

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

Raquel da Silva Castedo

**O DESIGN EDITORIAL NA CONFORMAÇÃO
DO LIVRO COMO DISPOSITIVO:
um olhar a partir de Memórias Póstumas de Brás Cubas**

Porto Alegre

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

Raquel da Silva Castedo

**O DESIGN EDITORIAL NA CONFORMAÇÃO
DO LIVRO COMO DISPOSITIVO:
um olhar a partir de Memórias Póstumas de Brás Cubas**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS).

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Cláudia Gruszyński

Porto Alegre

2016

CIP – Catalogação na Publicação

da Silva Castedo, Raquel

O DESIGN EDITORIAL NA CONFORMAÇÃO DO
LIVRO COMO DISPOSITIVO: um olhar a partir de Memórias
Póstumas de Brás Cubas / Raquel da Silva Castedo. – 2016.
205 f.

Orientadora: Ana Cláudia Gruszynski.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande
do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Programa
de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Porto Alegre,
BR-RS, 2016.

1. Livro. 2. E-book. 3. Design. 4. Produção editorial.
5. Memórias Póstumas de Brás Cubas. I. Gruszynski, Ana Cláudia,
orient. II. Título.

Raquel da Silva Castedo

**O DESIGN EDITORIAL NA CONFORMAÇÃO
DO LIVRO COMO DISPOSITIVO:
um olhar a partir de Memórias Póstumas de Brás Cubas**

Tese de Doutorado apresentada junto ao Programa de Pós-graduação
em Comunicação e Informação da Universidade Federal do
Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do grau de Doutora.

Banca examinadora:

Orientadora: Dr^a. Ana Cláudia Gruszynski
Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dr^a. Aline do Amaral Garcia Strelow
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dr^a. Cassilda Golin Costa (Cida Golin)
Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dr^a. Marília de Araújo Barcellos
Departamento de Ciências da Comunicação
Universidade Federal de Santa Maria

Dr^a. Suely Dadalti Fragoso
Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, março de 2016.

AGRADECIMENTOS

À minha querida e generosa orientadora Ana Gruszynski, pelos vários anos de ensinamentos e amizade.

À minha família, em especial aos meus pais, Nestor e Ilda, ao meu irmão, Otavio, e à minha madrinha, Rosa, pelo apoio em todos os momentos importantes da minha vida.

À Laura Haffner, pelas sugestões e colaborações a este estudo.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS) com os quais tive o prazer de aprender e debater durante as disciplinas ao longo do doutorado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela bolsa para realização do Estágio Sanduíche em Baltimore, Estados Unidos, por três meses.

À Ellen Lupton, minha supervisora nos Estados Unidos, que contribuiu para esta pesquisa, assim como a todos aqueles que me receberam tão bem no Maryland Institute College of Art (MICA).

Às professoras Aline Strelow, Cida Golin, Marília Barcellos e Suely Fragoso, que constituíram a banca final de defesa da Tese.

Aos colegas do Programa, em especial aos integrantes do Laboratório de Edição, Cultura e Design (LEAD).

Aos amigos, que sempre estiveram na torcida.

RESUMO

A pesquisa tem como foco a forma do livro na cultura da convergência, na sua relação entre design e edição, partindo do conceito de dispositivo de Charaudeau (2006a e 2006b) e Mouillaud (2002). Dada a amplitude da questão, buscou-se um objeto empírico que permitisse relacionar informações de caráter histórico, dados documentais e conceitos construídos com base no referencial teórico, ancorando a problematização proposta. Para tanto, selecionou-se o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, editado pela primeira vez em livro em 1881. O objetivo geral foi identificar paratextos editoriais ligados à forma em oito edições publicadas nos séculos XIX, XX e XXI, impressas e digitais, a fim de analisar e discutir como esses articulam-se à noção de livro enquanto dispositivo, problematizando tais relações a partir das lógicas de funcionamento de sua cadeia e mercado, dos novos modelos de acesso às edições e do lugar ocupado pelo livro na cultura da convergência. Como objetivos específicos, buscou-se (1) avaliar o papel do design no estabelecimento de paratextos editoriais, definindo níveis de atuação da atividade na conformação do livro enquanto dispositivo; (2) identificar e analisar os paratextos editoriais ligados à forma e ao entorno do livro em diferentes edições, impressas e digitais do título, tensionando o modo como as edições configuram materialmente orientações e tendências na cadeia do livro; e (3) problematizar a noção de livro na cultura da convergência, tendo em vista o processo de remediação no sistema de mídia. A análise das edições delineou-se em duas etapas. A primeira teve em vista os paratextos ligados à forma. Já na segunda etapa, focou-se na identificação de tendências nos paratextos ligados ao entorno do livro. Constatou-se que as edições analisadas variam muito em relação à forma, indicando que os produtos foram criados para leituras e leitores diversos. As edições do século XIX são objetos que integram o texto verbal e a retórica tipográfica, valorizando o espaço gráfico como elemento importante para a narrativa. Nas edições digitais do século XXI, há outras propostas, com novos atrativos, incluindo desde ferramentas de busca dentro do texto até a possibilidade de cruzamento do texto verbal na formação de epitextos também verbais. Entre imediação e hipermediação, a materialidade do livro hoje é resultado de um processo contínuo de remediação do livro impresso no digital e do digital no impresso. A materialidade é influenciada também pela noção de espaço nos produtos digitais. Esse entorno – que no livro impresso está claramente fora do produto – no livro em tela passa a ter seus limites menos claros, permeando o artefato digital. Notou-se, nas três edições digitais analisadas, que bibliotecas, livrarias e lojas virtuais geram epitextos cada vez mais aderentes aos produtos editoriais. O livro digital não tem ainda uma identidade própria, mas delineia uma tendência importante neste início de século XXI: o tratamento do livro como objeto de dados predominantemente verbais. Embora essa seja uma vertente importante do livro atual, ela não é a única. Convivem na cultura da convergência muitas formas, em papel e em tela, que adotam estruturas bastante similares entre si, cercadas de inúmeros outros modos de narrar essa história, em meio a leitores cada vez mais expostos e acostumados a narrativas transmídias.

Palavras-chave: Livro. *E-book*. Design. Produção editorial. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

ABSTRACT

The research focuses on the form of the book in the convergence culture in its relationship between design and editing, based on the concept of *dispositif* by Charaudeau (2006a and 2006b) and Mouillaud (2002). Given the breadth of the issue, it sought an empirical object that allows relating historical background information, documentary evidence and concepts built on the theoretical framework, anchoring the problematic proposal. To accomplish this, we selected the novel *The Posthumous Memoirs of Bras Cubas*, by Machado de Assis, published for the first time as a book in 1881. The overall goal was to identify editorial paratexts connected to the form of the book in eight editions, published in the 19th, 20th and 21st centuries, print and digital, in order to analyze and discuss how they articulate the notion of book as *dispositif* in the convergence culture. As specific objectives, we sought to (1) evaluate the role of design in establishing editorial paratexts defining levels of action in shaping the book as a *dispositif*; (2) identify and analyze the editorial paratexts on different book editions, print and digital, discussing how they materially configure trends in the book chain; and (3) discuss the notion of book on the convergence culture, considering the remediation process in the media system. The analysis of the books was outlined in two stages. The first one took into consideration the paratexts attached to the form. In the second phase, the focus was on identifying paratexts connected to the surroundings of the books. As a result, we identified that the editions vary widely in regard to form, indicating that the products were created to several different readings and readers. The books edited in the 19th century are objects that integrate the verbal text and the rhetoric of typography, highlighting the graphic space as an important element to the narrative. In the digital editions of the 21st century, there are other strategies, with new tools, ranging from search engines to the possibility of crossing verbal texts, what generates new verbal epitexts. Between immediacy and hypermediacy, the materiality of the book today is the result of a continuous process of remediation of the printed book into the digital book and vice-versa. In digital products, materiality is also influenced by the notion of space. The epitext environment, in the printed book, is clearly outside the product. In the digital book, on the other hand, the boundaries between what is inside and outside the book is not as clear. It was noticed that in the three digital editions analyzed, libraries, bookstores and online retailers generate epitexts that are adhered to the editorial products. The digital book does not have its own identity yet, but we see an important trend in the beginning of 21st century: the book treated as a predominantly verbal data object. While this is an important aspect of the current idea of book, it is not the only one. Books exist in the convergence culture in many ways, on paper and on digital screen. They have very similar structures and are surrounded by numerous other ways of telling Bras Cubas' story, accessed by readers increasingly exposed and accustomed to transmedia narratives.

Keywords: Book. E-book. Design. Editorial production. *The Posthumous Memoirs of Bras Cubas*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Primeira e última página do texto em folhetim.....	19
Figura 2 – Folha de rosto da primeira edição em livro.....	20
Figura 3 – Páginas do livro <i>De Como Não Fui Ministro d’Estado</i> de William Kentridge.....	21
Figura 4 – Diferentes tipos de <i>grids</i>	27
Figura 5 – Edição de 1881 da Tipografia Nacional.....	34
Figura 6 – Edição de 1899 da editora Garnier.....	34
Figura 7 – Edição de 1943 da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil.....	35
Figura 8 – Edição de 1997 da editora L&PM.....	34
Figura 9 – Edição impressa de 2012 da editora Melhoramentos.....	36
Figura 10 – Edição digital em PDF de 2004 da editora Moderna em computador de mesa Dell, <i>tablet</i> Apple (iPad) e <i>smartphone</i> HTC.....	36
Figura 11 – Edição digital de 2011 da editora Europa Digital em <i>tablet</i> Apple (iPad).....	37
Figura 12 – Edição digital de 2012 da EbookBR, em computador Apple de mesa, <i>tablet</i> Apple (iPad) e <i>e-reader</i> Kobo.....	37
Figura 13 – Capa, lombada e contracapa na edição da Tipografia Nacional (1881).....	41
Figura 14 – Capa, lombada e contracapa na edição da Garnier (1899).....	42
Figura 15 – Capa, lombada e contracapa na edição da L&PM (1997).....	43
Figura 16 – Capa, lombada, contracapa e orelhas na edição da Melhoramentos (2012).....	44
Figura 17 – Elementos pré e pós-textuais na edição impressa da Tipografia Nacional (1881).....	45
Figura 18 – Elementos pré e pós-textuais na edição impressa da Garnier (1899).....	45
Figura 19 – Elementos pré e pós-textuais na edição impressa da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil (1943).....	46
Figura 20 – Na página da esquerda, assinatura de Cândido Portinari na edição da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil (1943).....	47
Figura 21 – Detalhe da assinatura de Cândido Portinari na edição da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil (1943).....	47
Figura 22 – Elementos pré e pós-textuais na edição impressa da L&PM (1997).....	48
Figura 23 – Elementos pré e pós-textuais na edição impressa da Melhoramentos (2012).....	48
Figura 24 – Na página da direita, primeira página do folhetim.....	49
Figura 25 – Folha de rosto na edição da Tipografia Nacional (1881).....	50
Figura 26 – Folha de rosto na edição da Garnier (1899).....	50
Figura 27 – Folha de rosto na edição da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil (1943).....	51
Figura 28 – Folha de rosto na edição da L&PM (1997).....	52
Figura 29 – Folha de rosto na edição da Melhoramentos (2012).....	52
Figura 30 – <i>Grids</i> das edições impressas em escala.....	55
Figura 31 – Dedicatória na edição da Tipografia Nacional (1881).....	57
Figura 32 – Dedicatória na edição da Garnier (1899).....	57
Figura 33 – Dedicatória na edição da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil (1943).....	58
Figura 34 – Dedicatória na edição da L&PM (1997).....	59
Figura 35 – Na página da esquerda, dedicatória na edição da Melhoramentos (2012).....	59

Figura 36 – Capítulo LV [55] na edição da Tipografia Nacional (1881).....	61
Figura 37 – Capítulo LV [55] na edição da Garnier (1899).....	61
Figura 38 – Capítulo LV [55] na edição da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil (1943).....	62
Figura 39 – Capítulo LV [55] na edição da L&PM (1997).....	62
Figura 40 – Capítulo LV [55] na edição da Melhoramentos (2012).....	63
Figura 41 – Capítulo CXXXIX [139] na edição da Tipografia Nacional (1881).....	64
Figura 42 – Capítulo CXXXIX [139] na edição da Garnier (1899).....	64
Figura 43 – Capítulo CXXXIX [139] na edição da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil (1943).....	65
Figura 44 – Capítulo CXXXIX [139] na edição da L&PM (1997).....	65
Figura 45 – Capítulo CXXXIX [139] na edição da Melhoramentos (2012).....	66
Figura 46 – Capítulo CII [102] na edição da Tipografia Nacional (1881).....	67
Figura 47 – Capítulo CII [102] na edição da Garnier (1899).....	67
Figura 48 – Capítulo CII [102] na edição da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil (1943).....	68
Figura 49 – Capítulo CII [102] na edição da L&PM (1997).....	68
Figura 50 – Capítulo CII [102] na edição da Melhoramentos (2012).....	69
Figura 51 – Detalhe da folha de rosto na edição da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil (1943).....	72
Figura 52 – Detalhe do texto sobre as águas-fortes na edição da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil (1943).....	72
Figura 53 – Águas-fortes <i>O enterro e O delírio</i> na edição da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil (1943).....	73
Figura 54 – Ilustração vetorial para o capítulo <i>O delírio</i> na edição da Melhoramentos (2012).....	74
Figura 55 – Ilustração vetorial para o capítulo <i>O delírio</i> na edição da Melhoramentos (2012).....	74
Figura 56 – Ilustrações das edições da L&PM de 1997 (à esquerda) e Melhoramentos de 2012 (à direita).....	75
Figura 57 – Machado de Assis em 1880 e em 1896.....	76
Figura 58 – Capas das edições impressas analisadas de 1881, 1899, 1997 e 2012, em escala.....	77
Figura 59 – Capas da série Clássicos da Literatura da Melhoramentos.....	77
Figura 60 – Edição digital como <i>hardware</i> , sistema operacional, <i>software</i> e arquivo.....	81
Figura 61 – O que deve ser pensado para cada nível da experiência do usuário, considerando produto como funcionalidade e como informação.....	83
Figura 62 – Capa e contracapa da edição de 2004 da Moderna no <i>site</i> da Nuvem de Livros.....	85
Figura 63 – Capa e contracapa da edição de 2004 da Moderna no aplicativo da Nuvem de Livros.....	86
Figura 64 – Capa do livro aplicativo da Europa Digital de 2011.....	86
Figura 65 – Capa da edição de 2012 da EbookBR no <i>software</i> iBooks em iPad.....	87
Figura 66 – Capa da edição de 2012 da EbookBR em Kobo.....	87
Figura 67 – Elementos pré-textuais na edição digital da Moderna (2004).....	88
Figura 68 – Elementos pré-textuais na edição digital da Europa Digital (2011).....	88
Figura 69 – Elementos pré-textuais na edição digital da EbookBR (2012).....	89

Figura 70 – Folha de rosto da edição de 2004 da Moderna no <i>site</i> da Nuvem de Livros, em computador de mesa.....	90
Figura 71 – Folha de rosto da edição de 2004 da Moderna no aplicativo para <i>smartphone</i> da Nuvem de Livros.....	90
Figura 72 – Folha de rosto da edição de 2012 da EbookBR no <i>software</i> iBooks em iPad (à esquerda) e em Kobo (à direita).....	91
Figura 73 – <i>Grids</i> das edições digitais analisadas.....	93
Figura 74 – No detalhe, menu no <i>site</i> da Nuvem de Livros, em computador de mesa.....	94
Figura 75 – No detalhe, menu fixo na base do livro aplicativo da Europa Digital.....	94
Figura 76 – No detalhe, barra de ferramentas no topo do livro aplicativo da Europa Digital.....	95
Figura 77 – No detalhe, menu no topo do aplicativo iBooks.....	95
Figura 78 – No detalhe, rolagem horizontal do aplicativo iBooks.....	95
Figura 79 – No detalhe, barra de ferramentas no topo no aplicativo do Kobo.....	96
Figura 80 – No detalhe, ferramentas de configurações tipográficas no aplicativo do Kobo.....	96
Figura 81 – Diferentes aparências possíveis para o EPUB da EbookBR (2012) no iBooks.....	98
Figura 82 – Na página da direita, dedicatória da edição da Moderna (2004) no <i>site</i> da Nuvem de Livros, em computador de mesa.....	99
Figura 83 – Dedicatória na edição da Europa Digital (2011).....	99
Figura 84 – Dedicatória da edição de 2012 da EbookBR em iPad (à esquerda) e em Kobo (à direita).....	100
Figura 85 – Capítulo LV [55] na edição da Moderna (2004) no <i>site</i> da Nuvem de Livros, em computador de mesa.....	101
Figura 86 – Capítulo LV [55] na edição da Europa Digital (2011).....	101
Figura 87 – Capítulo LV [55] na edição de 2012 da EbookBR em iPad (à esquerda) e em Kobo (à direita).....	102
Figura 88 – Capítulo CII [102] na edição da Moderna (2004) no <i>site</i> da Nuvem de Livros, em computador de mesa.....	103
Figura 89 – Capítulo CII [102] na edição da Europa Digital (2011).....	103
Figura 90 – Capítulo CII [102] na edição de 2012 da EbookBR em iPad (à esquerda) e em Kobo (à direita).....	104
Figura 91 – Capítulo CXXXIX [139] na edição da Moderna (2004) no <i>site</i> da Nuvem de Livros, em computador de mesa.....	105
Figura 92 – Capítulo CXXXIX [139] na edição da Europa Digital (2011).....	105
Figura 93 – Capítulo CXXXIX [139] na edição de 2012 da EbookBR em iPad (à esquerda) e em Kobo (à direita).....	106
Figura 94 – No detalhe, ilustração na capa da edição da Moderna (2004) no <i>site</i> da Nuvem de Livros, em computador de mesa.....	107
Figura 95 – Tela de abertura na edição da Europa Digital (2011).....	107
Figura 96 – No detalhe, representação da tipografia inscrita em capa dura revestida em tecido no aplicativo da Europa Digital.....	108
Figura 97 – No detalhe, textura na cor sépia que imita folhas de papel envelhecidas no aplicativo da Europa Digital.....	108
Figura 98 – No detalhe, representação da sobreposição de páginas de papel no <i>software</i> iBooks.....	108

Figura 99 – Fotografia de Marc Ferrez utilizada como fundo na capa da edição EPUB da EbookBR (2012).	109
Figura 100 – No detalhe, dedicatória de Machado de Assis a um amigo em exemplar da edição da Tipografia Nacional (1881).	120
Figura 101 – No detalhe, o exemplar da edição da Tipografia Nacional (1881) é manuseado com luvas.	120
Figura 102 – Edição fac-símile publicada pela Thesaurus em 2008 no <i>site</i> da editora.	121
Figura 103 – Sala de leitura na Divisão Iconografia na Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro, Brasil).	122
Figura 104 – Sala de leitura no setor de Livros Raros e Coleções Especiais na Biblioteca do Congresso (Washington, EUA).	122
Figura 105 – <i>Site</i> Livronauta, onde está à venda edição fac-símile publicada em 1979 pela editora Rocco.	122
Figura 106 – Seção <i>Quem Somos – Aqui tem L&PM Pocket</i> no <i>site</i> da editora L&PM.	123
Figura 107 – Pontos de venda dos livros da L&PM na seção <i>Quem Somos – Aqui tem L&PM Pocket</i> no <i>site</i> da editora.	124
Figura 108 – Home do <i>site</i> da Livraria Cultura.	125
Figura 109 – A cauda longa.	132
Figura 110 – Menu principal no <i>site</i> Nuvem de Livros.	138
Figura 111 – Seção <i>Minha Estante</i> no <i>site</i> Nuvem de Livros.	138
Figura 112 – Seção <i>Livros</i> no <i>site</i> Nuvem de Livros.	139
Figura 113 – Seção <i>Vídeos</i> no <i>site</i> Nuvem de Livros.	139
Figura 114 – Seção <i>Games Educativos</i> no <i>site</i> Nuvem de Livros.	140
Figura 115 – Seção <i>Atualidades/Notícias</i> no <i>site</i> Nuvem de Livros.	140
Figura 116 – Home do <i>site</i> da Europa Digital.	141
Figura 117 – Página do produto no <i>site</i> da loja da Apple.	142
Figura 118 – Edição da Europa Digital na App Store.	143
Figura 119 – Acesso à loja online da editora dentro do livro aplicativo (tela 1).	143
Figura 120 – Acesso à loja online da editora dentro do livro aplicativo (tela 2).	143
Figura 121 – Acesso à loja online da editora dentro do livro aplicativo (tela 3).	143
Figura 122 – <i>Site</i> do Projeto Obra Completa.	144
Figura 123 – Texto em PDF no <i>site</i> do Projeto Obra Completa.	144
Figura 124 – Texto em HTML no <i>site</i> do Projeto Obra Completa.	145
Figura 125 – Home do <i>blog</i> EbookBR.	146
Figura 126 – Home do <i>blog</i> EbookBR.	146
Figura 127 – Ícone do <i>software</i> iBooks em iPad.	147
Figura 128 – Ícone do iBooks ampliado.	147
Figura 129 – Estante no iBooks.	148
Figura 130 – Loja online da Apple.	148
Figura 131 – Tela inicial do Kobo.	148
Figura 132 – Botão “Biblioteca” tocado na tela do Kobo.	149
Figura 133 – Acesso à seção <i>Livros</i> em Kobo.	149
Figura 134 – Botão “Livraria” tocado na tela do Kobo.	149
Figura 135 – Acesso à seção <i>Fachada da Loja</i> em Kobo.	149

Figura 136 – Acesso à seção <i>Leitura Relacionada</i> em Kobo.....	150
Figura 137 – Tela inicial do Kobo.....	150
Figura 138 – Edição da L&PM na plataforma Google Books.....	152
Figura 139 – Home do <i>site</i> Projeto Gutenberg.....	163
Figura 140 – Arquivos no <i>site</i> do Projeto Gutenberg de textos de Machado de Assis.....	163
Figura 141 – Fachada de loja física da rede Barnes & Noble.....	168
Figura 142 – Seção <i>Best-sellers</i> no <i>site</i> da rede Barnes & Noble.....	168
Figura 143 – Capa do livro <i>O Lado Bom da Vida</i> (à esquerda) e cartaz do filme (à direita).....	169
Figura 144 – Home do <i>site</i> da Livraria da Vila.....	170
Figura 145 – <i>Hotsite</i> do evento Navegar é Preciso.....	171

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Estrutura, configuração e aparência em produtos editoriais digitais a partir da união das propostas de Garrett (2011) e Cardoso (2012).....	84
Quadro 2 – Rede social do livro impresso.....	113

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 O DESIGN EDITORIAL E A FORMA DO LIVRO	26
2.1 O PAPEL MEDIADOR DO DESIGN	28
2.2 O LIVRO COMO DISPOSITIVO	29
2.2.1 Memórias Póstumas de Brás Cubas: edições de um texto	31
2.3 A FORMA DO LIVRO: TRADIÇÃO E INOVAÇÃO	38
2.3.1 A tradição impressa	39
2.3.1.1 Estrutura nas edições impressas	39
2.3.1.2 Configuração nas edições impressas	53
2.3.1.3 Aparência nas edições impressas	55
2.3.2 As inovações digitais	79
2.3.2.1 Estrutura nas edições digitais	85
2.3.2.2 Configuração nas edições digitais	92
2.3.2.3 Aparência nas edições digitais	97
3 A CADEIA E O MERCADO DO LIVRO	111
3.1 O CIRCUITO DE COMUNICAÇÃO DO LIVRO IMPRESSO	111
3.1.1 Brás Cubas: entre oferta e procura	116
3.2 O CIRCUITO DE COMUNICAÇÃO NO CENÁRIO DA CONVERGÊNCIA	126
3.2.1 Brás Cubas em um mundo conectado	135
4 LIVRO: DISPOSITIVO EM REDE	154
4.1 MATERIALIDADE: ENTRE IMEDIAÇÃO E HIPERMEDIAÇÃO	156
4.2 AMBIENTE: ENTORNO DO LIVRO E ENTORNO NO LIVRO	165
4.3 USUÁRIOS: NOVAS LEITURAS, NOVOS LETRAMENTOS	174
4.4 TEMPO: ENTRE O SINGULAR E O MÚLTIPLO	179
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	183
REFERÊNCIAS	190
APÊNDICE A – Estado da Arte	202

1 INTRODUÇÃO

A morte do livro já foi anunciada em diferentes momentos da história, servindo como tema de discussão de inúmeros pesquisadores, como: McLuhan (1964), Machado (1994), Chartier (1999), Zilberman (2001), Epstein (2002), Rouanet (2003), Bragança (2005a), Darnton (2010), Eco e Carrière (2010). Por conseguinte, refletir sobre as transformações deste objeto ao longo do tempo é lidar com um artefato paradigmático da cultura letrada que, em meio à dinâmica renovação do sistema de mídia, conforme Briggs e Burke (2006), adapta-se a inovações tecnológicas, a modificações de ordem social e econômica, entre outras.

