenciar certos aspectos e relegar outros para a periferia, logo, impondo uma estrutura específica em como percebemos a realidade” (*ibid.*, p. 116). De maneira análoga, os textos literários podem remeter a outros, transformando-os ao incorporá-los em si, através da intertextualidade acarretada pela alusão.

A terceira condição, acerca das **estratégias** empregadas no texto literário, é caracterizada pelas várias formas de técnicas estilísticas que são aceitas como procedimentos da literatura. Assim, de maneira

similar aos elementos de repertório, “essas estratégias se diferenciam marcadamente daquelas utilizadas no ato de discurso ordinário [ou não-literário] porque eles constantemente rompem com nossas expectativas” (DE BRUYN, 2013, p. 117). Há duas abordagens que determinam as estruturas subjacentes a essas estratégias que guiam a leitura: a **relação entre o primeiro plano e o pano de fundo** (*foreground-background relationship*) e a **estrutura tema-e-horizonte**. A primeira compreende a relação entre o que será considerado um contexto conhecido de elementos convencionais – o pano de fundo – e o que será modificado inesperadamente pelo texto literário – o primeiro plano –, implicando a preeminência desses elementos literários. Já a estrutura explica como a ordem em que são apresentados os eventos no texto regulam nossas expectativas, uma vez que “nossa avaliação da perspectiva atual ou ‘tema’ é moldada pelo ‘horizonte’ de temas e perspectivas prévias” (*ibid.*, p. 118).

Portanto, a teoria do efeito estético de Iser pode ser compreendida como uma estrutura dialética do processo de leitura que só entra em movimento com a presença criativa do leitor:

A produção de sentido de textos literários [...] não simplesmente implica o descobrimento do não-formulado que poderia assim ser dominada pela imaginação ativa do leitor; ela também implica a possibilidade de que podemos formular nós mesmos logo descobrir o que anteriormente parecia enganar nossa consciência. Esses são os modos pelos quais a leitura de textos literários nos dá a chance de formular o não-formulado. (ISER, 1972, p. 299)

Assim, esta abordagem busca “auxiliar a tornar conscientes aqueles aspectos do texto [e do projeto gráfico] que, de outra forma, permaneceriam escondidos no inconsciente” (ISER, 1972, p.295) a fim de explicitar o que mudou em nós depois do contato com o livro. Isso significa que é necessário adotarmos a posição de leitores implícitos a fim de explicitar a formulação de expectativas a partir dos aspectos materiais das edições. Nesse sentido, incorporamos o conceito de **horizonte de expectativa** da estética da recepção. Esse conceito

é útil para “se referir ao conjunto de expectativas e pressupostos compartilhados por leitores de qualquer dado período a partir do qual eles entendem, interpretam e julgam **textos literários**” (ACZEL, 2010, grifo nosso).

A contribuição teórica desta abordagem que propomos é a prioridade do projeto gráfico. A incorporação da materialidade acarreta a descentralização da figura do “autor” do texto para tomarmos a cadeia produtiva do livro como objeto de estudo. Essa perspectiva dialoga com autores da Bibliografia e da História dos livros, como Chartier (1992, 2002) e McKenzie (2018), além de discussões recentes sobre o design editorial como as de Castedo (2016) e Ribeiro (2018). Dada a natureza coletiva da divisão do trabalho subentendida na realização de um projeto gráfico – designers, editores, produtores gráficos, tradutores, etc. – a noção de horizonte de expectativa, em última instância, é cristalizada na materialidade do livro. Dessa maneira, há uma dupla preocupação analítica: a literária e a material. Da perspectiva literária, a fusão de horizontes deve ser reiterada e ampliada a partir de críticas específicas para cada obra, enquanto nosso posicionamento como designers pesquisadores – leitores empíricos especializados – deve se voltar para as questões materiais dos livros, tanto físicas quanto gráficas.

FICHA DE ANÁLISE

Nesta abordagem, que fundamentamos acima e cuja sistematização apresentaremos a seguir, é necessário não perder a singularidade de cada projeto em relação ao conteúdo textual. Ou seja, cada obra é individual, tanto no seu estilo de escrita como no seu projeto gráfico. Portanto, esta ferramenta explicita a singularidade literária e material de cada análise.

FICHA TÉCNICA

Na **ficha técnica** (Figura 1), cataloga-se o *corpus*. Assim, as edições analisadas podem ser elencadas, contemplando os principais atores que participaram do processo de produção do livro. Conforme sugerido pelo nome, essa parte da ficha tem como principal objetivo registrar, em termos técnicos, os atores participantes no processo de realização do livro.

O modelo proposto por Cunha Lima (2014) serviu de base para elaborarmos os aspectos de catalogação da nossa pesquisa, pois aponta particularidades de interesse do designer – muitas vezes não contempladas por modelos de catalogação tradicionais. O modelo de Lima (*ibid.*) é constituído por:

Autor. Ano. **Título.** Design. Ilustração: quantidade e técnica; comentários técnicos. Cidade e editor. Número de páginas. Formato. Série. Gênero literário. Exemplar. Composição, impressão e local. Data (dia e mês). Fonte do tipo. Encadernação e acabamento. (CUNHA LIMA, 2014, p. 88)

Seguindo a classificação tradicional, Cunha Lima (2014) iniciou seu modelo com o nome do autor. Isso reafirma a posição do autor em uma certa ordem da produção dos livros, “mas eles escapam de tudo isso e assumem certa densidade em suas peregrinações [...] pelo mundo social” (CHARTIER, 1992). Por conseguinte, é necessário apontar que a reedição desses textos através de projetos gráficos que se articulam com seus significados textuais são provas das longas

peregrinações. Em outras palavras, algumas edições destacam-se antes pelos projetos gráficos do que pelo ineditismo dos textos, de modo que a sua materialidade assume importância fundamental na razão de existência dessa nova edição e valoriza os outros atores além daquele que escreveu o texto.

A partir da revisão bibliográfica – sobretudo de dicionários como os de Faria e Pericão (2008) e Porta (1958) e de fichas técnicas de obras literárias contemporâneas – adaptamos a catalogação proposta por Cunha Lima (2014). Devido ao recorte direcionado à prosa literária e ao processo produtivo atual, alguns itens foram acrescentados e outros foram adaptados e/ou transferidos para os *aspectos formais* (Figura 2), que é a segunda parte da ficha de análise.

Os itens acrescentados na ficha técnica foram: *tiragem*; *número de volumes*; e *produtor gráfico*. A *tiragem* é importante, uma vez que nosso objeto compreende um livro com “restrições técnicas, econômicas e humanas inerentes ao processo [...] resultado de uma ideia que, depois de nascer, sobreviveu a todas as etapas do processo” (RAMOS, 2013, p.96). O *número de volumes* determina a dimensão física do objeto de análise. A

figura do *produtor gráfico* é importante pois media o projeto para a sua realização, por vezes contribuindo para decisões do projeto gráfico a partir das possibilidades produtivas disponíveis.

Alguns termos foram adaptados para se adequar ao contexto contemporâneo: *Design*; *Ilustração: quantidade e técnica, comentários técnicos*; *Composição, impressão e local*; *Cidade e editor*; *Série*; *Exemplar*; *Data (dia e mês)*. Adaptamos o termo *design* para *projeto gráfico*, pois é o mais utilizado nas fichas técnicas de livros contemporâneos. Para se referir à ilustração, dedicamos um item ao nome do ilustrador, caso haja, mas sem especificar quantidade e técnica, uma vez que nosso objeto é principalmente constituído de texto. Retiramos o termo *composição*, já que os compositores tipográficos não são atores presentes na indústria gráfica contemporânea. Adaptamos o item *cidade e editor* para *editora*. Os itens *série* e *exemplar* são muito comuns em projetos artesanais, que fogem do escopo da pesquisa e, portanto, foram retirados. Por fim, o item *data (dia e mês)* foi substituído por *ano*, já que é a identificação comum das fichas catalográficas atuais.