Foram muitas as mudanças no sistema de mídia no último século: a invenção do cinema, do rádio, da tevê, do computador, da internet. A cada nova mídia que surge, todo o conjunto se reorganiza¹. Enfatizando as mudanças provocadas pelo digital, Bolter e Grusin (1999) reiteram que um meio de comunicação não existe alheio a outros, visto que, sempre que um novo meio surge, ele ao mesmo tempo se ancora nos meios já existentes e, com o passar do tempo, os modifica, em um processo contínuo de remediação (BOLTER; GRUSIN, 1999).

Na cultura digital, caracterizada pela convergência dos meios de comunicação, a circulação de conteúdos depende fortemente da participação ativa dos consumidores (JENKINS, 2009). Para Jenkins (2009), a convergência não deve ser compreendida como um processo puramente tecnológico que uniria múltiplas funções dentro dos mesmos aparelhos. Em vez disso, a convergência representaria uma transformação cultural, à medida que consumidores são incentivados a procurar novas informações e fazer conexões em meio a conteúdos midiáticos dispersos.

A cultura da convergência pode ser percebida em diversos níveis na cadeia do livro. O âmbito tecnológico citado por Jenkins (2009) potencializa as mudanças de ordem empresarial, profissional e de conteúdos, conforme Salaverría (2010), em um complexo processo, pois, se de um lado há conglomerados editoriais cada vez mais fortes, que investem prioritariamente na publicação de *best-sellers*, cada vez mais, as pessoas se veem não apenas como consumidores de mídia, mas como produtores, segundo Lupton (2008), fazendo com que o mercado editorial de nicho e de autopublicação ganhe cada vez mais força. Além disso, o mundo está sendo transformado por novas atitudes sociais em relação à produção e ao compartilhamento de conteúdo de todo tipo. Essas mudanças são refletidas nos produtos editoriais que ganham novas formas materiais, do papel para as telas dos computadores, dos *tablets*, dos *smartphones*.

Este meio já passou por outras mudanças profundas em sua materialidade: do rolo para o códex, do manuscrito ao impresso. Entre permanências e transformações, essas evoluções

¹ As mudanças tecnológicas e seus impactos nas materialidades dos meios são debatidas por vários autores ao longo do século XX, dentre os quais, destacamos Marshall McLuhan (1972), Walter Benjamin (1985), Harold Innis (1951), Eric Havelock (1998), Friedrich Kittler (1999), Walter Ong (1998), Bruno Latour (1994), Jacques Derrida (2013), Hans Ulrich Gumbrecht e Karl Ludwig Pfeiffer (1994). Apesar de não seguirem uma mesma linha teórica, a ideia de que a materialidade é um elemento fundamental para pensar os meios de comunicação está presente no trabalho de todos eles.

alteraram os modos de estruturar e de inscrever os textos. No contexto atual, a inscrição do texto na tela traz uma estruturação desse texto que não é a mesma com a qual se defrontava o leitor do livro em rolo da Antiguidade, ou o leitor medieval, moderno e contemporâneo do livro em códex manuscrito ou impresso. Traços como o fluxo sequencial do texto na tela, a continuidade que lhe é dada, a possibilidade para o leitor de embaralhar, de entrecruzar, de reunir textos que são inscritos na mesma memória eletrônica indicam que a revolução do livro digital é uma revolução nas estruturas do suporte material do escrito, no modo de inscrição do texto e nas maneiras de ler (CHARTIER, 1999).

O processo de pensar e fazer o livro também mudou bastante nos últimos séculos. A função do editor, por exemplo, de natureza intelectual e comercial, que visa buscar textos, encontrar autores, controlar a produção, passou por diversos modelos, que não substituíram um ao outro, mas coexistiram e seguem coexistindo. Tendo surgido com a prensa de Gutenberg, no século XV, as figuras do editor-impressor, editor-livreiro, editor-empresário, são exemplos das várias facetas do editor na história, adaptando-se às possibilidades culturais, econômicas, tecnológicas, de cada tempo (BRAGANÇA, 2005b).

No século XIX, após a revolução industrial da imprensa, ficou mais comum a separação de tarefas e profissões. Os papéis do autor, do editor, do tipógrafo, do distribuidor, do livreiro passaram a ser claramente separados. Na cultura da convergência, com as redes eletrônicas, esses papéis voltam a se misturar (CHARTIER, 1999).

O que se entende por livro, desse modo, muda conforme muda a cultura em torno do objeto. O cercamento da noção de livro que se encontra em propostas de algumas instituições importantes como a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) ou a Agência Brasileira do International Standard Book Number (ISBN) – ligada à Biblioteca Nacional – não dá conta do complexo cenário atual.

Para a UNESCO, livro é “uma publicação impressa e não periódica de pelo menos 49 páginas, excluindo as capas, colocada à disposição do público”². Assim como para a ABNT, que segue a mesma lógica, normalizando que “livro é uma publicação não periódica que contém acima de 49 páginas, excluídas as capas, e que é objeto de Número Internacional Normalizado para Livro (International Standard Book Number – ISBN³)”⁴. A partir dessa definição, uma série de publicações impressas infantis, por exemplo, com menos de 49 páginas não são consideradas livros. Por outro lado, não há nenhuma menção aos casos eletrônicos e digitais, uma vez que

2 Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001145/114581e.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

3 “Criado em 1967 e oficializado como norma internacional em 1972, o ISBN – International Standard Book Number – é um sistema que identifica numericamente os livros segundo o título, o autor, o país e a editora, individualizando-os inclusive por edição. O sistema é controlado pela Agência Internacional do ISBN, que orienta e delega poderes às agências nacionais. No Brasil, a Fundação Biblioteca Nacional representa a Agência Brasileira desde 1978, com a função de atribuir o número de identificação aos livros editados no país.” Disponível em: <http://www.isbn.bn.br/website>. Acesso em: 15 abr. 2015.

4 NBR 6029:2006: Informação e documentação – Livros e folhetos – Apresentação. Disponível em: <http://www.abntcatalogo.com.br/norma.aspx?ID=10077>. Acesso em: 15 abr. 2015.

a anatomia do livro impresso, bem como a união dos cadernos em códex, com a página como unidade importante para estrutura do conteúdo são a base para a definição da identidade do objeto livro para a UNESCO e a ABNT.

Já a Agência Brasileira do ISBN prevê os casos dos livros eletrônicos e digitais, definindo que uma publicação eletrônica (livro eletrônico, CD-ROM ou disponível na internet) receberá ISBN desde que: contenha texto, esteja disponível ao público e que não haja nenhuma intenção de que a publicação seja um recurso continuado, podendo ser também composta de figuras e sons. Neste caso, a liberação ou não do registro na Biblioteca Nacional tem como base o tipo de conteúdo da publicação e a intenção ou não de atualização online. Nesta lógica, publicações compostas apenas de imagens, por exemplo, não podem receber o registro ISBN. Portanto, ao se buscar a definição sobre o que pode ou não ser considerado livro, percebe-se que tanto as definições da UNESCO e da ABNT, quanto da Agência Brasileira do ISBN são frágeis e refletem o estado atual de transformação do cenário editorial e da cultura em torno do livro.

Partindo desse quadro, o presente trabalho tem como foco a *forma* do livro. O termo relaciona-se ao campo do design que, enquanto processo, opera dando forma material a conceitos intelectuais (CARDOSO, 2004).

O design sempre foi fundamental às práticas de edição e tem papel central na transformação de ideias em produtos editoriais. Em projetos gráficos, articula palavras e imagens, forjando relações entre os signos, abrangendo uma extensa lista de fatores humanos e técnicos em um processo caracterizado pela mediação entre autores e leitores (FRASCARA, 2006; LUPTON, 1996; CAUDURO, 1998a; GRUSZYNSKI, 2008). No mercado editorial, o design faz o elo entre a edição do conteúdo e a materialização do produto.

A partir do campo da comunicação, torna-se interessante refletir acerca da configuração material do livro sob a perspectiva do conceito de dispositivo⁵. Há várias dimensões para este conceito. O dispositivo, enquanto técnica, diz respeito às operações realizadas e, enquanto tecnologia, aos suportes tecnológicos, ou seja, às máquinas, aos equipamentos e aos instrumentos utilizados nos processos de comunicação. Charaudeau (2006a) define o dispositivo como o quadro constituído pelo conjunto das circunstâncias materiais, que regem a realização de todo ato de comunicação e que, particularmente, para a comunicação midiática, é composto de um tipo de material, de um tipo de suporte e de um tipo de tecnologia que agem como marcas.

Sabe-se que os livros são um tipo de publicação que, em geral, têm uma vida útil estendida, se comparada a jornais e revistas. Neste sentido, ao longo de seu ciclo de vida, os artefatos vão ganhando marcas, especialmente em função da passagem do tempo e do contexto de uso dos objetos. Essas marcas certamente interferem na relação que se estabelece entre cada livro e cada um de seus leitores. Livros impressos autografados têm

5 O conceito de dispositivo será abordado no capítulo 2.

valor sentimental para seus donos, por exemplo. Páginas amareladas são uma indicação de que um determinado exemplar já circula há bastante tempo. Mesmo nos artefatos da cultura digital, por mais que se fale de uma certa “imaterialidade” do *e-book*⁶, lê-lo em um *tablet* com tela trincada, por uma queda ou algum outro descuido, ou lê-lo em um *hardware* novo gera diferentes experiências de leitura. Todavia, por mais que saibamos da importância dessas marcas do tempo e da apropriação dos leitores, e que elas estejam inevitavelmente presentes em cada um dos objetos empíricos, o foco aqui são as marcas que ajudam a constituir a noção de dispositivo, na relação entre design e edição. Ao se tratar de marcas, são pertinentes a este trabalho aquelas que são inseridas nas edições intencionalmente ao longo do processo editorial.

Conseqüentemente, a noção de dispositivo é importante neste contexto, pois destaca o contrato de comunicação⁷ entre quem produz e quem lê um livro. Patrick Charaudeau propõe que “o dispositivo é, antes de tudo, de ordem conceitual” (CHARAUDEAU, 2006b, p. 53). E continua:

Ele é o que estrutura a situação na qual se desenvolvem as trocas linguageiras ao organizá-las de acordo com os lugares ocupados pelos parceiros da troca, a natureza de sua identidade, as relações que se instauram entre eles em função de certa finalidade (CHARAUDEAU, 2006b, p.53).

O emprego do dispositivo depende, como mencionado anteriormente, das condições materiais em que se desenvolve a troca linguageira. Uma vez que estas podem variar de uma situação de comunicação a outra, estabelece-se uma relação de acoplamento entre o macrodispositivo conceitual, que estrutura cada situação de troca social, e os microdispositivos materiais, que as conformam enquanto variantes (CHARAUDEAU, 2006b).

Pensando o livro como dispositivo, cada texto está, assim, envolto por inúmeras camadas que promovem sua identificação com um certo conceito, construído socialmente, de livro.

Maurice Mouillaud (2002) segue a linha de Charaudeau (2006a e 2006b) ao definir o dispositivo como aquilo que envolve o discurso de uma determinada mídia. Pensando na metáfora do dispositivo como embalagem, Mouillaud questiona:

À primeira vista, a embalagem e o objeto podem ser separados sem que o objeto perca sua identidade; entretanto, um perfume continua a ser um perfume sem seu frasco? O limite material está evidente, e o simbólico? O presente permanece um presente sem as fitas e as graças que o envolvem (e sem o gesto de oferecimento que faz parte de seu dispositivo)? (MOUILLAUD, 2002, p.29).

6 Neste trabalho, utilizaremos os termos livro digital e *e-book* como sinônimos.

7 O contrato de comunicação prevê ações decorrentes do contato entre enunciador e destinatário, de maneira mais ou menos estável. A ideia geral de um contrato no que se refere ao processo comunicacional, seja ele contrato de comunicação ou de fala, pressupõe a observação de critérios relativos à elaboração do texto/discurso (CHARAUDEAU, 2006b).

Esse dispositivo é entendido então como a junção de forma e conteúdo, de modo tão fundamentalmente conectado que nenhuma das partes existe alheia a outra. Em relação ao livro enquanto dispositivo, complementa:

A página em que escrevo pertence, por sua vez, a um dispositivo que a envolve, aquele do livro, por exemplo. Chama-se de “volume” o texto munido de um paratexto (preâmbulo, prefácio, sumário, capa precedendo o texto, posfácio, índice, anexos). O paratexto faz as vezes de interface com o meio (de outros livros do mesmo autor, da mesma coleção, do mesmo editor, de outros editores, etc.). Funciona como uma peneira (cujo análogo, no cinema, seria o corredor que faz o espectador passar da luz do mundo à sala obscura). Ele prepara a leitura oferecendo possibilidades e negando outras. Basta que o paratexto mude (uma nova edição de uma mesma editora, ou a passagem para um formato de bolso), para que o sentido mude (MOUILLAUD, 2002, p.31-32).

No âmbito da apresentação de conteúdos associados ao que se denomina livro, percebeu-se, nos últimos anos, a passagem da estrutura do códex para as páginas com rolagens sem fim na tela dos computadores (com os mais variados tamanhos e resoluções) e a troca do papel pelos *pixels* (acompanhados de todos os *gadgets* que os carregam), o que afetou também as práticas de leitura. No meio digital, ao mesmo tempo em que os textos precisam agora de *hardwares* e *softwares* de leitura para serem acessados, estes mesmos *hardwares* e *softwares* são partes inerentes aos textos digitais. Há, assim, um vasto espectro de artefatos que se denominam livros.

Nesse contexto, se mudam a materialidade e a forma, mudam também as gramáticas de ação na interação com os livros (MARTÍN-BARBERO, 2006). Alteram-se seus usos sociais, a postura como são lidos e os espaços nos quais circulam, bem como seu caráter simbólico (MACEDO e LACERDA, 2014). O lugar e o estatuto do livro no espaço social, as condições da sua produção, da sua transmissão e do seu consumo, o papel da leitura na sua construção e a elaboração de uma cultura comum transformaram-se profundamente nas últimas décadas (BAUDELOT, 1999; FURTADO, 2014).

Assim, há novas condições para o reconhecimento do livro em uma cultura contemporânea de convergência, apesar de seguirem atreladas a séculos de cultura letrada tradicional que operam sobre a construção de laços no tempo entre o livro de papel e o leitor. Nesse cenário, entre a tradição do impresso e as inovações em tela, quais paratextos ligados à forma demarcam o reconhecimento de um produto como livro no estágio atual da cultura da convergência?

Em variadas edições de um mesmo título, mesmo que o texto verbal não se altere, podemos entender que cada livro é uma outra obra, algo que será discutido ao longo deste trabalho. É possível cercar o texto com um certo projeto gráfico para um certo leitor imaginado, mas o significado desse produto está sempre condicionado por outros marcadores, construídos social e culturalmente. Na cultura da convergência, há uma mudança significativa nesses indicadores.

Dada a amplitude da questão, buscou-se um objeto empírico que permitisse relacionar informações de caráter histórico, dados documentais e conceitos construídos a partir de referencial teórico, ancorando a problematização proposta. Para tanto, selecionou-se o romance *Memórias*

*Póstumas de Brás Cubas*⁸, obra célebre da literatura brasileira, que vem sendo reeditado há mais de 130 anos. Com edições de diferentes casas publicadoras ao redor do mundo, já ganhou traduções em mais de dez línguas. O personagem Brás Cubas contou sua história pela primeira vez em 1880. Publicada em forma de folhetim no terceiro tomo do primeiro ano da *Revista Brasileira*⁹, a obra exigiu que os leitores passassem de março a dezembro daquele ano acompanhando as dezessete partes que compuseram as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* para saberem o desfecho da narrativa.

Na obra escrita por Machado de Assis, o personagem principal apresenta sua “teoria das edições humanas”, defendendo que o homem “é uma errata pensante”. Para ele, “cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes”.¹⁰ (ASSIS, 2001, p.120).

Na época, talvez o ápice na vida de uma obra fosse encarnar-se em livro, o que ocorreu em janeiro do ano seguinte, em edição da Tipografia Nacional, que trazia alterações em sua ordenação. A passagem da publicação na *Revista Brasileira* (Figura 1), para a primeira edição em livro (Figura 2) traz diferentes paratextos¹¹ que identificam a mudança da narrativa no periódico em relação à sua forma em livro. A apresentação em volume único e não mais separado em série foi uma mudança consistente na publicação do texto.

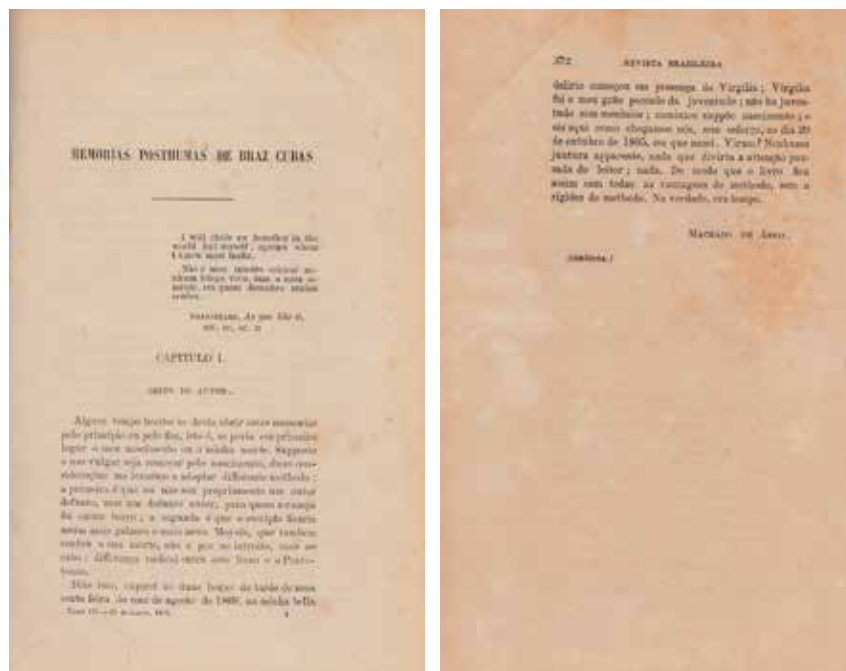


Figura 1 – Primeira e última página do texto em folhetim.

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. *Revista Brasileira* (1880), ano I, tomo III, disponível na biblioteca da PUCRS.

8 Ao longo deste trabalho, optou-se pela grafia atualizada do título.

9 Ao longo deste trabalho, optou-se pela grafia atualizada do nome da revista, que em 1881 era *Revista Brasileira*.

10 No livro *Brás Cubas autor*, Machado de Assis leitor, Regina Zilberman dedica o capítulo *Minha teoria das edições humanas – ‘Memórias Póstumas de Brás Cubas’ e a poética de Machado de Assis* à análise desse tema na obra do autor.

11 O conceito de paratexto será abordado no capítulo 2.

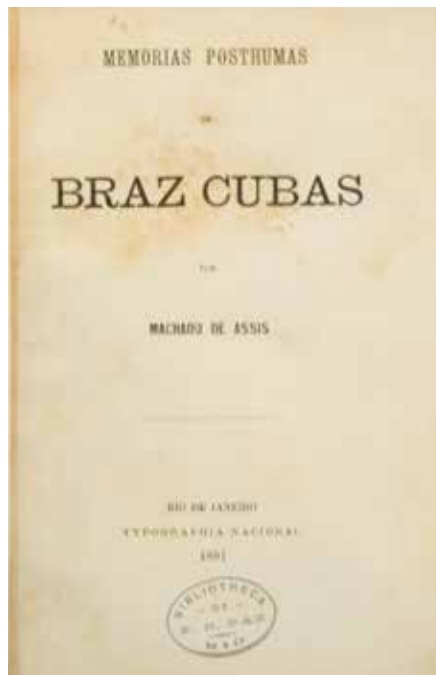


Figura 2 – Folha de rosto da primeira edição em livro.

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora.
Exemplar disponível na Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro, Brasil).

Neste caso, a mudança de dispositivo que servia de “embalagem” ao texto consistiu em uma mudança fundamental na materialidade e na forma do texto, o que originou uma nova organização dos elementos paratextuais. Nos produtos midiáticos que se apresentam para veiculação da obra de Machado, incluindo *sites*, filmes, peças de teatro, séries de tevê, cartazes, e os próprios livros impressos observa-se a proliferação de formas diversas de materialização do texto. Até mesmo nas artes visuais, Brás Cubas ganha vida em obras como a do artista William Kentridge, intitulada *De Como Não Fui Ministro d’Estado*, de 2012, o qual toma o papel do personagem ao se autorretratar sobre as páginas de um exemplar do livro (Figura 3) e depois transformar a sequência em animação. Note-se que todas estas formas apresentam, de algum modo, o texto de Machado de Assis, criando muitas vezes novos textos a partir de versões, adaptações, recriações.