Ficha técnica

TÍTULO	Avenida Niévski e Notas de Petersburgo de 1836	EDITORA	Cosac Naify
AUTOR	Nikolai Gógol	NÚMERO DE PÁGINAS	96/32
PROJETO GRÁFICO	Elaine Ramos e Gabriela Castro	GÊNERO LITERÁRIO	Ficção
ILUSTRADOR	-----	IMPRESSÃO/LOCAL	Geográfica/SP
ANO	2012	NÚMERO DE VOLUMES	2
TRADUTOR	Rubens Figueiredo	TIRAGEM	3.000 (2ª reimpressão, 2013)
PRODUTOR GRÁFICO	Aline Valli		

Os itens presentes na ficha proposta por Cunha Lima (2014) que possuíam relação com a forma dos livros foram transferidos para os *Aspectos formais*, tais como: *Formato; Fonte do tipo* (adaptamos para a nomenclatura *tipografia*); *Encadernação e acabamento*.

ASPECTOS FORMAIS

Na segunda parte da ficha (Figura 2), consideram-se aspectos referentes à forma do livro, tanto relativos à superfície da página quanto ao livro enquanto objeto. Por si só, elencar esses elementos podem apontar apenas especificidades técnicas gráficas e de produção que talvez não remetam a significados específicos em relação ao texto. Nesse sentido, o designer se posiciona como um ator que articula significados a partir dessas especificidades, conforme Oliveira (2016).

Figura 1. Exemplo da ficha técnica (adaptado).
Fonte: Oliveira e Waechter (2019).

Aspectos Formais

AVENIDA NIÉVSKI

FORMATO FECHADO

15,8 × 21,4 × 0,8 cm

ENCADERNAÇÃO

Costurado
e colado na lombada

TIPOGRAFIA (TEXTO)

Nexus Sans

TIPOGRAFIA (OUTRAS)

CAPA

BROCH. FLEX. DURA

FORMATO ABERTO

31,6 × 21,4 cm

PAPEL

TIPO
Cartão

GRAMATURA
180 g/m²

OPACIDADE

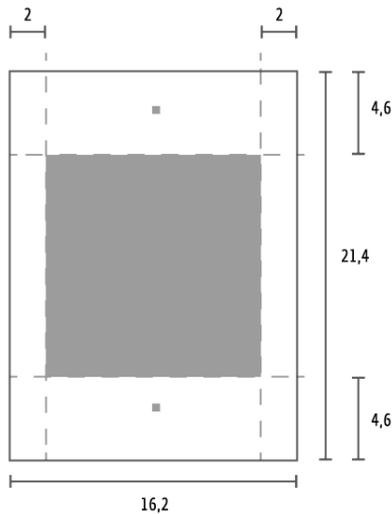
ALTA MÉDIA BAIXA

ACABAMENTO

Laminação fosca

INVÓLUCRO

Sobrecapa



Todas as medidas do esquema estão em centímetros e representa as páginas recto

MIOLO

PAPEL

TIPO
Munken Pure Rough

GRAMATURA
100 g/m²

OPACIDADE

ALTA MÉDIA BAIXA

ACABAMENTO

Refile trilateral

MANCHA DE TEXTO

CORPO/ENTRELINHA
11/18

ALINHAMENTO



PARÁGRAFO



BLOCO DE TEXTO

12,1 × 13,1 cm

MARGENS (INT / EXT / SUP / INF)

2 × 2,1 × 4,7 × 4,6 cm

Portanto, as análises enfatizam os modos que esses aspectos se articulam com os significados do texto. Ou seja, essa ficha limita-se a delinear as ferramentas do projeto gráfico, ensejando a discussão semântica das análises. Assim, os elementos não são tomados isoladamente e atrelados a significados a partir da ficha, apenas adquirem sentidos quando se articulam com todos os outros elementos do complexo sistema do livro enquanto objeto.

Além disso, é importante observar que nem todos os aspectos formais serão necessariamente contemplados ao longo das análises.

Figura 2. Exemplo da ficha dos aspectos formais (adaptado).

Fonte: Oliveira e Waechter (2019).

Do mesmo modo que o texto literário, há elementos do projeto gráfico cujo significado não se mostram preeminentes e são considerados enquanto plano de fundo. Ou seja, cada interpretação dos livros evidencia aspectos específicos do projeto gráfico como significantes porque se mostram mais evidentes naquele caso, de modo que os demais constituem o plano de fundo, de maneira análoga ao texto, conforme Iser (1972).

Por fim, é recomendável utilizar imagens para ilustrar e apresentar os livros em sua materialidade, pois isso desempenha um papel fundamental para a compreensão dos elementos formais. A produção das fotos deve levar em consideração os aspectos mais relevantes de cada projeto e apresentar não apenas os parâmetros gráficos, mas a própria relação do objeto com o corpo humano, valorizando a materialidade do livro como um modo de significação.

RESENHA

A resenha relata os eventos da narrativa, evidenciando os aspectos mais preeminentes para a análise. Segundo os pressupostos da teoria do efeito estético, o leitor empírico é quem vai criar os significados no encontro com a obra, durante o processo de leitura. Assim, a resenha funciona como um modo de identificar os elementos preeminentes no texto – quais virão para o primeiro plano e

quais irão para o plano de fundo – segundo cada leitor. Assim, os elementos do primeiro plano poderão ser articulados com elementos do projeto gráfico. Também é relevante citar trechos significativos que demonstram o estilo do texto e do autor. Assim, é possível explicar a narrativa e trazer a voz do texto para nossa ficha, respeitando suas características literárias, embora necessariamente mais curta e simplificada.

Por isso, não é recomendável utilizar referências críticas e teóricas aqui: esses devem vir na análise que se segue, para expandir os horizontes de expectativa, uma vez que a crítica literária nos torna conscientes das experiências que tivemos na leitura (ISER, 1972, p. 295). Ou seja, depois que o pesquisador realizar a resenha, é recomendável incluir referências a críticas literárias daquela obra para expandir o repertório para além da experiência de leitura individual. Esse diálogo ora fundamenta interpretações construídas durante a leitura, ora altera a relação com eventos da narrativa. Consequentemente, de um lado, textos literários que possuem mais análises críticas apresentarão mais elementos para a articulação de significado com o projeto gráfico. De outro, pesquisadores e designers com mais experiência poderão articular significados de maneira mais consistente e variada, a partir de seu repertório individual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O potencial de comunicação do livro enquanto objeto tem sido resgatado na prática de design de livros contemporâneos com editoras como a Ubu, n-1 editora, Carambaia, Arte&Letra, entre outras. Entretanto, o campo do design ainda carece da diversidade nas abordagens teóricas para a discussão da materialidade como um elemento significativo, conforme apontado por Drucker (2009). A partir da teoria do efeito estético de Wolfgang Iser (1972, 1978), fundamentamos uma abordagem hermenêutica para a análise da materialidade do livro de prosa literária, centrada nos elementos de seu projeto gráfico. Assim, nossa proposta de abordagem de análise hermenêutica compreende a materialidade do livro como resultado de uma negociação complexa, situada e contextualmente condicionada.

Propusemos também uma ferramenta de três partes, que estrutura a interpretação do texto e do projeto gráfico e possibilita uma análise semântica a partir da fusão de horizontes com o livro enquanto objeto. Reiteramos que a ficha não visa à decomposição do objeto em elementos sintáticos; defendemos que a interpretação ocorre apenas em um processo de leitura complexo que compreende os componentes projetuais e literários. Ou seja, a interpretação emerge da interação dinâmica entre todos os elementos envolvidos. Por isso, é necessário que o pesquisador se insira como leitor empírico especializado e evidencie os elementos que vieram ao primeiro plano no seu processo de leitura. A ferramenta aqui discutida visa a identificar os principais aspectos que possibilitam articular significados por meio do projeto gráfico, cujos parâmetros permitem que a discussão dos significados seja aprofundada e analisada a partir da teoria literária, incorporando o projeto gráfico como um elemento fundamental na experiência de leitura.

REFERÊNCIAS

ACZEL, Richard. Horizon of expectations. In: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure (eds.). **Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**. Londres: Routledge, 2010.