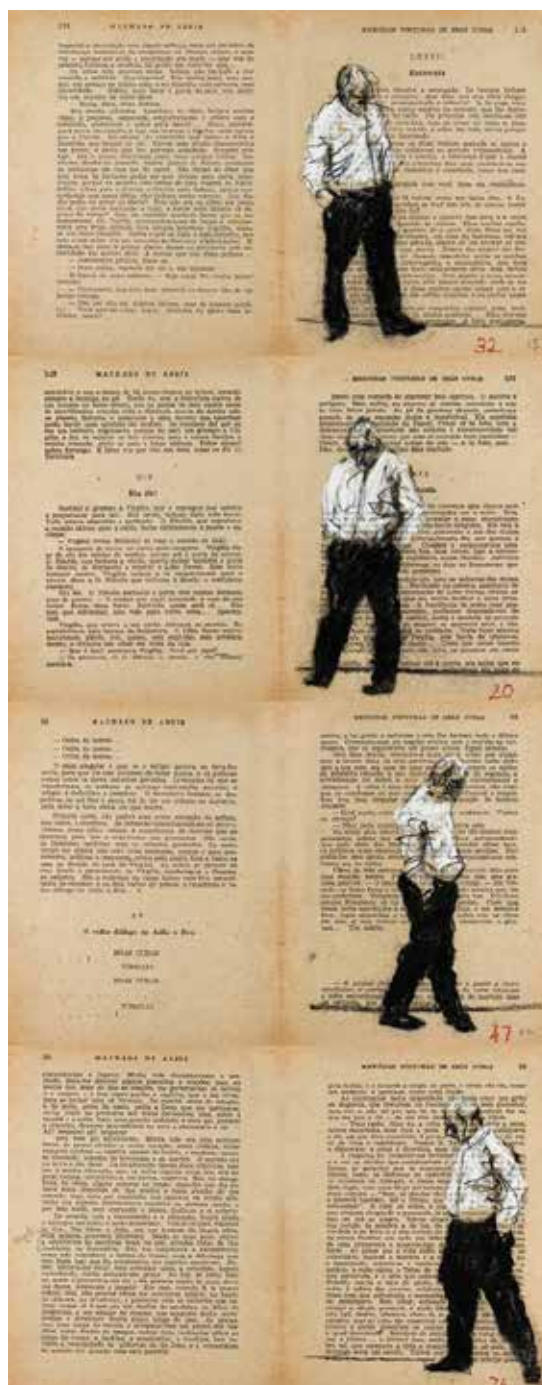


Figura 3 – Páginas do livro *De Como Não Fui Ministro d'Estado* de William Kentridge.

Fonte: *site* ArteRef. Disponível em: <<http://arteref.com/wp-content/uploads/2013/09/184-av-william-kentridge-11.jpeg>>. Acesso em: 03 fev. 2016.

A importância de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis (1839–1908) é afirmada por diversos pesquisadores da Crítica Textual, da Sociologia da Leitura, da História da Literatura no Brasil e no exterior. Quinze anos depois da edição de 1881, é lançada pela Editora Garnier a terceira edição, em 1896, que é a segunda em livro. Em 1899, Garnier – então detentora dos direitos sobre a obra integral de Machado de Assis – lança mais uma edição, a

última que o escritor acompanhou. De lá para cá, os desdobramentos de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* não pararam,

[...] haja vista a alentada fortuna crítica acumulada, as diversas edições produzidas no país e no exterior, as transposições para outros meios de comunicação, o impacto que, desde seu aparecimento, exerceu sobre ficcionistas brasileiros, de que são exemplo as *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade (ZILBERMAN, 2012, p.11).

Além da importância como marco da literatura brasileira, que segue como cânone literário ainda hoje, os objetos que serviram para publicação do texto *Memórias Póstumas de Brás Cubas* são instigantes para uma análise gráfica, pois esta é uma obra que sugere a percepção da importância da materialidade das edições por parte do próprio Machado Assis. A genialidade do autor aparece nos aspectos gráficos utilizados, que constituem um marco em relação ao uso de artifícios visuais tipográficos em uma obra literária (ZILBERMAN, 2012).

Com a “teoria das edições humanas”, Brás Cubas desenvolve a ideia de que se poderia entender o ser humano como a imagem do livro. No capítulo *Volta ao Rio*, ele afirma “nós não somos um público in-folio, mas in-doze, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas... principalmente vinhetas” (ASSIS, 2001, p.113).

Ao falar de elementos de design gráfico como formato (in-folio, in-doze), tamanho de margens e ilustrações/vinhetas, Machado de Assis manifesta, através do personagem, sua atenção à faceta material de seus textos. Ademais, o conhecimento das artes gráficas por Machado, que surge pela voz de Brás Cubas, deixa transparecer também a noção de dispositivo, na metáfora entre as formas dos livros (dos corpos) que informam conteúdos distintos.

Machado de Assis criou Brás Cubas em 1880 para um meio: o impresso. Porém, hoje, passado mais de um século, versões digitais com possibilidades de configurações jamais imaginadas pelo autor circulam livremente pela *web*. As possibilidades materiais de publicação mudaram muito de lá para cá. Hoje, o personagem defunto circula em múltiplas plataformas, além dos livros impressos e dos *e-books*, ele está em audiolivros, quadrinhos, filmes, peças de teatro. Especialmente para os alunos do ensino médio, encontra-se, ainda, em palestras presenciais e em vídeo, resumos impressos e digitais, e até mesmo em um *blog* mantido como se fosse escrito pelo próprio Brás Cubas¹². Nesse contexto, são múltiplas as formas de acesso ao texto. Em cada uma delas, encontram-se paratextos que ajudam a identificar as diferenças entre cada versão. Nos chamados *e-books* ou livros digitais, por exemplo, há paratextos de livros impressos que se mantêm e outros que se modificam. Com efeito, o processo de

12 Criado pelo professor de literatura André Damázio, o site *Blogadas Póstumas de Brás Cubas* surgiu para ajudar seus alunos na leitura do romance. Nas palavras do docente que se faz passar pelo personagem: “As reclamações de estudantes sobre suas dificuldades para entender minhas Memórias têm sido tantas desde que ela houve ser escolhida como leitura obrigatória para as provas de ingresso em importantes universidades do país – ah! minha sede de nomeada sendo, enfim, saciada – que decidi por blogar daqui do *undiscovered country* alguns bytes para o ciberespaço!”. Disponível em: <<http://blogadaspostumasdebrascubas.blogspot.com.br>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

mediação editorial, na edição desses produtos, ora salienta sua relação com o meio impresso, ora destaca a nova mídia digital.

Tendo em vista os elementos apresentados, estabelece-se como objetivo geral identificar paratextos editoriais ligados à forma em diferentes edições de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, impressas e digitais em circulação, a fim de analisar e discutir como esses articulam-se à noção de livro enquanto dispositivo, problematizando tais relações a partir das lógicas de funcionamento de sua cadeia e mercado, dos novos modelos de acesso às edições e do lugar ocupado pelo livro na cultura da convergência. Como objetivos específicos, busca-se: (1) avaliar o papel do design no estabelecimento de paratextos editoriais, definindo níveis de atuação da atividade na conformação do livro enquanto dispositivo; (2) identificar e analisar os paratextos editoriais ligados à forma e ao entorno do livro em diferentes edições, impressas e digitais, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, tensionando o modo como as edições configuram materialmente orientações e tendências na cadeia do livro; e (3) problematizar a noção de livro na cultura da convergência, tendo em vista o processo de remediação no sistema de mídia.

A pesquisa proposta aborda o design de livros impressos e digitais em sua relação com a cadeia do livro, tendo em vista também os espaços de circulação das obras. Visa sistematizar os vários elementos da forma que ajudam a definir a identidade do livro. A partir da busca por outras pesquisas sobre este tema¹³, constatou-se que a maior parte delas está concentrada na área de design. Deste modo, percebe-se como um desafio abordá-lo sob a visão da comunicação, com foco não apenas no produto acabado, do ponto de vista técnico, mas dentro de diferentes esferas que compõem a produção editorial, cercada por contextos culturais, sociais e econômicos mais amplos.

Nos novos contornos que as publicações ganham na cultura da convergência, o design tem papel central no processo de aproximação e afastamento dos modelos pensados para o livro. O livro impresso passa por importantes transformações, e apesar de já ter passado por outras mudanças em sua materialidade, a tecnologia digital traz novos desafios para toda a rede do livro. Desta maneira, cruzar as novas modalidades de edição e design com a tradição do livro para entender processos de continuidade e transformação se mostra importante em um momento de incertezas e indefinições em relação ao futuro desse dispositivo.

Em um primeiro estágio dos livros digitais, muitos estudos sugeriram o processo de remediação que ocorre entre produtos impressos e digitais. Para tanto, esta pesquisa pretende estabelecer níveis para esta remediação, uma vez que já é possível perceber tendências e estratégias que vêm se consagrando ao longo dos últimos anos, no que diz respeito à forma e à circulação desses produtos.

Neste cenário, olhar para a obra de Machado de Assis *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, encarnada em múltiplas edições, mostra-se interessante, não só pela imensa relevância do autor para a história literária brasileira, mas também pelo conhecimento e envolvimento de Machado com as questões gráficas de produção de livros. Sua experiência se manifesta ao

13 Ver apêndice A.

longo da narrativa sobre o defunto Brás Cubas, originada pelo trabalho como aprendiz de tipógrafo na Imprensa Nacional, a partir do ano de 1856. Essa aproximação com as artes gráficas certamente colaborou em sua formação como autor atento às relações entre a edição e o design na transformação de textos em livros.

Esta pesquisa transita, assim, entre os campos da edição – da produção editorial – e do design. Foram encontrados estudos com as mais diversas abordagens sobre os temas, oriundos especialmente de Programas de Pós-Graduação da área de design, mas também das áreas de comunicação e artes visuais. Na busca realizada em bases de dados de teses e dissertações¹⁴, não foram encontrados estudos com a mesma proposta, especialmente sob o olhar da comunicação. A escolha do tema é fruto do percurso acadêmico e profissional da pesquisadora nas áreas de design e produção editorial, o que a aproximou das pesquisas na área, bem como do trabalho prático de projeto gráfico. Desde a graduação, a participação no Laboratório de Edição, Cultura e Design, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (LEAD/UFRGS), bem como no Grupo de Pesquisa Produção Editorial da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom) foram fundamentais para pensar o design inserido nas práticas de edição. Além disso, o dia a dia do trabalho de projeto gráfico, rotina que já a acompanha por pelo menos dez anos, e a prática docente na área, desde 2010, alimentam constantemente os questionamentos trazidos nesta pesquisa.

Nesse sentido, os meses vividos em Baltimore, Estados Unidos, entre junho e agosto de 2015, para Estágio Sanduíche com a Prof^{fa}. Dr^a. Ellen Lupton no Maryland Institute College of Art (MICA), foram muito ricos para a formação e discussão de outros caminhos de pesquisa em design. Boa parte das ideias para o capítulo de análise gráfica amadureceu e ganhou forma nesse período, quando foi necessário expor a pesquisa a um novo olhar, em uma nova cultura. O ambiente universitário efervescente de Baltimore foi bastante propício ao debate de ideias, não apenas na comunidade da MICA, mas entre novos contatos e amizades estabelecidas também na Johns Hopkins University e na Society for History and Graphics (SHAG) onde ninguém conhecia Machado de Assis, mas que, por outro lado, se mostravam encantados sempre que ouviam sobre as qualidades gráficas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Ao centrar-se nos aspectos da edição e do design, este trabalho insere-se na linha de pesquisa Jornalismo e Processos Editoriais deste Programa de Pós-Graduação. Apesar do foco na cultura atual, aspectos da história da edição, no que toca à evolução da materialidade do livro, perpassam o trabalho, ao tratar da edição e circulação de livros em meio impresso e digital, tendo como pano de fundo a evolução tecnológica. Além das pesquisas acerca da forma do livro, considerou-se também a riqueza da fortuna crítica disponível acerca de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. A grande quantidade de estudos sobre a obra, especialmente no campo da literatura, reforça a necessidade de estabelecer um critério de abordagem próprio.

¹⁴ Em outubro de 2014, foi realizada pesquisa no Portal de Tese da Capes pelos termos “livro” e “design”. Ao buscar as teses e dissertações por essas palavras-chave, encontraram-se 24 registros, dos quais foram destacados os trabalhos em que se identificou alguma aproximação com a pesquisa proposta. Dentre os estudos localizados, não há nenhuma tese, há somente dissertações.

Importante ressaltar que a perspectiva da história cultural aqui não é a lente principal, área sobre a qual se sabe que há um material amplo e profundo. Procura-se, de certa maneira, inaugurar um olhar ampliado entre forma e circulação com foco no design de livros, um viés pouco explorado nos trabalhos sobre o tema. A busca é por um entendimento estendido acerca das relações entre design, livro e materialidade, que tem a forma como principal enfoque, porém, sem se esquecer das negociações existentes entre essa forma em circulação na atualidade. É a partir desse ponto que a pesquisa inicia pela proposta de sistematização de camadas da forma que facilitem a aproximação e análise do objeto empírico, passa ao mapeamento da circulação atual das edições que compõem o corpus e encerra com o exercício de tensionar os achados em relação à forma das edições e ao entorno do livro hoje.

Assim, com base nos objetivos da pesquisa, esta tese está estruturada em quatro capítulos. Em todos eles, imagens das edições analisadas da narrativa de Brás Cubas aparecem como ilustração e argumento visual, a fim de tornar claros os pontos abordados e enriquecer o debate a partir desse caso exemplar. O capítulo 2, *O design editorial e a forma do livro*, aborda o papel mediador do design na conformação de livros, a noção de livro enquanto dispositivo, bem como a forma do livro, entre tradição e inovação. O capítulo 3, *A cadeia e o mercado do livro*, discute o circuito de comunicação tradicional do livro impresso e suas transformações no cenário da cultura da convergência. Por fim, o capítulo 4, *Livro: dispositivo em rede*, apresenta a discussão em torno da noção de livro como dispositivo hoje. A interpretação dos dados é feita nesta seção, com enfoque na materialidade das edições, levando em conta o processo de significação desses artefatos, influenciado por fatores como o ambiente, ou seja, o entorno das edições, e os usuários/leitores no tempo atual.

2 O DESIGN EDITORIAL E A FORMA DO LIVRO

A constituição do design como área de atuação profissional é própria da modernidade, não existindo antes da Revolução Industrial (GRUSZYNSKI, 2008). Entretanto, para Meggs (2013), o designer gráfico contemporâneo é herdeiro de uma linhagem distinta de escribas sumérios que inventaram a escrita, artesãos egípcios que combinavam palavras e imagens em manuscritos sobre papiros, impressores de blocos chineses, iluminadores medievais e impressores e compositores do século XV que ilustravam os primeiros livros impressos europeus. Suas atividades evoluíram impactadas pelas possibilidades tecnológicas de cada época e afetam decisões ao longo do processo de publicação, desde o editor até o distribuidor.

Nem sempre consciente de sua herança, o designer editorial debruça-se cotidianamente na tarefa de conformar textos que se encarnam em diferentes objetos. Preocupado em fechar o número de páginas em um múltiplo de oito, definir o tamanho da margem esquerda tendo em vista o acabamento previsto, ou assegurar a legibilidade do corpo do texto tendo em vista a entrelinha estabelecida, circula entre a tal arte do livro e demanda da indústria, entre regras e inovação, participa da sedimentação e transformação das orientações que sistematizam o campo editorial (GRUSZYNSKI, 2009, p.60).

O design materializa diferenças entre gêneros textuais, para que o leitor identifique visualmente o que oferece uma determinada publicação, para então proceder a leitura dos conteúdos verbais. Historicamente, a evolução do design editorial foi marcada pela definição de formatos, materiais, arranjos gráficos, que foram delimitando as fronteiras entre um tipo de produto e outro (GRUSZYNSKI, 2010).

As estratégias gráficas na edição das publicações adequam-se às estratégias editoriais, na formação da identidade de cada tipo de texto publicado. A partir de um projeto proposto pelo editor, o designer trabalha de modo conjunto na tomada de decisões sobre formato, papel, quantidade de tintas de impressão, acabamentos, fotografias, ilustrações, além de definir *grid*, tipografia, paleta de cores e imagens, tendo em vista a qualificação do produto editorial. Todas essas características materiais de uma publicação transmitem informações sobre sua natureza e, antes mesmo de ser manipulado, cada objeto induz à determinada postura da parte de quem o aborda (CARDOSO, 2012).

Desta forma, há diferenças no modo como se abordam livros, revistas e jornais, assim como existem, mesmo entre objetos que são chamados de livros, variados rituais de aproximação e leitura quando se pensa em edições de bolso e edições de luxo, por exemplo. O trato que se reserva a cada tipo de publicação revela um acúmulo de juízos, crenças, valores, oriundos de experiências anteriores e memórias, assim como de informações obtidas indiretamente (CARDOSO, 2012). Há uma tendência a se naturalizar tais significados – ou seja, a considerar que eles decorrem da natureza do objeto e são os mesmos, desde sempre –, porém, todos eles foram construídos e são reconstituídos continuamente por meio da cultura e de suas trocas simbólicas.

Em publicações impressas, as diferenças materiais entre livros, jornais e revistas foram estabelecidas ao longo de séculos. No final do século XX, entretanto, o uso dos computadores pessoais e a leitura em tela tornaram menos claros esses limites. Antes, no impresso, não era difícil definir, em linhas gerais, as diferenças entre os tipos de publicação. Um exemplo que se pode citar são os principais formatos e tipos de *grids*¹⁵ utilizados por diferentes projetos. Se tivermos em mãos páginas soltas de três edições impressas, uma com formato 14 cm × 21 cm e texto em uma única coluna, outra com 21 cm × 29,7 cm e texto em três colunas, e uma terceira com 28 cm × 38 cm em cinco colunas, não seria difícil chegar à conclusão de que a primeira saiu de um livro, a segunda de uma revista e a terceira de um jornal (Figura 4). Entretanto, quando livros, revistas e jornais passam a ser lidos em *tablets* e *smartphones*, por exemplo, perdem-se esses contornos e novas estratégias de design para diferenciação dos dispositivos midiáticos precisam ser estabelecidas.

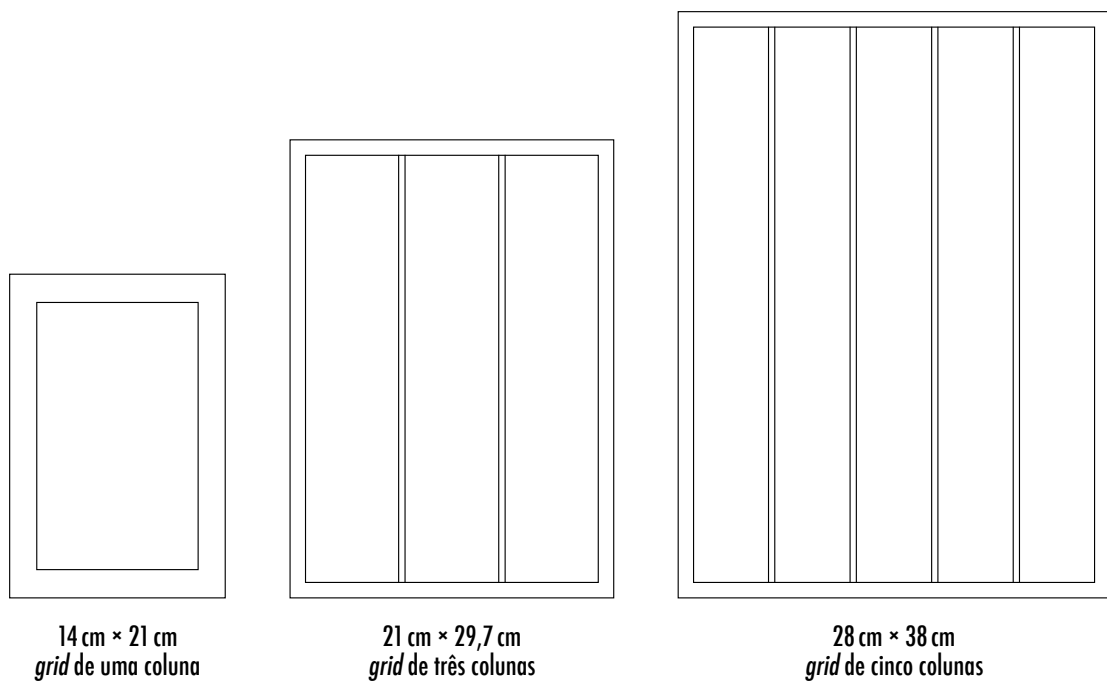


Figura 4 – Diferentes tipos de *grids*.

Fonte: Elaborada pela autora

Nesse contexto, o design, enquanto atividade de mediação no contrato de comunicação entre autores e leitores, tem papel importante na criação de novas formas para produtos digitais, utilizando tanto os tradicionais parâmetros do mundo do impresso quanto as inovações possíveis para a leitura em tela.

¹⁵ Herança do projeto de impressos, o *grid*, ou diagrama, serve de guia, por meio do qual são definidos o número de colunas por página, o espaço entre as colunas e as margens da página. É a partir dele que o designer organiza um conteúdo específico em relação ao espaço que irá ocupar na página. Para Timothy Samara (2007, p. 9), o *grid* “converte os elementos sob seu controle num campo neutro de regularidade que facilita acessá-los – o observador sabe onde localizar a informação procurada porque os pontos onde se cruzam as divisões horizontais e verticais funcionam como sinalizadores daquela informação. O sistema ajuda o observador a entender seu uso”.

2.1 O PAPEL MEDIADOR DO DESIGN

O design gráfico é uma atividade mediadora, pois articula visualmente mensagens que são concebidas preliminarmente por autores e dirigidas a leitores, conforme o público-alvo ao qual a peça se destina (GRUSZYNSKI, 2008). Dentre as várias áreas do design gráfico está o design editorial, que abarca o projeto de publicações em geral. O design de livros é a atividade mais antiga dentro do design editorial. Trabalhando em conjunto com o editor, o profissional responsável pelas decisões referentes à conformação do texto e à materialização do livro como objeto é o designer editorial. No caso dos livros, o designer dá forma material ao texto de um autor, utilizando elementos como tipografia¹⁶, *grid* (composto de marcações como margens, colunas, marcadores de paginação), cores, ilustrações. Tudo isso, tendo em vista um processo de impressão específico, em um determinado tipo de papel e com acabamentos escolhidos dentre aqueles disponíveis no mercado.

A materialização do livro, no que diz respeito ao design, é, então, resultado de um processo que reflete as decisões da edição, em certo contexto cultural, social, econômico e tecnológico. Por esta razão, as noções sobre o que faz um designer editorial e como um bom projeto gráfico deve ser feito variam com o passar do tempo. Na história do design de livros, percebe-se a variação ocorrida ao longo dos anos no que os designers acreditavam ser uma página bem projetada. William Morris, um dos designers fundadores do movimento *Arts and Crafts*, criou a editora Kelmscott Press, no final do século XIX, com o objetivo de dar qualidade e valor moral às obras impressas (BIERUT et al., 2010).

Em um artigo escrito em 1893, Morris fala sobre as páginas do “livro ideal”, que deveriam ser claras e de fácil leitura, com tipografia bem projetada e margens proporcionais à mancha. Suas ideias progressistas de uma exatidão formal que vão além do mero estilo fazem dele, na opinião de vários historiadores, um pioneiro do design moderno. O pensamento de que a tipografia deveria ser transparente, servindo como um elemento que dá forma a um conteúdo sem nele interferir, deixando-o transparecer em toda sua completude, aparece em vários projetos de design gráfico ao longo do século XX, mas prioritariamente no design de livros. Para Hendel (2003, p.1), “se a impressão é a arte negra, o design de livro pode ser a arte invisível”.

Entretanto, ao longo do século XX, especialmente a partir da computação gráfica, essa busca pelo design invisível como um cálice de cristal¹⁷ – que molda o conteúdo, deixando que o acessem de maneira total – dá espaço a outras visões sobre os modos como os elementos da página deveriam ser pensados. A máxima legibilidade deixou de ter tanta força, visto que um pensamento mais flexível, em que a tipografia não servia apenas para a leitura verbal da palavra, mas para leituras visuais ganhou força (GRUSZYNSKI, 2008).

¹⁶ Às letras, aos números e aos sinais de pontuação dá-se o nome de caracteres. Cada um desses caracteres representa o que se conhece por tipo, palavra que deu origem ao termo tipografia.

¹⁷ A expressão tem origem na ideia de que a tipografia deveria ser transparente, sem interferir no conteúdo ao qual dá forma, tendo sido cunhada por Beatrice Warde (WARDE; JACOB, 1955).

No contexto de design do livro impresso no início do século XXI, apresentam-se projetos de todos os tipos. Hoje é fácil encontrar em livrarias desde os livros que mantêm a tradição como base no trabalho com *grids* estruturados, tipografia legível e imagens às margens dos textos, até projetos que ousam quebrar os parâmetros tradicionais. São estratégias gráficas diferentes para projetos editoriais distintos, e que pressupõe que o designer atue em níveis variados de mediação.

Assim, se os níveis de mediação são diferentes, é porque também há diferenças no processo de produção entre esses livros, dependendo do formato para o qual são pensados. Neste sentido, edições com variados projetos gráficos geram experiências de leitura diversas e devem ser desenvolvidas com vistas ao tipo de leitura que se deseja propor. Gruszynski (2007), com base em Gaté¹⁸, propõe que os projetos de leitura podem ser de duas ordens: para si, que envolve o prazer e o lúdico; e o exterior a si, mais instrumental, orientado para uma finalidade mais distanciada do leitor.

Tais projetos de leitura são materializados no processo de edição de uma publicação, seja impressa ou digital, a partir de conceitos idealizados pelo editor. A materialidade do livro é composta a partir de diversas camadas de paratextos editoriais e, dependendo do contrato de comunicação que se pretende estabelecer, mais ou menos camadas são definidas pelo autor, pelo editor, pelo designer e pelos demais envolvidos nessa rede, em função do público que se deseja atingir.

2.2 O LIVRO COMO DISPOSITIVO

Com origens na Informática e na Filosofia, o termo “dispositivo” tem diferentes conotações dependendo do campo de estudos em que é utilizado. Com olhar para a Comunicação, Patrick Charaudeau (2006a) aborda o dispositivo como “tecnologia enquanto mediação”, através da qual os meios (materiais significantes) são colocados em relação aos suportes. O dispositivo compõe-se dos elementos materiais, ou seja, do suporte físico que carrega a mensagem. “É um componente do contrato de comunicação sem o qual não há interpretação possível das mensagens, da mesma forma que uma peça de teatro não faria sentido sem o seu dispositivo cênico” (CHARAUDEAU, 2006a, p.105). Charaudeau defende que, de maneira geral, o dispositivo compreende um ou vários tipos de materiais e se constitui como suporte com auxílio de uma certa tecnologia. Na certeza de que a tecnologia influencia fundamentalmente a constituição do livro enquanto dispositivo, o olhar inclui o que está em volta do livro, a cultura, o mundo social do trabalho relacionado a ele e seus espaços de circulação, no seu processo de conformação, para estabelecer as relações entre design e edição.

Mouillaud (2002) também trabalha no sentido proposto por Charaudeau, definindo o dispositivo como aquilo que envolve o discurso de uma determinada mídia. Para ele, a separação dos objetos e suas embalagens na produção de sentido sobre o objeto não resistem a uma análise

18 GATÉ, Jean-Pierre. **Educar para o sentido da escrita**. São Paulo: EDUSC, 2001.

cuidadosa, pois o limite material parece sempre mais evidente do que o simbólico. Os exemplos da complicada divisão entre um perfume e seu frasco, ou de um presente e as fitas e graças que o envolvem, citados pelo autor e reproduzidos na introdução deste trabalho, ilustram bem a noção de acoplamento entre forma e conteúdo. Do mesmo modo, os paratextos que fazem as vezes de interface com o texto em um livro funcionam como um filtro, preparando a leitura, oferecendo possibilidades e negando outras.

A noção de paratexto trazida por Moulliaud é abordada por Genette (2009). Focado nas obras literárias, Genette define os paratextos editoriais como “produções, verbais ou não, que cercam e prolongam o texto” (GENETTE, 2009, p.9). Essas produções garantem a presença do texto no mundo, asseguram sua recepção ou consumo sob a forma de livro. O paratexto é aquilo por meio do qual um texto se torna livro e se apresenta como tal ao público. Empiricamente, é composto de um conjunto de práticas e de discursos de todos os tipos, em nome de uma comunidade de interesse (GENETTE, 2009). Assim, paratextos não são limites ou fronteiras estanques, mas sim limiares, que oferecem a cada leitor a possibilidade de entrar ou retroceder, estabelecendo, desse modo, certos contratos de comunicação.

Genette separa os paratextos editoriais em peritexto e epitexto. O primeiro tipo está junto ao texto. É a zona paratextual que se encontra sob a responsabilidade do editor. Para o autor, a palavra “zona” indica que o traço característico desse aspecto do paratexto é essencialmente espacial e material. O título escolhido, o nome utilizado pelo autor e o que diz no prefácio são exemplos de peritextos verbais. Já o visual da capa, da página de rosto e seus anexos, bem como a realização material do livro, incluindo a escolha do formato, do papel, da tipografia¹⁹, são exemplos de peritextos não verbais ligados à forma.

O segundo tipo, o epitexto, situa-se na parte externa, para além do trabalho de edição. Resenhas, entrevistas, correspondências e diários íntimos são exemplos de epitextos verbais. Mais adiante, no capítulo 3, serão apresentados aspectos da cadeia e do mercado editorial, dos contextos de circulação do livro, incluindo exemplos mais detalhados daquilo que entendemos neste estudo como epitextos não verbais, que não necessariamente tem função epitextual, mas efeito epitextual²⁰, colaborando também no processo de construção da noção de livro.

Em seus estudos, Genette debruça-se essencialmente sobre os paratextos de ordem verbal. Apesar disso, tem em mente o valor de outros tipos de paratexto não verbais para a recepção do texto. Deixando janelas abertas para o debate dos efeitos paratextuais de maneira

19 A tipografia opera dando forma material às palavras, transitando entre peritextos visuais e verbais. Nesta pesquisa, como foi comentado na introdução, a preocupação está nos elementos do design que dão forma ao livro, por isso não será analisado o texto verbal propriamente.

20 Sobre função e efeito paratextual dos epitextos, em comparação com os peritextos, o autor destaca: “[...] contrariando o regime quase constante do peritexto, que está constitutiva e exclusivamente ligado a sua função paratextual de apresentação e de comentário do texto, o epitexto consiste num conjunto de discursos cuja função não é sempre essencialmente paratextual: muitas entrevistas tratam menos da obra do autor do que de sua vida, suas origens, seus hábitos, seus encontros e pessoas que frequenta (por exemplo, com outros autores), ou mesmo de outro assunto exterior colocado explicitamente como tema da conversa [...]. Devemos, pois, considerar essas diversas práticas como lugares suscetíveis de nos fornecer fragmentos (de interesse por vezes capital) de paratexto que devem ser procurados com lupa, ou pescados com vara: aqui, novamente, efeito (mais que função) de paratexto” (GENETTE, 2009, p.304).

ampla, ele parte do princípio de que “todo contexto forma paratexto” (GENETTE, 2009, p.14). Nesta pesquisa, interessa discutir como os elementos da forma do livro – peritextos – bem como os contextos de circulação construídos em torno das edições na cultura da convergência – epitextos – são fundamentais para o entendimento do livro enquanto dispositivo.

Apesar de não estar focado na pesquisa da história dos paratextos, Genette (2009, p.11) aponta o caráter temporal desse elemento, uma vez que “os caminhos e meios do paratexto não cessam de modificar-se conforme as épocas, as culturas, os gêneros, os autores, as obras, as edições de uma mesma obra”. Para cada texto lido, existem, portanto, inúmeros paratextos que condicionam a materialização de um livro enquanto dispositivo. Em obras com variadas edições e que circulam em diversas mídias, os diferentes paratextos utilizados em cada situação se mostram mais claramente na distinção entre os produtos, atuando como marcas no estabelecimento de distintos contratos de comunicação.

Assim sendo, comparar diferentes edições de uma mesma obra ajuda a entender melhor como cada paratexto opera colaborando na construção da noção de livro enquanto dispositivo. A seguir, serão apresentadas variadas materialidades dadas a *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em livro, a fim de identificar os paratextos utilizados em diferentes épocas, para públicos diversos e que ainda hoje circulam. Ainda neste capítulo, serão abordados os peritextos ligados à forma das edições. No capítulo 3, serão apresentados os epitextos que estão entre a oferta e a procura de livros, ou seja, aspectos dos contextos de edição quando os diferentes projetos foram publicados e seu atual contexto de circulação, que colaboram na constituição do livro enquanto dispositivo hoje.

2.2.1 Memórias Póstumas de Brás Cubas: edições de um texto

Como foi abordado na introdução do presente trabalho, o personagem Brás Cubas conta sua história pela primeira vez em 1880, em folhetim de dezessete partes na *Revista Brasileira*, uma publicação escrita por intelectuais para intelectuais. Naquela época, a revista estava em sua terceira fase²¹, que durou de 1879 a 1881, quando foi dirigida por Nicolau Midosi (ZILBERMAN, 2012).

O final do século XIX, no Brasil, foi um período de contrastes profundos na sociedade, pois as últimas décadas desse século revelaram uma mudança radical no país e alguns sintomas da crise tornaram-se mais agudos: discussões políticas, sociais e religiosas ganharam força²².

21 A revista teve quatro fases no século XIX. Em 1855, foi fundada por Francisco de Paula Meneses, porém não passou do primeiro número. Em sua segunda fase, a publicação foi mantida por Candido Baptista de Oliveira, de 1857 a 1861, na terceira por Nicolau Midosi, de 1879 a 1881, e na quarta por José Veríssimo, de 1895 a 1899 (ZILBERMAN, 2012).

22 A Abolição da Escravatura ocorreu em 1888. O café era a base da economia brasileira no século XIX. Cultivado em fazendas, onde o trabalho escravo era utilizado, destinava-se à exportação. Com a proibição do comércio de escravos a partir de 1850, e a abolição da escravatura em 1888, italianos, alemães, japoneses, poloneses – repelidos por questões sociopolíticas nos seus países de origem – começaram a substituir a força de escravo com o trabalho assalariado. Isso criou uma classe média bastante insatisfeita com o governo central. É neste contexto que, gradualmente, os militares, também infelizes, buscam apoio nessa classe trabalhadora para pôr fim ao Império em nome da República, proclamada em 1889 (MELO; COIMBRA, 2011).

Neste contexto, um grupo de intelectuais se propôs a pensar uma nação ideal e a definir metas para o seu desenvolvimento, levando em conta o processo de modernização do país. Esse grupo ficou conhecido como “Geração de 1870”, um movimento político de contestação, que auxiliou na composição de uma crítica ao *status quo* imperial (ALONSO, 2000). Os homens dos anos setenta e oitenta do século XIX tinham como objetivo ilustrar o país, e iluminá-lo através da ciência e da cultura. Muitos desses intelectuais colaboraram para a *Revista Brasileira*, inclusive Machado de Assis, contribuindo para a reconstrução da ideia de nação (LEHER, 2002).

Na época, talvez o ápice na vida de uma obra fosse encarnar-se em livro, o que ocorreu em janeiro do ano seguinte, em edição da Tipografia Nacional. A passagem da publicação do texto no periódico para a primeira edição do livro resultou na mudança dos peritextos. A apresentação em um único volume foi uma modificação consistente na edição. De fato, a noção de que todo processo de publicação traz à vida uma nova maneira de contar uma história é apresentada por Machado através de Brás Cubas, quando o personagem compara as fases da vida humana com diferentes edições de um livro em sua “teoria das edições humanas”. A materialidade do texto, resultado do processo de edição em livro, fica bastante evidente também na dedicatória, que diz: “ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas Memórias Póstumas”. Assim como há para o corpo humano um fim, há também para o livro, que, ao se decompor, virará alimento para os vermes.

Este romance é intrigante de várias maneiras. Em tom cáustico, carrega uma forte crítica social, marcando um novo estilo na obra de Machado. O personagem principal é um solteiro rico, nascido em uma família abastada, no Rio de Janeiro do século XIX. Após sua morte, Brás Cubas decide contar a história de sua vida. Narrada em primeira pessoa, a história é sobre uma existência cheia de negativas: ele nunca teve que trabalhar, nunca se casou, não alcançou celebridade, não se tornou um ministro de Estado.

Machado de Assis nasceu em 21 de julho de 1839, no Rio de Janeiro. Filho de pais humildes, teve uma infância pobre. O mais importante escritor brasileiro, e um dos grandes romancistas contemporâneos, era mulato, filho de pai negro e mãe portuguesa, em uma sociedade escravocrata e patriarcal. Tinha 17 anos quando começou a trabalhar. Seu primeiro emprego foi na Tipografia Nacional, inicialmente como aprendiz de tipógrafo, depois como revisor (COMISSÃO MACHADO DE ASSIS, 1960; FISCHER, 2009).

Aos 40 anos, após várias décadas trabalhando como revisor, jornalista, e como escritor, para diferentes jornais e editoras, Machado escreveu *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Apesar do fato de nunca ter sido um autor lido por um grande público, Machado se impôs com esta obra à admiração dos letrados. O autor viu em vida quatro edições publicadas do título. Foi bem-sucedido nas livrarias, algo que não é comum no Brasil. Em 1883, uma biblioteca recebeu o nome de Machado de Assis em Itajubá, Minas Gerais. Em dezembro de 1896, Machado de Assis liderou a fundação da Academia Brasileira de Letras. Em janeiro do ano seguinte, foi eleito seu presidente (SOUSA, 1958; MIGUEL-PEREIRA, 1988).

Reitere-se que Machado de Assis preocupou-se com a forma gráfica de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, visto que o modo como a história é contada graficamente por meio da tipografia é muito rico. Diálogos sem palavras – que utilizam apenas pontuação para sugerir comunicação –, o uso de pausas com longos espaços em branco – que alteram o ritmo da leitura –, ou mesmo a cuidadosa composição tipográfica – valorizando algumas palavras em detrimento de outras – são marcas importantes na narrativa.

Além disso, Brás Cubas constrói uma série de metáforas a partir da imagem do livro²³. A ironia presente no texto verbal toma forma no *layout* das páginas, especialmente nas quatro edições publicadas enquanto o autor ainda estava vivo. No entanto, ao longo do século XX, alguns aspectos importantes que inicialmente orientaram a forma como os livros foram projetados se alteraram e os inúmeros paratextos editoriais que condicionam a materialização do livro enquanto dispositivo foram mudando significativamente com o passar dos anos.

No final do século XIX, quando foram publicadas as primeiras edições, apenas cerca de 20% da população sabia ler²⁴. Segundo Lajolo (1991), dado ao analfabetismo geral no Brasil, não é difícil de imaginar que qualquer um que lia nesse período era parte da elite da sociedade carioca. Essas pessoas eram a classe dominante brasileira, uma elite culturalmente muito frágil, dividida entre os valores do antigo patriarcado rural e a nova burguesia urbana (LAJOLO, 1991).

Já no final do século XX, mais de 86% da população acima de 15 anos no Brasil sabia ler²⁵. Na década de 1990, várias universidades brasileiras passaram a adotar listas de leitura obrigatória para os exames de vestibular. Em domínio público desde 1979, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* foi uma das obras incluídas nessas listas (ANDRADE, 2001; FIDÉLIS, 2008; MORAES, 2012).

Desde os anos 1940, o número de edições publicadas deste título foi de sete livros por década, em média. Nos anos 1990 e 2000, o número subiu para 27 e 26 edições por década, respectivamente²⁶. No início do Século XXI, o cenário de alfabetização no Brasil é completamente diferente de 100 anos antes. Em 2013, mais de 90% da população sabia ler²⁷.

A Biblioteca Nacional registra 94 edições diferentes em Língua Portuguesa²⁸. Na análise que compõe este estudo, optou-se por definir um recorte de oito edições exemplares, a fim de analisá-las em profundidade, qualitativamente. O recorte escolhido foi definido na tentativa de apresentar a variedade de projetos existentes, incluindo edições de relevância histórica e gráfica. As selecionadas são (Figuras 5 a 12):

23 SANSEVERINO, Antônio Marcos Vieira. *Memórias Póstumas: o narrador diletante e o leitor*. In: **Organon**. Porto Alegre, n.53, 2012, p.163–181.

24 Em censo realizado em 1872, constatou-se que apenas 17,7% dos brasileiros acima de 5 anos sabiam ler. A situação se mantém praticamente inalterada em novo censo de 1890, quando o percentual fica em 17,4% (FERRARO; KREIDLOW, 2004).

25 Séries históricas referentes à alfabetização no Brasil a partir de 1970 podem ser encontradas no *site* do Instituto Brasileiro de Economia e Estatística (IBGE): <http://seriesestatisticas.ibge.gov.br/lista_tema.aspx?op=0&de=8&no=4>. Acesso em: 15 set. 2015.

26 Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://acervo.bn.br/sophia_web>. Acesso em: 14 mai. 2015>.

27 Fonte: IBGE. Disponível em: <http://seriesestatisticas.ibge.gov.br/lista_tema.aspx?op=0&de=8&no=4>. Acesso em 15 set. 2015.

28 Busca entre “livros” e “livros raros” no *site* da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://acervo.bn.br/sophia_web>. Acesso em: 14 mai. 2015.

1) A edição da Tipografia Nacional (1881), acessada na Biblioteca Nacional;



Figura 5 – Edição de 1881 da Tipografia Nacional.

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora.
Exemplar disponível na Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro, Brasil).

2) A edição da Garnier (1899), de biblioteca particular;



Figura 6 – Edição de 1899 da editora Garnier.

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. Exemplar da biblioteca particular da Profª. Drª. Cassilda Golin Costa (Cida Golin).

3) A edição da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil (1943), acessada na Biblioteca Nacional do Brasil e na Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos (EUA);



Figura 7 – Edição de 1943 da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil.

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. Exemplar disponível na Biblioteca do Congresso (Washington, EUA).

4) A edição da L&PM (1997), acessada na biblioteca da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS);



Figura 8 – Edição de 1997 da editora L&PM.

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. Exemplar disponível na biblioteca da PUCRS (Porto Alegre, Brasil).

5) A edição da Melhoramentos (2012), adquirida na Livraria Cultura;



Figura 9 – Edição impressa de 2012 da editora Melhoramentos.

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora.
Exemplar da biblioteca particular da autora.

6) A edição da Moderna (2004), acessada pelo *site* Nuvem de Livros²⁹;



Figura 10 – Edição digital em PDF de 2004 da editora Moderna em computador de mesa Dell, *tablet* Apple (iPad) e *smartphone* HTC.³⁰

Fonte: Elaborada pela autora.

²⁹ Disponível em: <<http://www.nuvemdelivros.com.br>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

³⁰ A fim de apresentar a diversidade de possibilidade de acessos, e para melhor visualização, optou-se por montar ilustrações das formas de materialização dos produtos digitais, em vez de utilizar fotografias.

7) A edição da Europa Digital (2011), adquirida na App Store³¹;



Figura 11 – Edição digital de 2011 da editora Europa Digital em *tablet* Apple (iPad).

Fonte: Elaborada pela autora.

8) A edição da EbookBR (2012), adquirida no *site* do *blog* EbookBR³².



Figura 12 – Edição digital de 2012 da EbookBR, em computador Apple de mesa, *tablet* Apple (iPad) e *e-reader* Kobo.

Fonte: Elaborada pela autora.

Em meio à pluralidade de edições existentes, percebe-se que há muitas maneiras de publicar *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. A seleção das edições listadas previamente busca dar conta da variedade de projetos editoriais existentes que materializam a(s) forma(s) do livro. Serão observadas edições lançadas quando a cultura impressa era predominante e outras lançadas já no contexto da cultura da convergência. Interessa destacar, porém, que o enfoque desta pesquisa é a análise das edições no contexto atual de circulação dos livros, observando como edições dos séculos XIX, XX e XXI convivem hoje. Obteve-se acesso a mais de 30 edições impressas e 20 edições digitais, publicadas entre 1881 e 2012. Dentre elas, há muitas estratégias repetidas, mas há

31 Disponível em: <<http://www.appstore.com>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

32 Disponível em: <<http://www.ebookbr.com>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

caminhos editoriais bastante únicos também. Apresentam-se, aqui, as motivações iniciais para o recorte escolhido. Ao longo dos capítulos, a relevância das edições se tornará cada vez mais clara.

Dentre os exemplares impressos, a primeira edição, de 1881 (Tipografia Nacional), é um marco importante por registrar a passagem do folhetim em revista acadêmica, em partes, para o volume único. A quarta edição, de 1899 (Garnier), foi escolhida, pois apresenta novas estratégias editoriais para o título, sendo a última editada enquanto Machado de Assis ainda vivia. A edição de 1943 (Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil) é a primeira ilustrada, com proposta de objeto de luxo. Já a edição de 1997 (L&PM)³³ dá início a uma coleção de sucesso de livros de bolso que se mantém até hoje. A edição de 2012 (Melhoramentos)³⁴ é a mais atual ilustrada, fazendo um contraponto importante com a de 1943.

No caso das edições digitais, selecionou-se uma versão em PDF de 2004 (Moderna)³⁵ disponível no *site* e no aplicativo da Nuvem de Livros – com versões para computadores pessoais, *tablets* e *smartphones* –, outra edição em livro aplicativo de 2011 (Europa Digital)³⁶ – apenas para *tablet* iPad – e, por fim, uma publicada em EPUB por um *blog*, em 2012 (EbookBR)³⁷, que pode ser aberta utilizando variados *hardwares* e *softwares*.

A seguir, serão apresentados os parâmetros a partir dos quais as diferentes formas do livro serão abordadas. Entre tradição e inovação, são estabelecidos os níveis que relacionam design e edição na conformação das edições.

2.3 A FORMA DO LIVRO: TRADIÇÃO E INOVAÇÃO

Cardoso (2012) dedica-se a discutir quais elementos estão por trás do que se entende por forma dos artefatos. Sua divisão dá pistas para uma aproximação e organização de várias camadas interligadas, que possuem diferenças importantes entre si: (1) estrutura – referente à construção, constituição do objeto; (2) configuração – no sentido da composição, arranjo entre partes; e (3) aparência – aspecto perceptível por uma visada ou olhar.

Ao pensar no livro impresso tradicional, pode-se relacionar as camadas propostas por Cardoso aos diferentes níveis de peritextos ligados à forma do livro. No primeiro nível, em que se encontram os peritextos de estrutura, as definições em torno da materialidade do objeto estão intimamente ligadas à definição de uma postura, um gestual acerca dele. A divisão do texto em partes, capítulos, a inclusão de títulos e subtítulos, notas, destaques, entretítulos, bem como os elementos pré, pós e extratextuais interferem na estruturação do objeto. Além disso, o tipo de impressão utilizado, o formato e o número de páginas, o papel da capa e do miolo, o padrão e o número de cores e os acabamentos constituem a anatomia do objeto e colaboram para que os

33 ISBN 8525406872. O ISBN foi criado na década de 1970. Por esta razão, as edições de 1881, 1899 e 1943, publicadas antes desse período, não estão registradas.