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BOGO, Marc Barreto. A coleção particular da Cosac Naify: explorações sensíveis do gosto do livro. 30 jun, 2014. 226p. Dissertação – Universidade de São Paulo. 2014.

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

CHARTIER, Roger. **A ordem da escrita**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

CHARTIER, Roger. **The Order of Books: Readers, Authors and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries**. Stanford: Stanford University Press. 1992.

CUDDON, J. A. Horizon of expectations. In: CUDDON, J. A. **A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**. Nova Jersey: Wiley-Blackwell, 2013.

- CUNHA LIMA, Guilherme. **O Gráfico Amador:** As origens da moderna tipografia brasileira. 2 ed. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2014. 176p.
- DE BRUYN, Ben. **Wolfgang Iser:** A Companion. Berlim: De Gruyter, 2012.
- DRUCKER, Johanna. **Entity to Event:** From Literal, Mechanistic Materiality to Probabilistic Materiality. Parallax. Londres: Routledge, v.15, n.4, p.7-17, 2009.
- FARIA, Maria Isabel & PERICÃO, Maria da Graça. **Dicionário do livro:** da escrita ao livro eletrônico. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2008. 768p.
- ISER, Wolfgang. **Do I write for an audience?** PMLA, v. 115, n. 3, p. 310–314, 2000.
- ISER, Wolfgang. **The Act of Reading:** A Theory of Aesthetic Response. London and Henley: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- ISER, Wolfgang. **The Reading Process:** A Phenomenological Approach. New Literary History. Baltimore: John Hopkins University Press. v.3, n.2, On Interpretation: I, p.27-299, 1972.
- LIMA, Luiz Costa (Org.). **Textos de estética da recepção.** São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- MEVIS, Armand. Every Book Starts with an Idea: Notes for Designers. In: SMET, Catherine de; BONDT, Sara de; MUGGERIDGE, Fraser (Orgs.). **The form of the book book.** 2. ed. London: Occasional Papers, 2010.
- MIRANDA, Mariana Lage. **Objeto ambíguo:** arte e estética na experiência cotidiana, segundo H. R. Jauss. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <www.bibliotecadigital.ufmg.br>. Acesso em: 25 de julho de 2016.
- OLIVEIRA, Gabriela Araujo F. **O design na construção do livro:** A Coleção Particular da editora Cosac Naify. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.
- OLIVEIRA, Gabriela Araujo F.; Waechter, Hans da Nóbrega; “A construção de significados por meio do projeto gráfico: uma análise dos livros Avenida Niévski e Notas de Petersburgo de 1836, da editora Cosac Naify”, p. 333-345 . In: **Anais do 9º CIDI | Congresso Internacional de Design da Informação, edição 2019 e do 9º CONGIC | Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação.** São Paulo: Blucher, 2019.
- PORTA, Frederico. **Dicionário de artes gráficas.** Rio de Janeiro: Editora Globo, 1958.
- RIBEIRO, Ana Elisa. **Livro:** edição e tecnologias no século XXI. Belo Horizonte: Moinhos; Contafios, 2018.
- SCHMIDT, Marcia Cattoi; DOS SANTOS, Célio Teodorico. **Sobre o livro, a leitura e suas potências** | About books, reading and their power. InfoDesign – Revista Brasileira de Design da Informação, v. 17, n. 2, p. 1–13, 2020.

SCHNEIDER, Ralf. Reader-response theory. In: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure (eds.). **Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**. Londres: Routledge, 2010.

SHI, Yanling. **Review of Wolfgang Iser and his reception theory**. London: Academy Publication, Theory and Practice in Language Studies, v.3, n.6, p. 982-86, 2013.

SOUZA, Eduardo A.; OLIVEIRA, Gabriela A. F.; MIRANDA, Eva Rolim; COUTINHO, Solange Galvão; PORTO FILHO, Gentil; WAECHTER, Hans da Nóbrega. **A forma como conteúdo: O caso de Irma Boom**. In: Blucher Design Proceedings. Natal: Editora Blucher, 2018, p. 162-171. Disponível em: <<http://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/27999>>. Acesso em: 13 fev. 2021.