34 ISBN 8506004233.

35 ISBN 8516039889 (mesmo da versão impressa).

36 Não apresenta ISBN.

37 Não apresenta ISBN.

leitores identifiquem, de modo imediato, se estão ou não na presença de um livro e como devem aproximar-se do artefato, como devem tocá-lo e manuseá-lo. O modo como um livro de grande formato com capa dura é abordado é muito diferente da interação com um livro de bolso, com capa brochura. As expectativas em relação ao que vamos encontrar em um artefato e outro são bastante distintas.

2.3.1 A tradição impressa

O que se conhece hoje como partes do livro impresso, assim como todas as materialidades da escrita, foi estabelecido ao longo de centenas de anos. A construção das páginas, a edição dos textos, o uso ou não de imagens, as convenções tipográficas, a pontuação, a inserção progressiva e vagarosa de elementos de orientação textual (títulos, subtítulos, índices, sumários, foliação, paginação etc.) são exemplos de aspectos que foram se modificando até se chegar às práticas que existem hoje (GONÇALVES, 2009; CHARTIER, 2009; GRUSZYNSKI, GONÇALVES; RIBEIRO, 2014). À medida que o suporte impresso de escrita foi ganhando personalidade, através da afirmação de uma estética própria à página impressa, as partes do livro foram se delineando.

2.3.1.1 Estrutura nas edições impressas

No que tange à organização do conteúdo nos últimos séculos, suas quatro principais partes são: extratextual, pré-textual, textual e pós-textual (ARAÚJO, 2008).

Dentre os elementos extratextuais, estão capas (1^a, 2^a, 3^a e 4^a), lombada, orelhas, guardas, sobrecapa, luva. São identificados como elementos pré-textuais da estrutura do livro tradicional, em ordem ideal, conforme Araújo (2008, p. 400) “falsa folha de rosto, folha de rosto, dedicatória, epígrafe, sumário, lista de ilustrações, lista de abreviaturas e siglas, prefácio, agradecimentos e introdução”. Na parte textual, o seccionamento orgânico do texto também é uma consequência de um processo histórico de continuidades e rupturas, manutenção da tradição e inovação. Já no livro em rolo, era possível encontrar divisões que foram herdadas pelo códex. É da normalização alexandrina que provém o moderno escalonamento do livro em grandes partes, sejam capítulos, seções e itens ou subcapítulos. Outros cortes comuns são páginas capitulares, páginas subcapitulares, fólios, cabeças, notas, elementos de apoio. Posfácio, apêndice(s), glossário, bibliografia, índice, colofão e errata são exemplos de elementos pós-textuais (ARAÚJO, 2008).

Mais ligados à produção gráfica do livro, outros elementos de construção/constituição são fundamentais para a definição da anatomia do objeto. Essas especificações constituem um grupo de características estabelecidas ora pelo editor, ora pelo designer. Segundo Signorini (2003), no momento de se estabelecer as especificações do projeto, deve-se responder com a maior clareza possível às questões: Por quê? O quê? Como? Quando? Quanto? Essas perguntas referem-se à finalidade, ao tipo de projeto, ao modo de produção, aos prazos e custos respectivamente.

Em seguida, depois de ponderar e responder às cinco perguntas anteriores, o designer e o editor buscam um consenso em relação a como deve ser a produção gráfica do livro impresso. Por produção gráfica entendem-se todas as fases que vão desde a pré-impressão, incluindo a impressão, até a etapa de acabamento de uma peça impressa. Porém, mais do que um momento em que o livro ganha corpo, materializa-se, é na verdade o resultado do processo de design que se inicia junto ao editor, passando pelo entendimento do projeto editorial e da etapa de *briefing*. A forma final de um produto impresso segue o conceito que se pretende transmitir, definido no projeto editorial da publicação. As características do conteúdo são a base para a resposta às perguntas de produção e para a escolha dos materiais e processos produtivos a serem utilizados.

Dentre as edições impressas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* analisadas, a anatomia do livro mudou consideravelmente. De artigo refinado no final do século XIX, o livro passou a artigo popular com o passar dos anos. A edição de 1881 da Tipografia Nacional é de capa dura, forrada com couro vermelho escuro e gravada em ouro. As guardas são impressas em vermelho. O bloco de 402 páginas internas (VI-390-VI p.) foi produzido com processo de impressão tipográfica pela própria Tipografia Nacional. Na edição de 1899 da Garnier, a capa é dura, revestida com papel vermelho e gravada em preto. As guardas não são impressas. O bloco de 398 páginas internas (X-388 p.) foi produzido em Paris por processo de impressão tipográfica. No Rio de Janeiro, neste período, os custos de produção de livros eram pelo menos duas vezes mais altos que na Europa. Assim, no final do século XIX e no início do século XX, era comum que muitos livros brasileiros bem-sucedidos fossem impressos na França e em Portugal (CAMARGO, 2003; LAJOLO; ZILBERMAN, 1996).

A história de Brás Cubas foi editada pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil entre 1943 e 1944. De acordo com as informações contidas nos volumes, as sete gravuras originais de Portinari foram tiradas em papel Sunray pelo artista com a colaboração de seu irmão, Loy Portinari. Os demais desenhos em nanquim foram reproduzidos pela Imprensa Nacional – o nome da Tipografia Nacional na época – com uso de clichês, e os textos com uso de impressão tipográfica. O papel utilizado era um tipo especial chamado “Registro Brasil”. O miolo possui mais de 330 páginas (XII-316-[2] p.). Na edição da L&PM de 1997, a capa é mole, em papel cartão, lombada quadrada, laminação brilho, com impressão apenas na primeira capa, na lombada e na quarta capa. O miolo possui 244 páginas, em papel pólen. Foi produzida com processo de impressão *offset*, em Porto Alegre. A edição impressa de 2012 da Melhoramentos também apresenta capa mole, em papel cartão, lombada quadrada, laminação brilho, com impressão na primeira e quarta capas. O miolo tem 272 páginas. Foi produzida com processo de impressão *offset*, em São Paulo.

Além da anatomia do livro ter mudado muito com o passar dos anos, alterando assim sua funcionalidade e as posturas de leitura, os elementos extra, pré e pós-textuais utilizados variaram em todas as edições. Primeiramente, serão analisados os elementos extratextuais, capa, lombada e contracapa, que tiveram seus requisitos de conteúdo bastante modificados. Mais adiante, os elementos pré e pós-textuais serão comentados.

Na primeira edição, a capa e a contracapa são idênticas, compostas de uma moldura dourada que dá ao objeto um ar sóbrio, elegante. Os fios dourados servem aqui para destacar a importância do que está dentro, no miolo. Não há nenhuma informação textual. Apenas na lombada apresentam-se o nome do autor, da obra e a indicação do ano de lançamento, 1881 (Figura 13). Nessa época, as capas de livros e revistas ainda tinham características gráficas muito semelhantes. O uso do ano na lombada, algo muito comum em periódicos hoje em dia – mas não em livros – é um indicativo de uma identidade visual em formação.

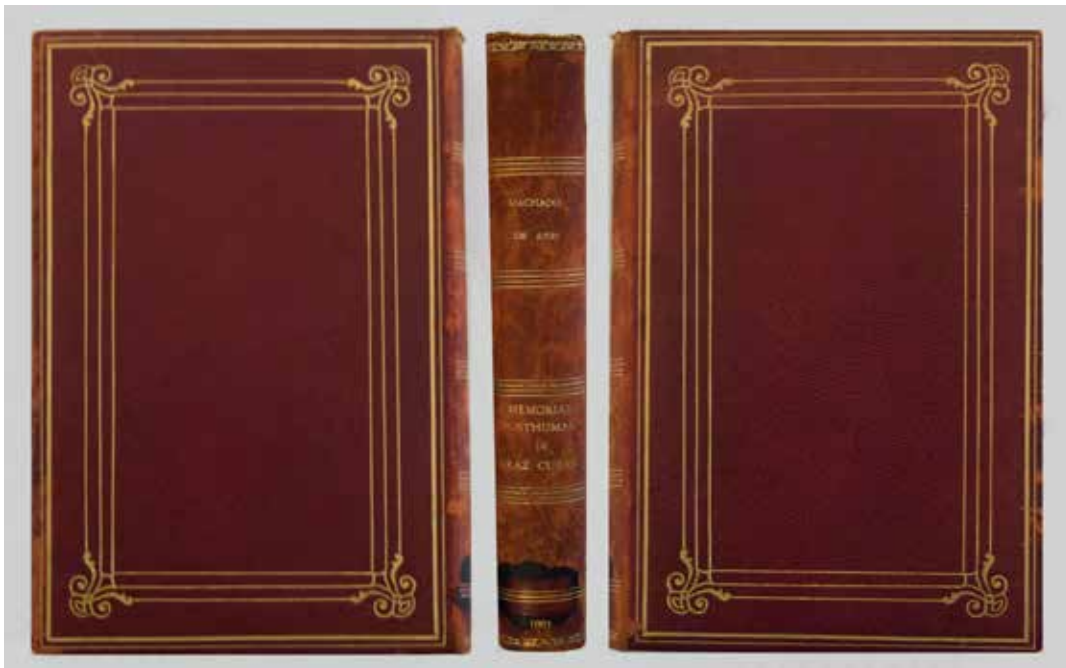


Figura 13 – Capa, lombada e contracapa na edição da Tipografia Nacional (1881).

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora.
Exemplar disponível na Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro, Brasil).

Já em 1899, a editora Garnier, seguindo linha gráfica já utilizada em outros títulos da casa, opta por uma capa com moldura e texto (Figura 14). Os fios dourados são substituídos por um padrão em preto que aponta para o título em destaque ao centro (com enfoque para o nome do personagem), o nome do autor aparece menor acima e o da editora abaixo (junto da indicação da cidade). Nesta capa, percebe-se que os elementos gráficos utilizados em preto não trazem nenhuma informação visual que se relacione diretamente à história contada no miolo, mas certamente preparam o leitor para um tipo de leitura específica.



Figura 14 – Capa, lombada e contracapa na edição da Garnier (1899).

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. Exemplar da biblioteca particular da Prof^a. Dr^a. Cassilda Golin Costa (Cida Golin).

Na edição de 1943, os membros da Sociedade poderiam encadernar suas cópias como quisessem. A capa da pasta que envolvia os cadernos sem costura (inconsútil) inclui ilustração de Portinari, repetindo elementos da folha de rosto. Assim, por não haver um padrão único e pela necessidade de encadernação das folhas soltas, cada exemplar traz uma capa diferente.

Assim, passa-se à edição de baixo custo de 1997 (Figura 15). Diferente da limpeza visual das primeiras edições, aqui há uma profusão de informações. Cada pedaço da capa, lombada e contracapa é aproveitado. A elegância das outras edições desaparece aqui. Na capa, encontra-se uma série de elementos que inclui: o título, o nome do autor, uma ilustração de Brás Cubas, o nome da editora e da coleção, uma indicação no topo à esquerda de que a obra é um romance e outra no topo à direita do preço, R\$5,50. O nome de Machado de Assis está em destaque, enquanto o título está em segundo plano, com “Brás Cubas” destacado do resto. Na lombada, repetem-se o título, o nome do autor, a editora e um pedaço da ilustração. Na contracapa, há um texto comentando a importância do romance e do autor para a literatura brasileira, além do selo da editora e da coleção, o código de barras do ISBN e uma indicação para procurar a lista de outros títulos publicados pela L&PM.

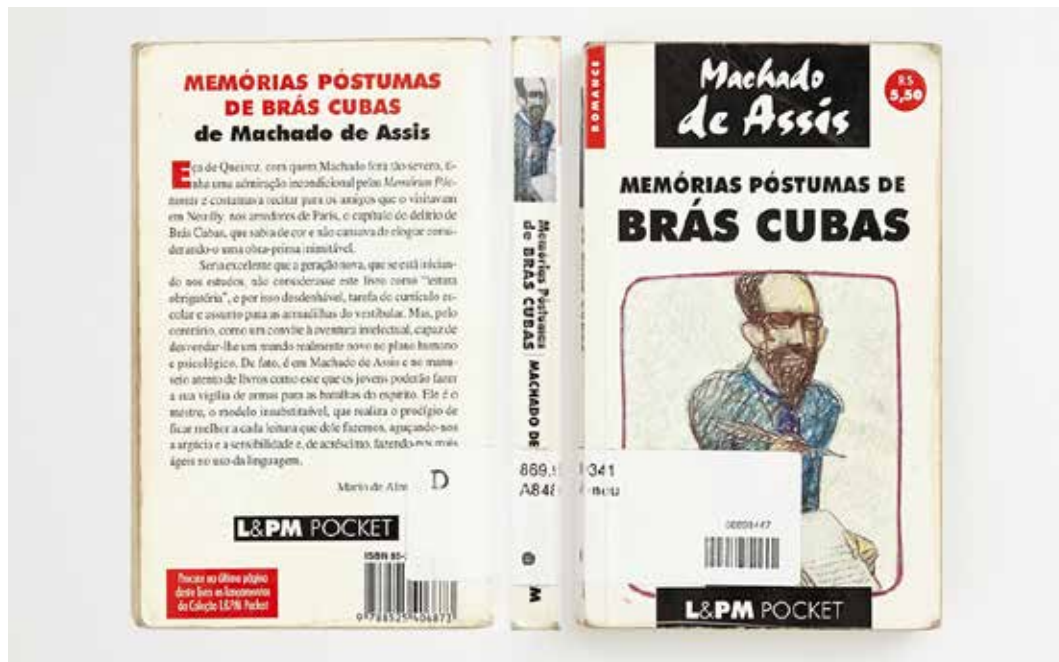


Figura 15 – Capa, lombada e contracapa na edição da L&PM (1997).

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora.

Exemplar disponível na biblioteca da PUCRS (Porto Alegre, Brasil).

Com o passar dos anos, percebeu-se que a capa virou um espaço importante de divulgação do livro, na concorrência pela atenção de leitores expostos a cada vez mais estímulos visuais. Além disso, note-se que os pontos de venda do livro se multiplicaram ao longo do século XX, na tendência de considerar o livro como uma mercadoria que precisa ser distribuída e vendida como qualquer outra³⁸. Além de concorrer com outras publicações em bancas de revistas e livrarias, os livros de hoje, especialmente os de baixo custo, concorrem com todo o tipo de produtos em farmácias e supermercados, por exemplo.

A capa da edição impressa de 2012 da Melhoramentos (Figura 16) não traz a limpeza daquelas do século XIX, mas não é tão carregada de informações textuais como a da L&PM. Tem sim um peso visual importante, pelo uso das cores roxo e preto na ilustração, que vai da capa à contracapa, que será mais bem comentado mais adiante. O destaque no texto da capa está na palavra “memórias”. Brás Cubas fica em segundo plano e o nome de Machado em terceiro.

³⁸ É importante ressaltar que, nessa linha, ainda na primeira metade do século XX, Monteiro Lobato teve papel central na diversificação das estratégias de divulgação de livros no Brasil. Ver: COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**: escritores jornalistas no Brasil 1904–2004. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.



Figura 16 – Capa, lombada, contracapa e orelhas na edição da Melhoramentos (2012).

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora.
Exemplar da biblioteca particular da autora.

Os elementos pré e pós-textuais variaram também, como comentado anteriormente. Dentre as edições analisadas, não há duas que sigam a mesma estratégia em relação à ordenação ou à quantidade desses elementos. A seguir, apresentam-se figuras que mostram essa variação (Figuras 17 a 21). Foram indicados com a mesma cor elementos que trazem o mesmo tipo de elemento pré ou pós-textual, a fim de tornar mais clara a visualização da multiplicidade de arranjos. As páginas em branco não apresentam conteúdo algum. As páginas indicadas em cinza apresentam ilustração como elemento principal, sem a inclusão de texto verbal.

Na edição da Tipografia Nacional (1881), consultada na Biblioteca Nacional³⁹, poucos elementos pré e pós-textuais compunham o volume (Figura 17). A folha de rosto, analisada em profundidade mais adiante, servia para identificar o título, que não continha informações na capa. Diferentemente das edições posteriores, a falsa folha de rosto vem depois e não antes da folha de rosto. A lista de obras do autor vem logo em seguida. O texto *Ao leitor*, assinado por Brás Cubas, entra nas páginas 5 e 6. A dedicatória está na página 7, seguida do primeiro capítulo que inicia na página 9. É interessante notar que a edição de 1881 foi organizada de modo que houvesse poucas páginas antes do início do bloco textual. A dedicatória escrita por Brás Cubas, posicionada imediatamente antes do primeiro capítulo, integra esse elemento como parte do texto. Outro elemento assinado pelo narrador defunto é o texto *Ao leitor*. Nesta edição, pode-se pensar que, na verdade, os elementos textuais iniciam na página 5 e não na

³⁹ Registro: 120.679AA/1952 ex. 2.

página 9⁴⁰. Ao final da narrativa, cinco páginas são destinadas ao índice de capítulos e há uma página com uma errata.

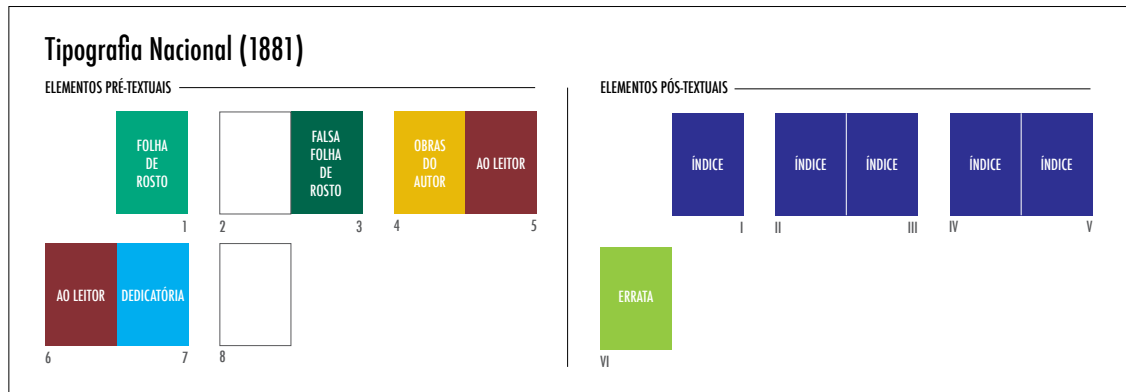


Figura 17 – Elementos pré e pós-textuais na edição impressa da Tipografia Nacional (1881).

Fonte: Elaborada pela autora.

Na edição da Garnier (1899), mais elementos pré-textuais foram adicionados e a ordem desses elementos traz uma nova estratégia (Figura 18). A falsa folha de rosto abre o miolo, sem a necessidade de muitas informações na página 1. Na página 2, encontram-se as obras de Machado. A folha de rosto está na página 3, seguida da dedicatória na página 5. Além dos elementos utilizados pela Tipografia Nacional, foi incluído um prólogo⁴¹ assinado por Machado de Assis nas páginas 7 e 8. O texto *Ao leitor*, ocupa duas páginas, as de números 9 e 10. A ordenação aqui inverte a ordem da dedicatória e do texto *Ao leitor*, incluindo entre eles o prólogo assinado por Machado. Essa alteração quebra o ritmo de leitura anterior, uma vez que o texto escrito por Machado fica entre dois textos assinados por Brás Cubas.

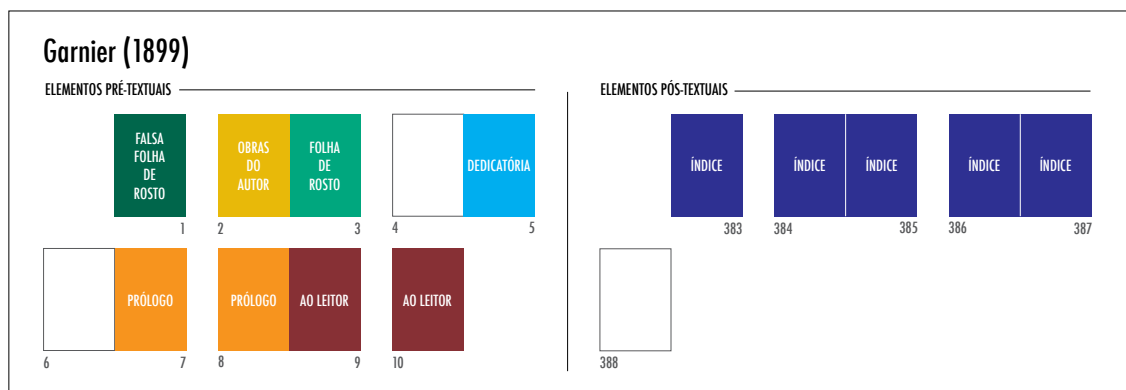


Figura 18 – Elementos pré e pós-textuais na edição impressa da Garnier (1899).

Fonte: Elaborada pela autora.

⁴⁰ Mesmo tratada como elemento pré-textual, acredita-se que a dedicatória pode ser entendida como a abertura do texto de Brás Cubas. Por esta razão, será incluída esta página nos elementos textuais analisados mais adiante.

⁴¹ Prólogo da quarta edição, redigido para a terceira edição.

Na edição da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil (1943), consultada na Biblioteca Nacional⁴², em relação aos elementos pré-textuais (Figura 19), a primeira página do miolo é a capa da pasta que guardava as folhas sem encadernação (inconsútil). As informações nesta página são muito semelhantes às da folha de rosto. Depois dela, há três páginas em branco em sequência. A página 4 contém a falsa folha de rosto com o título e no verso está a indicação da tiragem e assinatura de Portinari (Figuras 20 e 21). A sequência dedicatória | prólogo | *Ao leitor* também é utilizada aqui, como havia ocorrido na edição de 1899. Nos elementos pós-textuais, encontra-se o índice de capítulos ocupando seis páginas, seguido de cinco páginas de informações técnicas. Dentre estas, a página 317 apresenta os créditos da edição, a página 319 sugere como devem ser ordenadas as sete águas-fortes na encadernação e a página 321 traz o colofão.

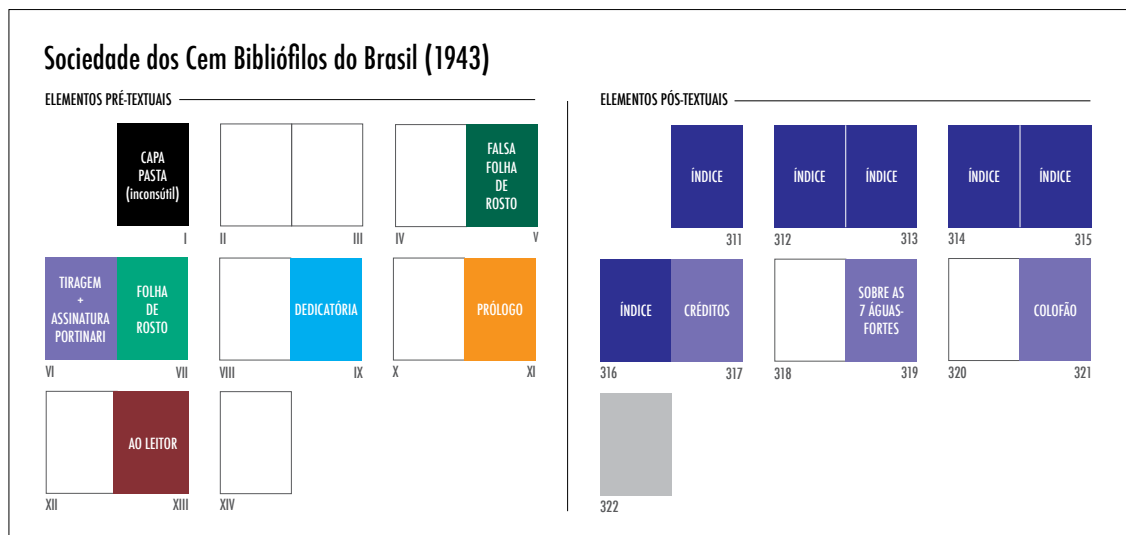


Figura 19 – Elementos pré e pós-textuais na edição impressa da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil (1943).

Fonte: Elaborada pela autora.

42 O exemplar acessado na Biblioteca Nacional é o de tombo 1.494, localização Arm.20.5.19 Iconografia. Também foi consultado exemplar existente na Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, em Washington, do qual também foram feitos registros fotográficos utilizados nesta pesquisa, classificação LC PQ9697.M18 M5 1944. Disponível em: <<https://lccn.loc.gov/47023559>>. Acesso em: 09 ago. 2015.



Figura 20 – Na página da esquerda, assinatura de Cândido Portinari na edição da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil (1943).
 Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. Exemplar disponível na Biblioteca do Congresso (Washington, EUA).

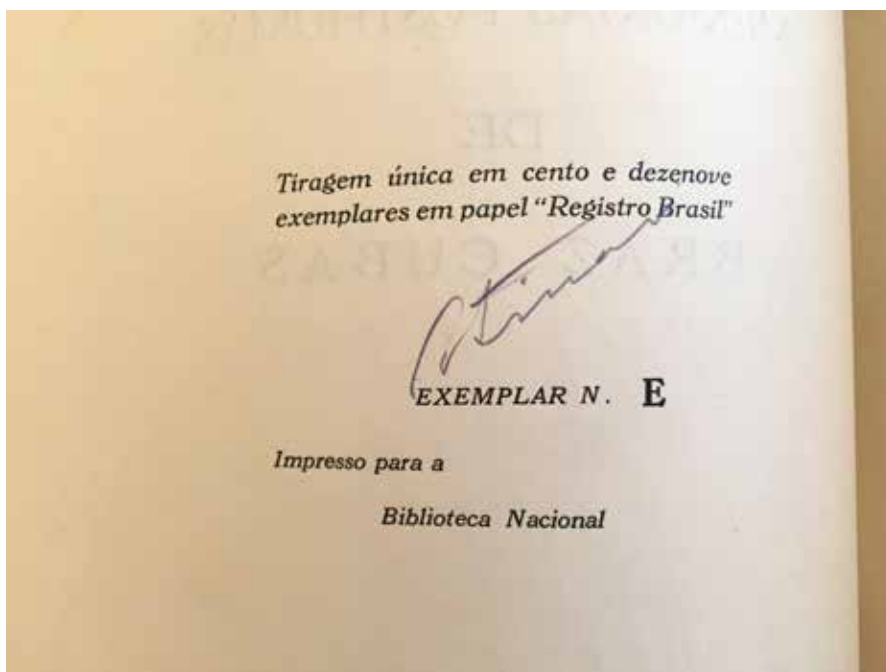


Figura 21 – Detalhe da assinatura de Cândido Portinari na edição da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil (1943).
 Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. Exemplar disponível na Biblioteca do Congresso (Washington, EUA).

Na edição da L&PM (1997), o primeiro elemento do miolo é a folha de rosto (Figura 22). Em seguida, na página 2, estão os créditos e a ficha catalográfica – que não havia aparecido nos exemplares analisados até aqui. Um novo elemento incorporado entre os pré-textuais: o prefácio de Mario de Almeida Lima aparece em duas páginas. Entre as páginas 5 e 10, encontra-se a sequência dedicatória | prólogo | *Ao leitor*, presente também nas edições analisadas de 1899 e 1943. Como elemento pós-textual encontram-se quatro páginas com lista de títulos da coleção L&PM Pocket.

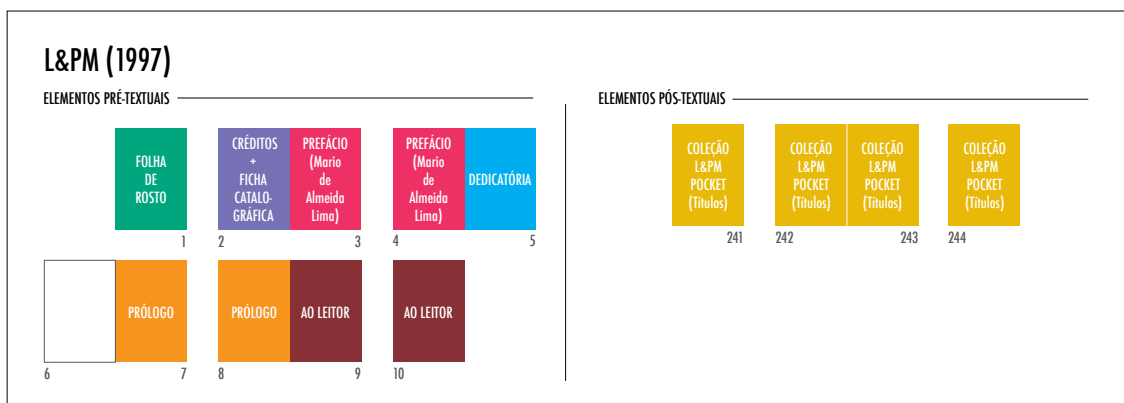


Figura 22 – Elementos pré e pós-textuais na edição impressa da L&PM (1997).

Fonte: Elaborada pela autora.

Na edição da Melhoramentos (2012), mais uma vez, há a folha de rosto como primeiro elemento pré-textual (Figura 23). Entre as páginas 2 e 5, encontra-se novamente a sequência dedicatória | prólogo | *Ao leitor*. Em meio aos elementos pós-textuais, há quatro páginas com ilustração, duas para abrir os textos que contextualizam a obra e duas para fechá-los. Na página 272, encontram-se os créditos da edição, sem a companhia da ficha catalográfica, que pode ser solicitada para a editora, se for do interesse do leitor.

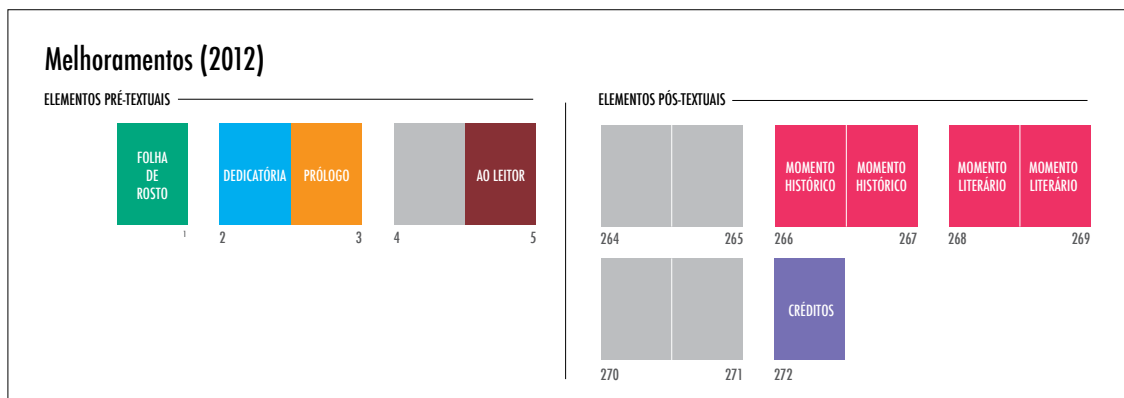


Figura 23 – Elementos pré e pós-textuais na edição impressa da Melhoramentos (2012).

Fonte: Elaborada pela autora.

Dentre os elementos pré e pós-textuais encontrados nas edições analisadas, a folha de rosto⁴³ se mostra fundamental na identificação dos livros, por isso, merecerá uma análise mais aprofundada. Na verdade, se as capas mudaram radicalmente de 1881 até 2012, as folhas de rosto das edições se mantiveram mais estáveis ao longo dos anos. Mudaram as informações contidas nessas páginas e a hierarquia das informações.

Ao se voltar à primeira página do texto, ainda na *Revista Brasileira*⁴⁴ de 1880 (Figura 24), em relação à hierarquia, percebe-se que o título é o elemento gráfico principal. Nesta página, Machado de Assis se aproveita do fato de que o nome do autor está na página final (Figura 1) para dar a Brás Cubas a função de autor.

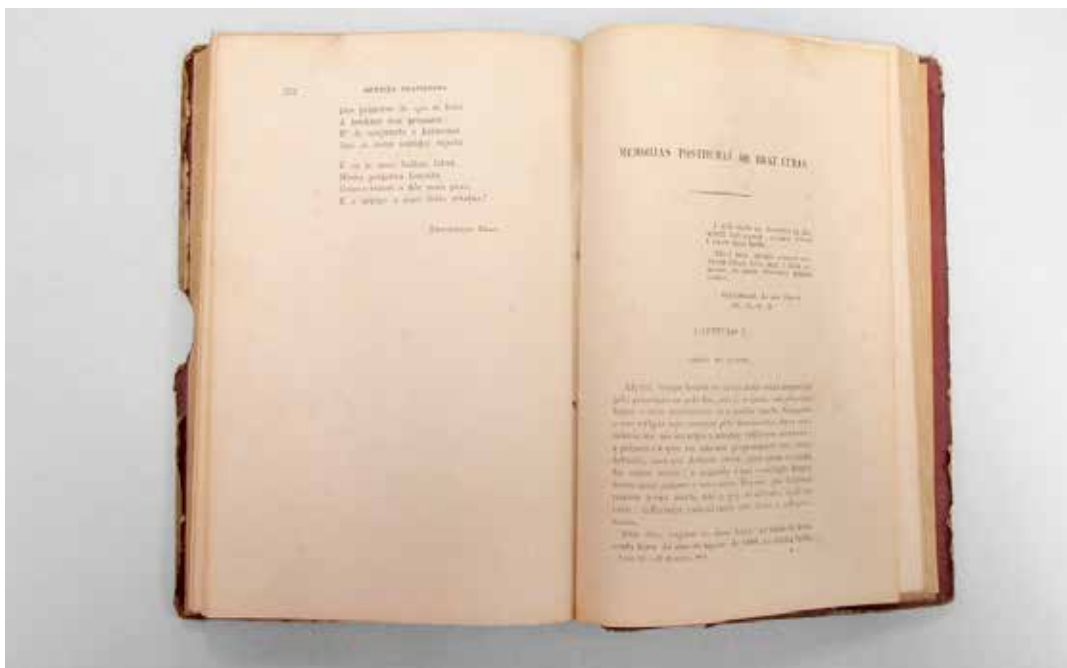


Figura 24 – Na página da direita, primeira página do folheto.

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. *Revista Brasileira* (1880), ano I, tomo III, disponível na biblioteca da PUCRS.

Na primeira edição como livro, em 1881 (Figura 25), a estratégia muda: Brás Cubas é destacado na página de título e Machado de Assis aparece abaixo, com menor ênfase. Bem abaixo, visualizam-se o local de publicação, a editora e o ano. Nesse caso, a mudança de dispositivo (“embalagem” do texto) consistiu em uma alteração fundamental no material e a forma do texto, o que produziu uma nova organização dos elementos paratextuais.

43 Também conhecida como rosto, frontspício, portada, página de rosto, a folha de rosto que inclui título, nome do autor, ano da edição, dados do impressor, data da segunda metade do século XVI (BRUCHARD, 1999).

44 Encontram-se os exemplares da *Revista Brasileira* nas bibliotecas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS).

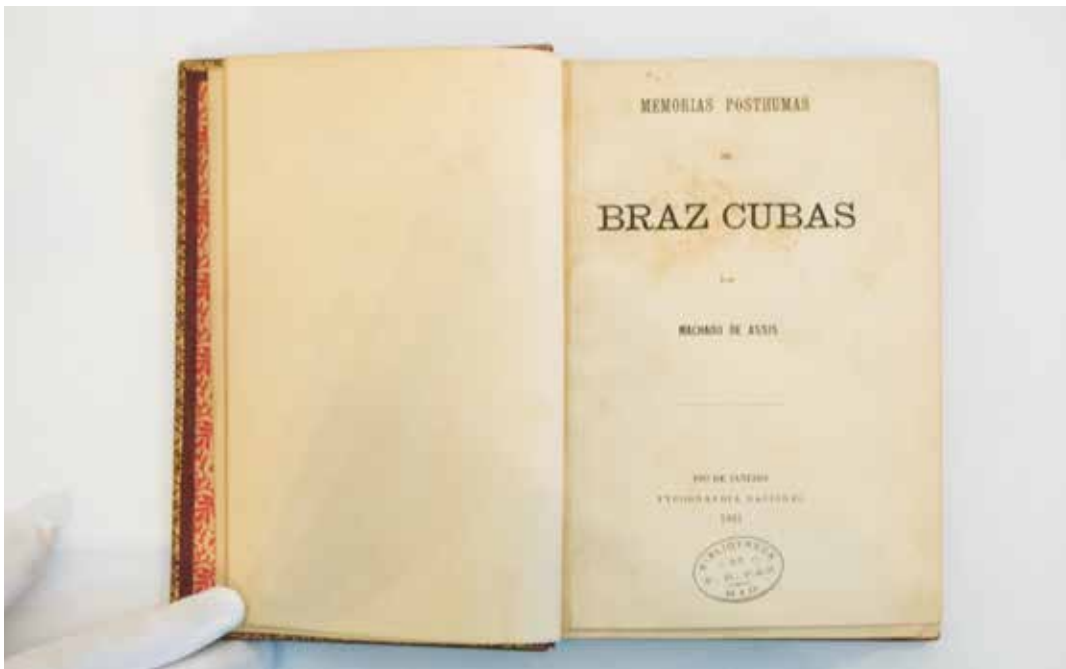


Figura 25 – Folha de rosto na edição da Tipografia Nacional (1881).

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora.

Exemplar disponível na Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro, Brasil).

Na edição de 1899, a casa Garnier utilizou hierarquia semelhante para os elementos (Figura 26). Brás Cubas segue em destaque na página. A diferença aqui é a inclusão da informação abaixo do nome de Machado de Assis, “da Academia Brasileira”. Bem abaixo, segue o nome da editora, com dois locais indicados, Rio de Janeiro (onde ficava a editora no Brasil) e Paris (onde estava sua sede francesa).

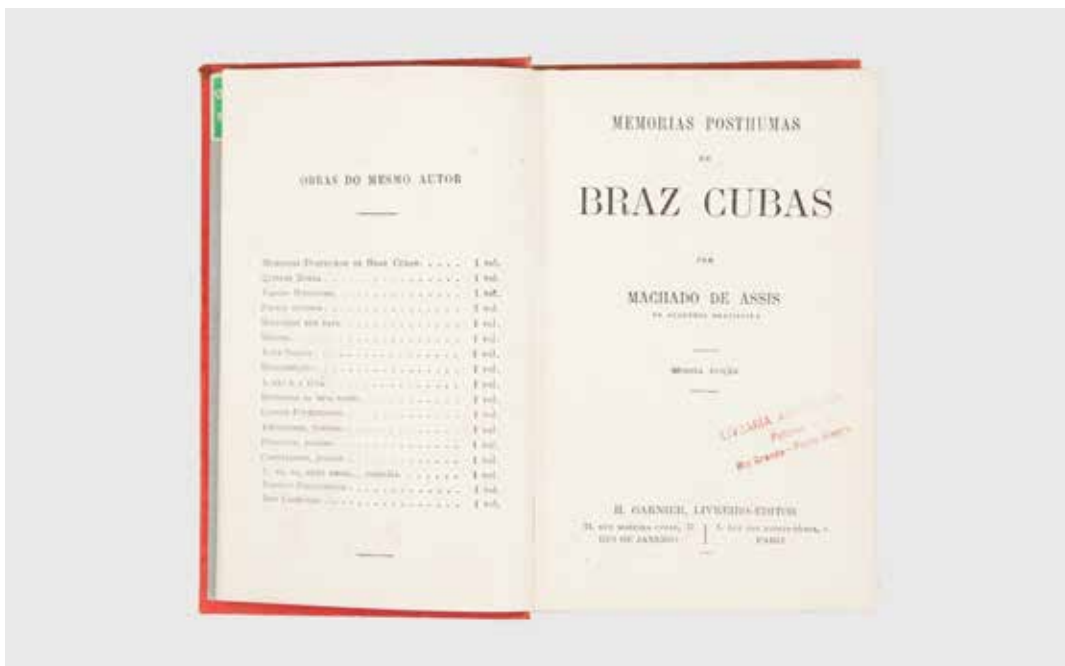


Figura 26 – Folha de rosto na edição da Garnier (1899).

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. Exemplar da biblioteca particular da Prof^a. Dr^a. Cassilda Golin Costa (Cida Golin).

Em 1943, a folha de rosto da edição traz o título como um todo em destaque (Figura 27). O nome do autor, do ilustrador e da casa publicadora têm o mesmo peso aqui, apresentados de cima para baixo nesta ordem. O verme que primeiro roeu as frias carnes de Brás Cubas é a ilustração abre alas, como se estivesse pronto para roer também o leitor.

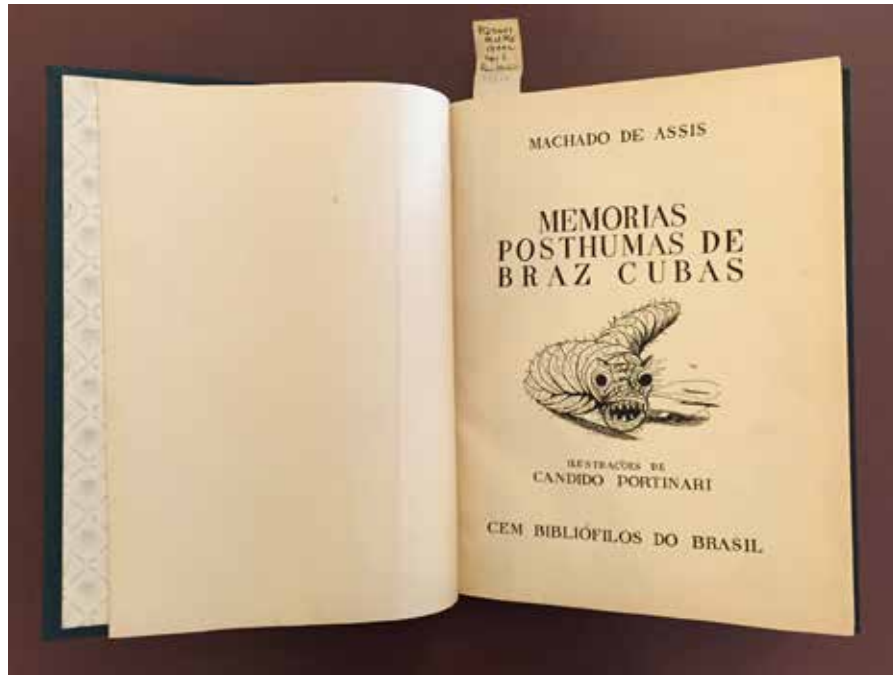


Figura 27 – Folha de rosto na edição da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil (1943).

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. Exemplar disponível na Biblioteca do Congresso (Washington, EUA).

No caso da edição de 1997 da L&PM, o nome de Machado de Assis está em destaque no topo, com uma letra completamente diferente da usada na capa (Figura 28). O título repete a família tipográfica, porém, em outra fonte e sem a diferença de pesos entre “Memórias Póstumas de” e “Brás Cubas”. Aqui, entra o antigo logotipo da editora, redesenhado posteriormente. A variação de projetos entre a capa e a folha de rosto cria a sensação de que esses elementos foram criados separadamente. As informações se repetem sem nenhum padrão visual.

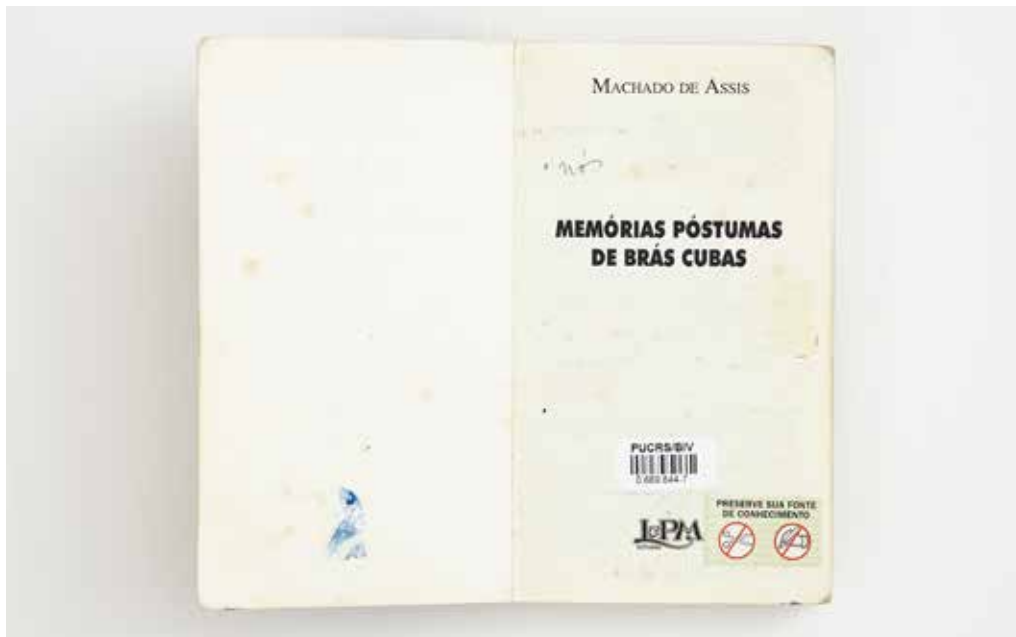


Figura 28 – Folha de rosto na edição da L&PM (1997).

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. Exemplar disponível na biblioteca da PUCRS (Porto Alegre, Brasil).

Na folha de rosto da edição impressa de 2012 da Melhoramentos, assim como na capa correspondente, a palavra “memórias” é o elemento principal (Figura 29). O uso da cor preta para o fundo é um recurso que cria um impacto visual bastante forte e se alinha à história fúnebre que vai ser contada na sequência. Os nomes do autor e da editora têm menos destaque na página, dispostos acima e abaixo do título, nesta ordem.



Figura 29 – Folha de rosto na edição da Melhoramentos (2012).

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. Exemplar da biblioteca particular da autora.

Em relação aos elementos textuais das edições, no que diz respeito à forma, o texto possui três entradas: o número de capítulo, o título de capítulo e o corpo de texto. No nível da estrutura, esta divisão foi mantida em todos os exemplares impressos analisados.

2.3.1.2 Configuração nas edições impressas

Com base nos peritextos de estrutura, definições acerca da configuração são pensadas, visto que o projeto gráfico de um livro carrega alguns elementos fundamentais. A escolha do *grid* e da mancha de texto ao longo das páginas está ligada a um certo caminho do olhar proposto para as páginas. Outras decisões como o desenho da letra a ser utilizada, as cores e as imagens estão intimamente ligadas à definição da aparência que se pretende para a publicação. Sem dúvida, todos estes elementos estão imbricados de tal forma que os limites entre configuração e aparência parecem muito tênues. Porém, para efeito de descrição e análise posterior, optou-se por separá-los para melhor escrutínio de cada um deles.

Os meios impressos utilizam como base formal o *grid* ou diagrama, que serve de guia, de esqueleto, agilizando o processo de produção. A partir do formato definido para as páginas, o diagrama é criado e são definidos o número de colunas por página, o espaço entre as colunas e as margens da página. “Um diagrama (*grid*) é uma solução planejada para determinados problemas, sem, contudo, basear-se num conjunto preestabelecido de proporções” (HURLBURT, 1986, p.82).

É a partir dele que o designer organiza um conteúdo específico em relação ao espaço que irá ocupar na página. Quando funciona, o *grid* permite ao profissional criar diferentes *layouts* contendo diversos elementos, sem fugir da base pré-fixada. Sua principal função é proporcionar um sentido de sequência, de unidade, ao longo de um volume, ou ao longo de vários, no caso de coleções.

O *grid* forma então uma malha invisível, que colabora no aumento da velocidade na disposição dos conteúdos nas páginas, na hierarquia visual dos elementos gráficos e na diferenciação dos produtos editoriais. O tipo de *grid* mais utilizado para livros é o retangular, composto de apenas uma coluna, que constrange, como o nome sugere, o texto dentro de um retângulo. Os *grids* de colunas (formados por mais de uma coluna) e modular (que gera módulos iguais, a partir de linhas verticais e horizontais) são mais utilizados para outros tipos de publicações, como revistas e jornais (SAMARA, 2007).

A definição do *grid* das páginas materializa zonas de leitura. A arquitetura das informações, ou seja, a distribuição dos conteúdos na página, segue uma hierarquia definida pelo editor dentro dessa malha invisível ao leitor. À ação de dispor, de ordenar, de combinar elementos nestes espaços gráficos, dá-se o nome de “diagramação”. É a partir da decisão sobre o diagrama que o designer define a configuração de uma publicação e como o texto, aparente através da tipografia, será disposto ao longo da edição.

No folhetim da *Revista Brasileira*, a história de Brás Cubas estava em um volume dividindo espaço com outros textos. Diferentemente de alguns folhetins em jornal, neste

caso, o texto ocupava várias páginas e seguia o formato padrão da revista, 16 cm × 24 cm, bem como a sua identidade visual (Figura 24). A passagem da publicação na *Revista Brasileira* para a primeira edição em livro, da Tipografia Nacional, traz diferentes peritextos. A apresentação num único volume, e não mais em série, foi uma mudança consistente. O formato utilizado no livro é um pouco menor, 13,5 × 20 cm e o *grid* é retangular com grandes margens. Em 1899, na terceira edição como livro, da Garnier, o formato utilizado foi o francês (10,5 cm × 16,5 cm). Preserva o *grid* retangular com margens menores. Em 1943, o formato dos Cem Bibliófilos passa para 28 cm × 38 cm, com *grid* retangular e margens ainda mais amplas. Na edição de 1997 da L&PM, o formato é 10 cm × 17 cm. O *grid* segue retangular, mas as margens são muito estreitas, menores que as da edição de 1899. A edição impressa de 2012 da Melhoramentos apresenta formato 13,5 cm × 20,5 cm. Também neste caso o *grid* é retangular com margens mais largas do que na edição da L&PM. Logo, identificou-se que, dentre as edições analisadas, o formato variou muito. Claramente, o formato da edição de 1943 (Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil) destoa de todos os demais. Apesar da variação, percebem-se algumas repetições. A edição de 1881 (Tipografia Nacional) e a de 2012 (Melhoramentos) seguem praticamente o mesmo formato, apesar da variação da mancha gráfica. A distribuição do texto na página é bastante diferente, mesmo que o formato seja quase o mesmo. Em formatos menores, as edições de 1899 (Garnier) e 1997 (L&PM) se assemelham nesse aspecto.

Outra questão importante na definição dos *grids* das edições é a posição do fôlio, em que entram informações como o número de página, o título do livro, ou o nome do autor. Nos exemplares analisados, os de 1881 e 1899 apresentam título e número de página no topo. Na edição de 1943, o nome do autor é inserido no topo das páginas pares e o título no topo das ímpares, enquanto o número da página está abaixo do bloco de texto, centralizado. Já nas edições analisadas de 1997 e 2012, o fôlio apresenta apenas o número da página. Importante ressaltar que, nas edições de 1881, 1899 e 1943, o fôlio é inserido somente nas páginas que não contêm abertura de capítulo. Já nas edições de 1997 e 2012, em que os capítulos são diagramados em sequência, sem quebra de nova página para cada novo bloco, o fôlio está presente sempre. A seguir, é possível visualizar os diferentes *grids* em escala (Figura 30).

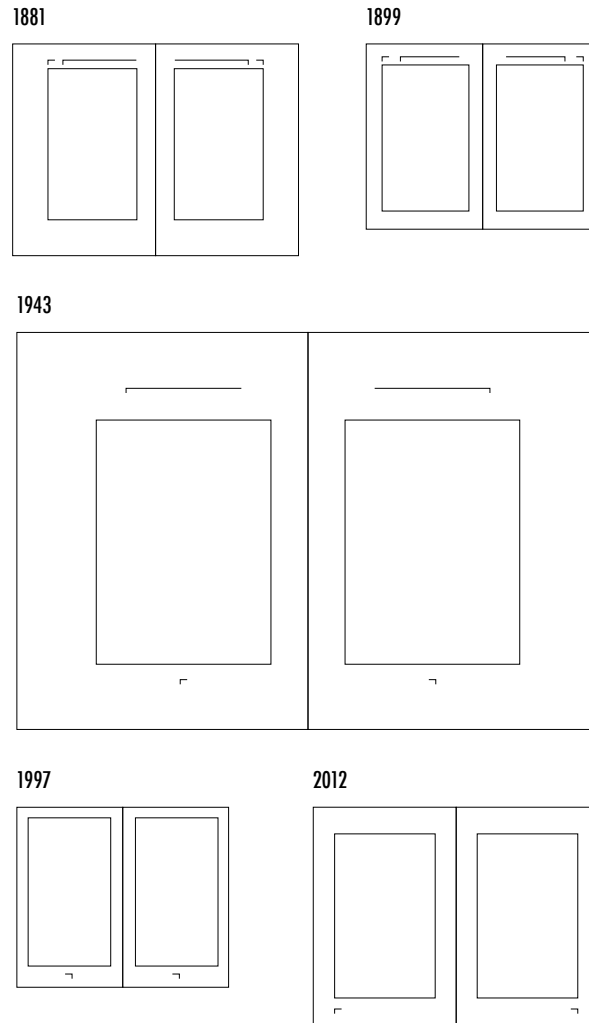


Figura 30 – *Grids* das edições impressas em escala.

Fonte: Elaborada pela autora.

Nesse sentido, a configuração dos projetos cria a base para a definição da aparência na forma de uma publicação. Tipografia, imagens e cor são os principais elementos que constituem o nível da aparência dos livros. A escolha dos caracteres que comporão o texto a ser materializado segue diferentes estratégias dependendo do ambiente, dos usuários e do tempo. A cada nova mudança tecnológica, novas possibilidades e restrições são impostas ao projeto de novas fontes e ao uso daquelas já existentes.

2.3.1.3 Aparência nas edições impressas

Ao escolher fontes tipográficas, os designers gráficos consideram a história dos tipos e suas conotações atuais, bem como suas qualidades formais. O objetivo é encontrar uma combinação adequada entre o estilo das letras, a situação social específica e a massa de conteúdo que deve ser veiculado. “Nenhuma cartilha é capaz de fixar o significado ou a função de cada fonte; cada designer deve enfronhar-se nessa biblioteca de possibilidades à luz das circunstâncias únicas de cada projeto” (LUPTON, 2006, p.30).

Existem ainda, na escolha tipográfica para uma publicação, fatores associados à legibilidade que são considerados. Entre eles, Gruszynski (2000) destaca os seguintes: presença ou não de serifa, características particulares do design da fonte, composição em letras maiúsculas e minúsculas (caixa-alta e baixa⁴⁵), espaço entre letras (*tracking/kerning*), espaço entre palavras, espaço entre linhas, extensão da linha (largura da coluna), alinhamento dos parágrafos e relação figura (elemento tipográfico) e fundo. O vocabulário técnico mantém – na língua inglesa – uma diferença entre *readability* e *legibility*, segundo Gruszynski (2008). A primeira palavra refere-se à facilidade de ler textos longos, associando-se assim ao arranjo tipográfico. A segunda estaria ligada ao rápido reconhecimento dos tipos, relacionando-se a textos curtos, e assim ao design tipográfico.

Heitlinger (2006) separa os fatores ligados à legibilidade em macro e microtipografia. Parâmetros como o tamanho da página, a mancha gráfica, o número de colunas, os espaços, a hierarquia de conteúdos, estariam ligados à macrotipografia, ou seja, ao comportamento da tipografia respondendo a um *grid* determinado. Já a microtipografia estaria ligada essencialmente à escolha da letra, seu desenho, corpo, espaço entrelinhas, recuos, ou seja, aos estilos definidos para cada entrada textual.

A articulação dessas formatações ligadas à macro e à microtipografia proporcionam uma certa retórica tipográfica que, em um livro, envolve todos os arranjos e combinações de elementos no espaço da página e sua estrutura. A eficácia da tipografia é determinada pela retórica, na mediação entre autor e leitor. O arranjo tipográfico na página está para o design editorial assim como a escolha das palavras e do tom da fala está para o discurso oral (GRUSZYNSKI, 2007, 2008; FETTER, 2011).

No caso de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o arranjo tipográfico define um certo ritmo para a história nas primeiras edições, oferecendo ao leitor uma narrativa emoldurada por espaços em branco, fundamentais quando se pensa o texto em sentido amplo, para além do verbal. Para esta pesquisa, o texto de Machado foi lido em diversas edições. As definições dos trechos em que a retórica tipográfica foi analisada ocorreram ao longo desse processo, já com o objetivo de identificar aquelas passagens em que há relações mais fortes entre a narrativa e o arranjo tipográfico.

Brás Cubas conta sua história debaixo do túmulo. Quando o texto foi publicado como livro em 1881, Machado incluiu uma dedicatória. Mas não é uma dedicatória comum. O livro não é dedicado a uma pessoa especial, ou a um grupo de pessoas especiais, mas sim a um verme. Nas edições de 1881 (Figura 31) e 1899 (Figura 32), o *layout* da página da dedicatória nos lembra um epitáfio, uma lápide. O texto está todo em letras maiúsculas, separado em diversas linhas. Todo o texto está em tipografia com serifa, com exceção de “memórias póstumas” que aparece em destaque, em letra sem serifa. Nessas duas edições, a

45 “Em uma gráfica tradicional, caixas subdivididas contêm fontes tipográficas e material de espaçamento. As letras maiúsculas são guardadas em uma gaveta acima das minúsculas. Daí os termos ‘caixa-alta’ e ‘caixa-baixa’, derivados do espaço físico da gráfica” (LUPTON, 2006, p.12).

página é muito limpa e bem desenhada, com grande espaço entre as linhas, que são curtas, gerando um amplo espaço em branco ao redor do texto com alinhamento centralizado.

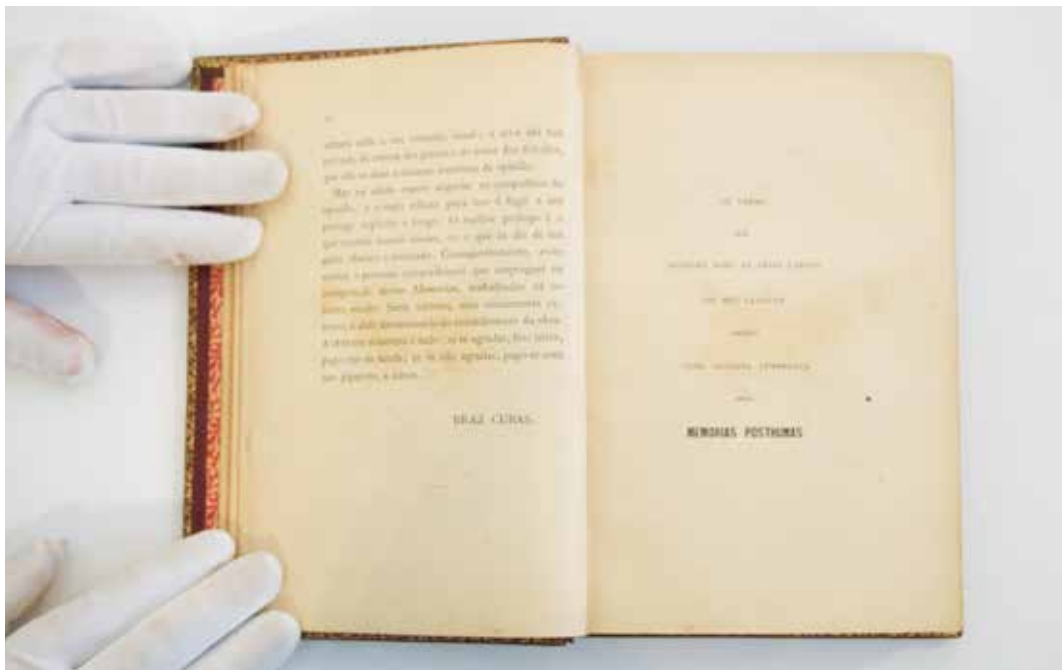


Figura 31 – Dedicatoria na edição da Tipografia Nacional (1881).

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora.
Exemplar disponível na Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro, Brasil).

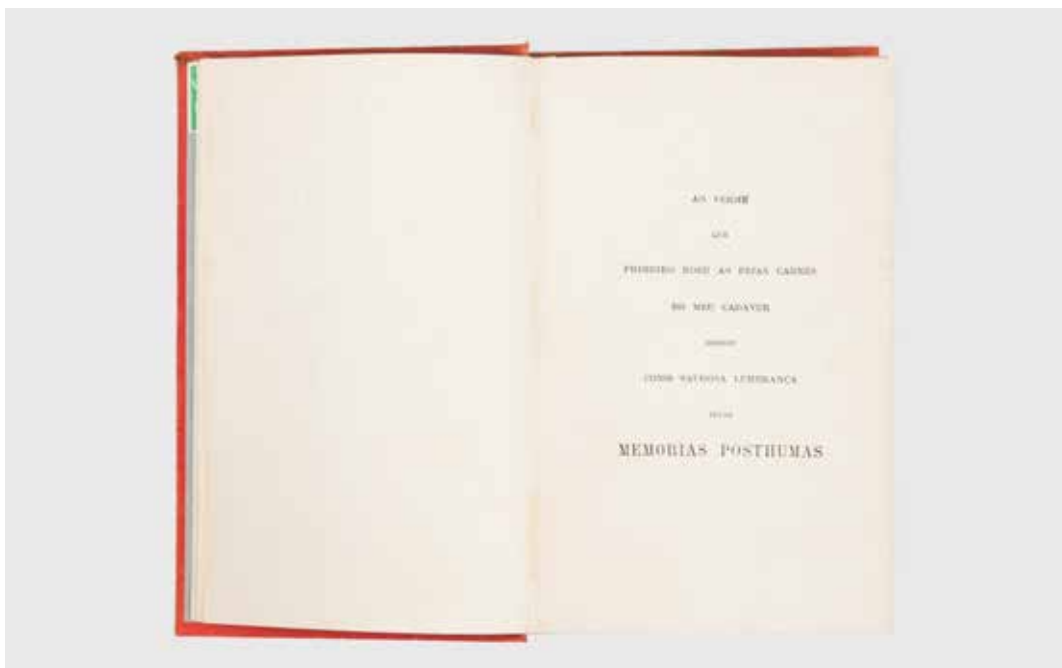


Figura 32 – Dedicatoria na edição da Garnier (1899).

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. Exemplar da biblioteca particular da Prof^a. Dr^a. Cassilda Golin Costa (Cida Golin).

Os aspectos gráficos da dedicatória como um epitáfio – uma abertura irônica para a história – mudaram muito com o passar do tempo. Na edição de 1943 (Figura 33), a dedicatória foi diagramada com tipografia serifada, variando maiúsculas e minúsculas, em vez de tudo em caixa-alta e o espaço entre as linhas é bem menor que nas edições de 1881 e 1899. Na edição de 1997 (Figura 34), o *layout* remete a uma dedicatória comum. Com tipografia com serifa, texto variando entre caixa-alta e caixa-baixa, apresenta alinhamento à esquerda que faz com que a página destoe muito da proposta original. Na edição impressa de 2012 (Figura 35), a dedicatória está diagramada toda em caixa-alta, em *layout* que remete ao epitáfio de 1881. Porém, não parece mais ser o começo da história. Está em uma página par, em tamanho bem reduzido, sem destaque.

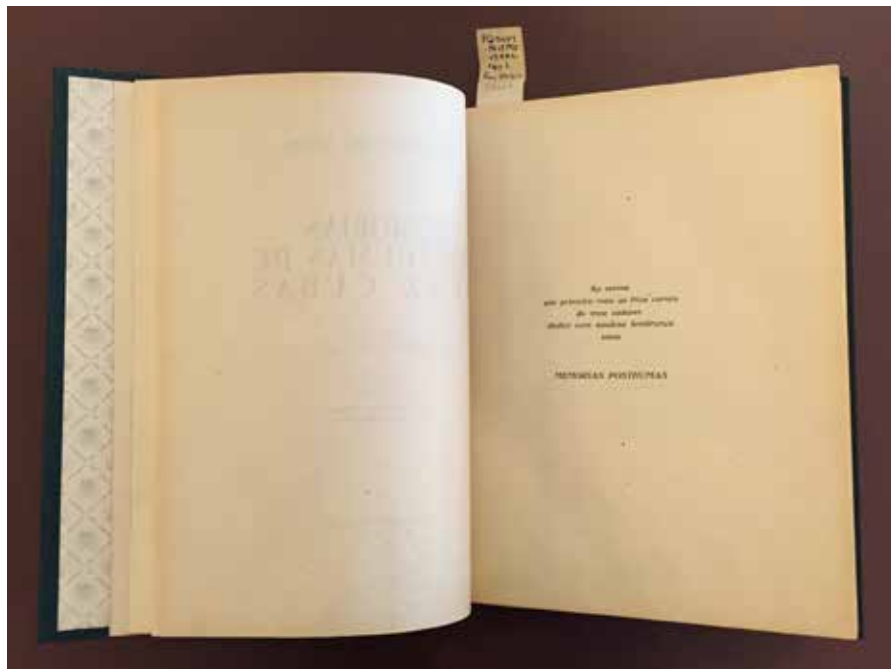


Figura 33 – Dedicatória na edição da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil (1943).

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. Exemplar disponível na Biblioteca do Congresso (Washington, EUA).



Figura 34 – Dedicatória na edição da L&PM (1997).

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora.

Exemplar disponível na biblioteca da PUCRS (Porto Alegre, Brasil).



Figura 35 – Na página da esquerda, dedicatória na edição da Melhoramentos (2012).

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora.

Exemplar da biblioteca particular da autora.

Ao longo da narrativa, encontram-se três estilos de parágrafo: o número de capítulo, o título de capítulo e o corpo de texto. Em todas as edições impressas, com exceção da publicada pela Melhoramentos (2012), é utilizada apenas tipografia com serifa. Entre as edições com tipografia

com serifa, os desenhos das letras mudam, mas todas seguem o mesmo estilo humanista, com irregularidades que remetem ao traço feito pela mão humana. A diferença entre um estilo de parágrafo e outro se dá de diferentes formas entre as edições. Nas edições de 1881 e 1899, encontra-se o número de capítulo todo em caixa-alta com peso regular, o título variando entre caixa-alta e baixa em *bold* e o corpo do texto também com peso regular. Na edição de 1943, a palavra “capítulo” não é utilizada, apresentando apenas números romanos, em tamanho bem maior que o texto, para marcação de início de cada novo bloco. O título entra todo em caixa-alta e o texto varia entre caixa-alta e baixa. Todas os três estilos utilizam fonte regular. Tanto nas edições de 1881 e de 1899, quanto na de 1943, há um bom espaço entre as linhas, Já na edição de 1997, o texto está mais comprimido, com menos áreas em branco na página. Neste caso, o número de capítulo – versalete, fonte regular – e o título – caixa-alta e baixa, fonte italizada – estão não mesma linha, separados por uma barra. O corpo de texto está em caixa-alta e baixa, como o título, porém, em fonte regular. No que diz respeito à diferenciação de estilos de parágrafos na edição da Melhoramentos (2012), encontram-se capítulos indicados em caixa-alta e títulos com variação caixa-alta e baixa, ambos em fonte sem serifa bold, com mesmo corpo de letra. O texto, assim como nas demais edições impressas, está em tipografia com serifa humanista. Essas variações de estilo tipográfico colaboram na criação dos jogos entre texto verbal e não verbal ao longo dos capítulos.

Outro exemplo de como o autor integra de uma maneira muito elegante e irônica o texto verbal e não verbal no livro é o capítulo *O velho diálogo de Adão e Eva*⁴⁶. Nesse capítulo, há um diálogo sem palavras entre Brás Cubas e Virgília, sua amante secreta, composta por diversos pontos (final, de interrogação, de exclamação). Aqui, é possível imaginar os dois personagens apenas olhando um para o outro e se comunicando sem palavras. Pode-se também entender esse capítulo como uma maneira de descrever diálogos entre amantes que vêm se repetindo inúmeras vezes desde Adão e Eva. Tradicionalmente, o ponto é a unidade mínima da forma. Usado para orientar o olhar, leva de um lugar a outro da página, ou pode também separar espaços. Como elemento tipográfico, Machado utiliza os pontos como texto. Com efeito, os pontos ganham significado ao servirem para mostrar áreas que podem ser preenchidas de diversas formas, ou áreas em que não havia nada mais a dizer (Figuras 36 a 40).

46 Interessada na intertextualidade presente em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Koch (2004) dedica-se a discutir em sua tese de doutoramento, entre outras questões, a omissão de texto ocorrida nos capítulos 53 – , 55 – *O velho diálogo de Adão e Eva*, e 139 – *De como não fui ministro d’Estado*, a partir do campo da Literatura Comparada. Nesta pesquisa, entende-se que há sim omissão de texto verbal, mas que há texto não-verbal sendo explorado para compor a narrativa. A retórica tipográfica aqui é protagonista. Os novos modos de ler, os diferentes letramentos e a própria noção de texto na cultura da convergência serão discutidos no capítulo 4.

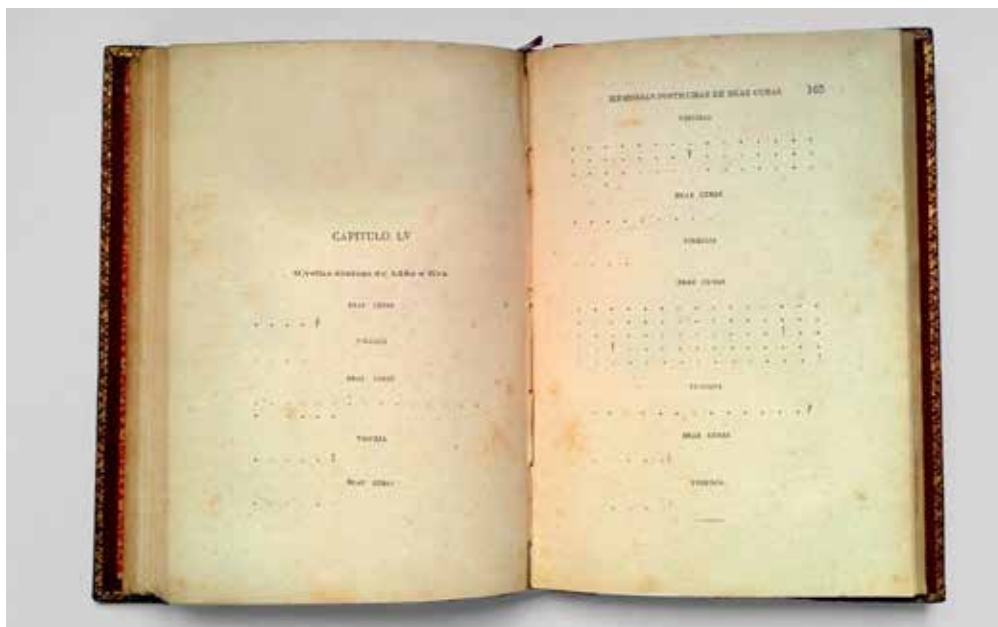


Figura 36 – Capítulo LV [55] na edição da Tipografia Nacional (1881).
 Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora.
 Exemplar disponível na Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro, Brasil).

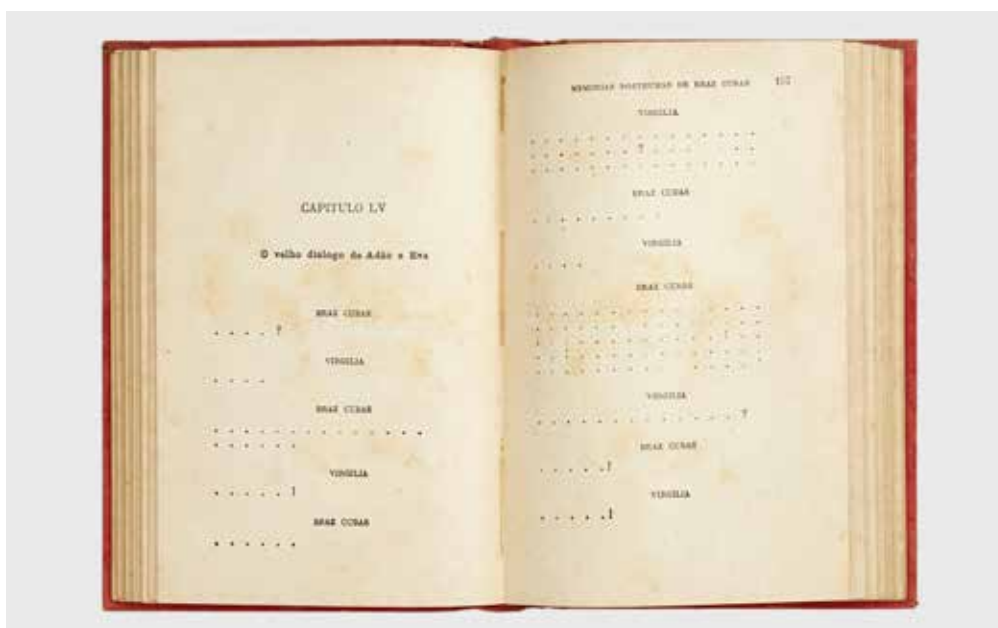


Figura 37 – Capítulo LV [55] na edição da Garnier (1899).
 Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. Exemplar da biblioteca particular da Prof^a. Dr^a. Cassilda Golin Costa (Cida Golin).

O arranjo tipográfico original, com o diálogo diagramado em página dupla (Figuras 36 e 37), foi mantido na edição de 1943 (Figura 38). A solução gráfica é muito semelhante, adaptada ao formato maior deste livro. No entanto, ao longo do tempo, esse capítulo também mudou muito. Na edição de 1997, o capítulo está comprimido em apenas uma página (Figura 39). Na edição impressa de 2012, aparece dividido em duas páginas, iniciando em uma página ímpar (Figura 40).

O *layout* em página dupla não existe mais. A forma como esse capítulo foi diagramado, na edição impressa de 2012, obriga o leitor a virar a página para continuar lendo o diálogo. Na edição digital de 2012, o diálogo pode variar muito de *layout*, uma vez que é possível alterar o tipo de letra e o tamanho da fonte.

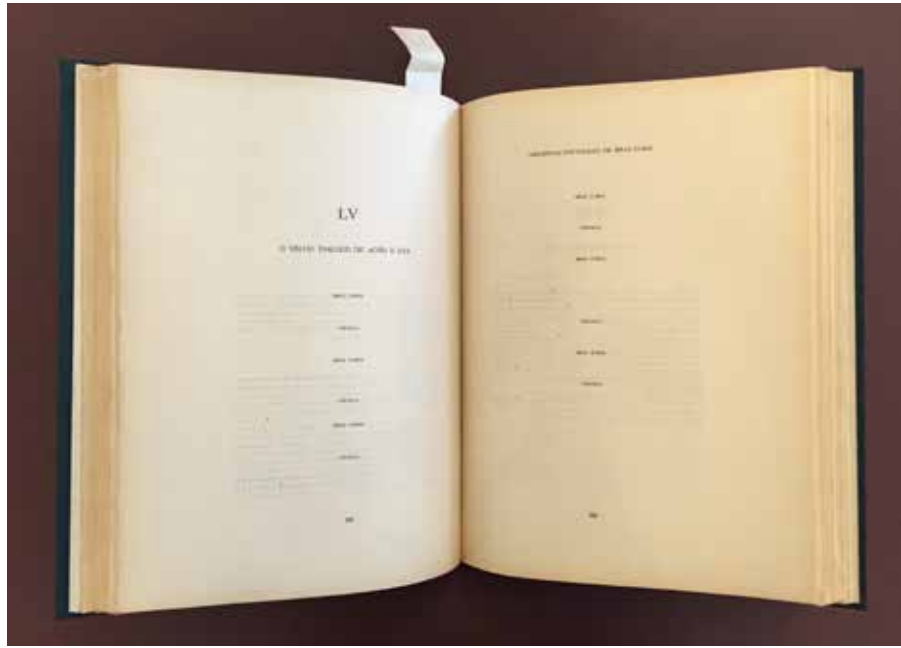


Figura 38 – Capítulo LV [55] na edição da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil (1943).

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. Exemplar disponível na Biblioteca do Congresso (Washington, EUA).

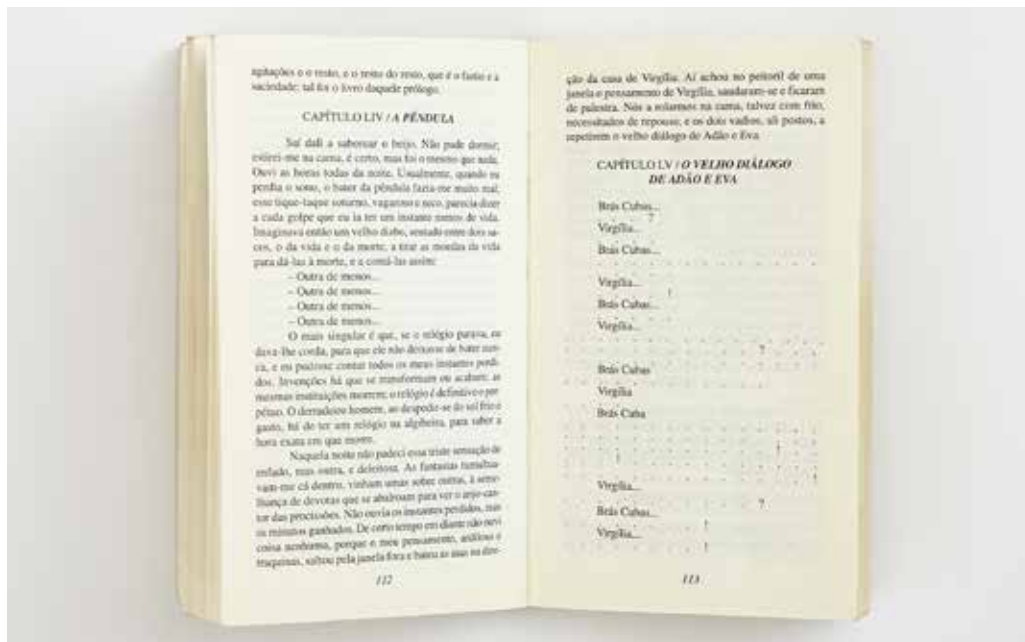


Figura 39 – Capítulo LV [55] na edição da L&PM (1997).

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. Exemplar disponível na biblioteca da PUCRS (Porto Alegre, Brasil).

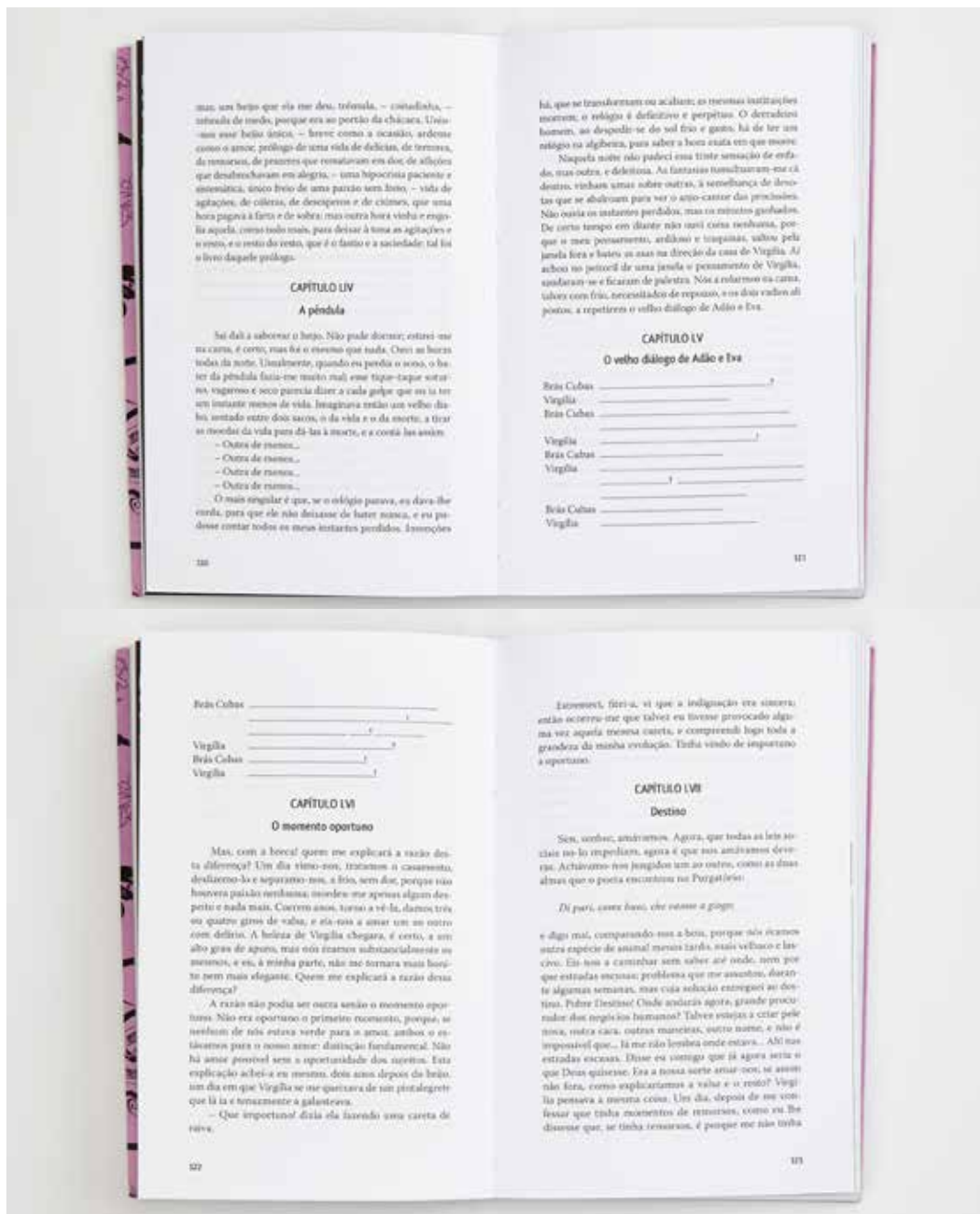


Figura 40 – Capítulo LV [55] na edição da Melhoramentos (2012).

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora.

Exemplar da biblioteca particular da autora.

Outro capítulo muito interessante graficamente é *De como não fui ministro d'Estado*, formado por uma sequência de pontos (Figuras 41 a 45). Dentre as amarguras de Brás Cubas, está o fato de que ele não teve sucesso em sua carreira política. Como o autor explica no capítulo seguinte: “há cousas que melhor se dizem calando”.

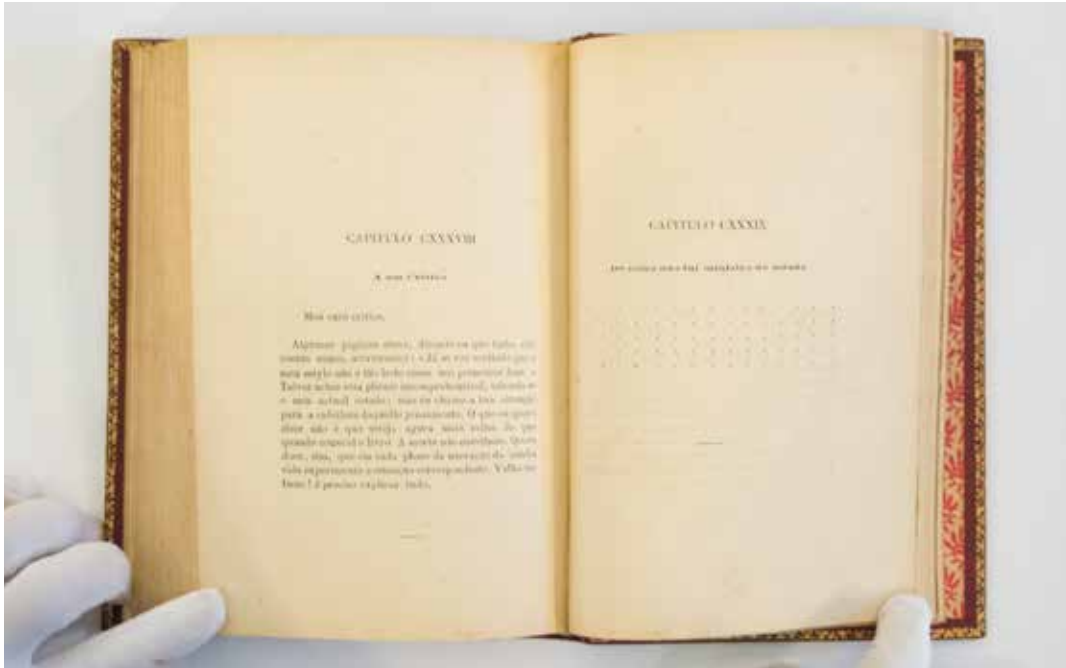


Figura 41 – Capítulo CXXXIX [139]
na edição da Tipografia Nacional (1881).

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora.
Exemplar disponível na Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro, Brasil).

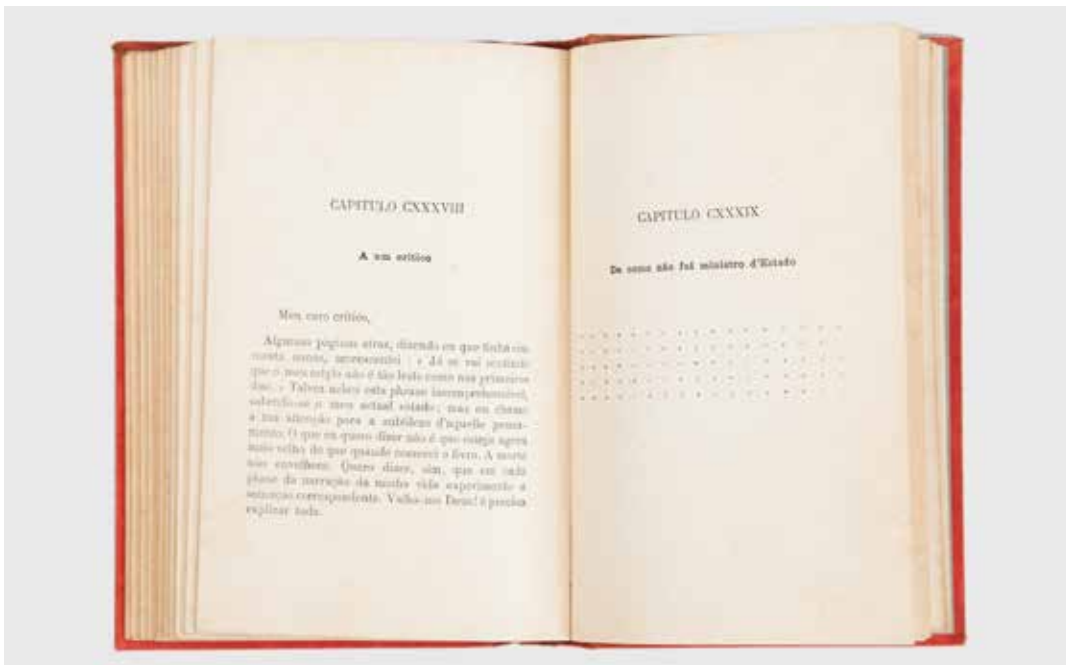


Figura 42 – Capítulo CXXXIX [139] na edição da Garnier (1899).
Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. Exemplar da biblioteca
particular da Prof^a. Dr^a. Cassilda Golin Costa (Cida Golin).

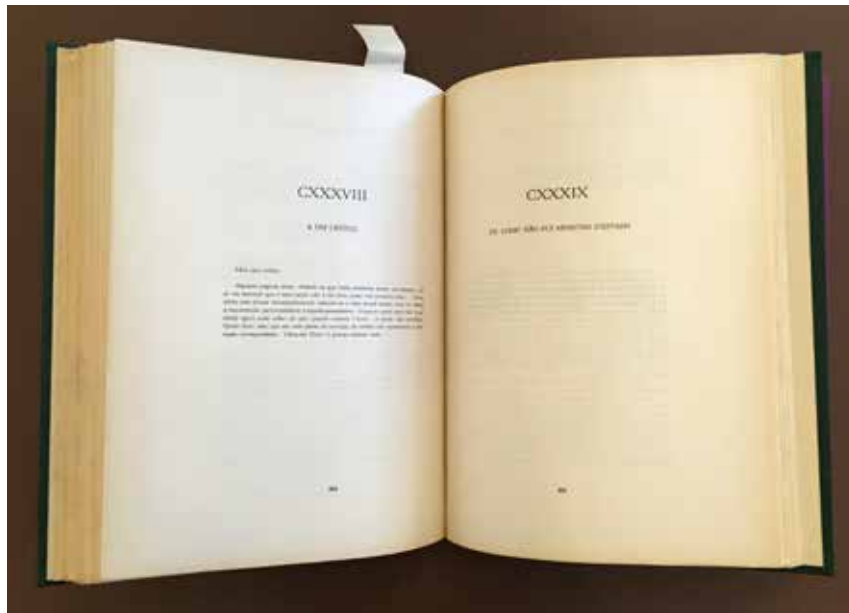


Figura 43 – Capítulo CXXXIX [139] na edição da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil (1943).

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. Exemplar disponível na Biblioteca do Congresso (Washington, EUA).

Como nos exemplos anteriores, nas edições impressas de 1997 (Figura 44) e 2012 (Figura 45), o texto é comprimido um capítulo logo após o outro, às vezes com mais de um capítulo na mesma página. A principal razão para isso poderia ser a economia de papel, especialmente na edição de bolso de 1997. Isso ocorre na edição impressa de 2012 também. No entanto, a economia de papel não parece ser um objetivo aqui, uma vez que esta edição impressa de 2012 apresenta várias páginas ilustradas.

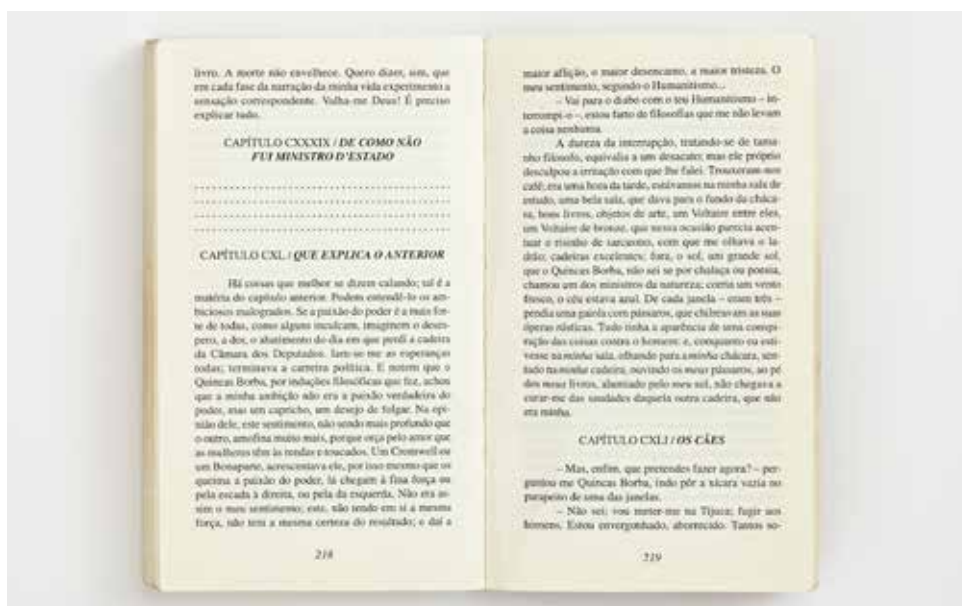


Figura 44 – Capítulo CXXXIX [139] na edição da L&PM (1997).

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. Exemplar disponível na biblioteca da PUCRS (Porto Alegre, Brasil).



Figura 45 – Capítulo CXXXIX [139]
na edição da Melhoramentos (2012).

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora.
Exemplar da biblioteca particular da autora.

Dentre todos os capítulos comentados, o que teve o sentido mais prejudicado é o *De repouso*. Brás Cubas está confuso sobre contar ou não um fato que apresentaria algo grosseiro, baixo, inexplicável (Figuras 46 a 50). Ele recua e diz: “Não, não hei de contá-lo nesta página; fique esse capítulo para repouso do meu vexame.” No projeto gráfico das primeiras edições (Figuras 46 a 48), toda vez que um novo capítulo inicia, apresenta-se em uma nova página, promovendo uma pausa de mais de meia página entre o final de um capítulo e o início do próximo.

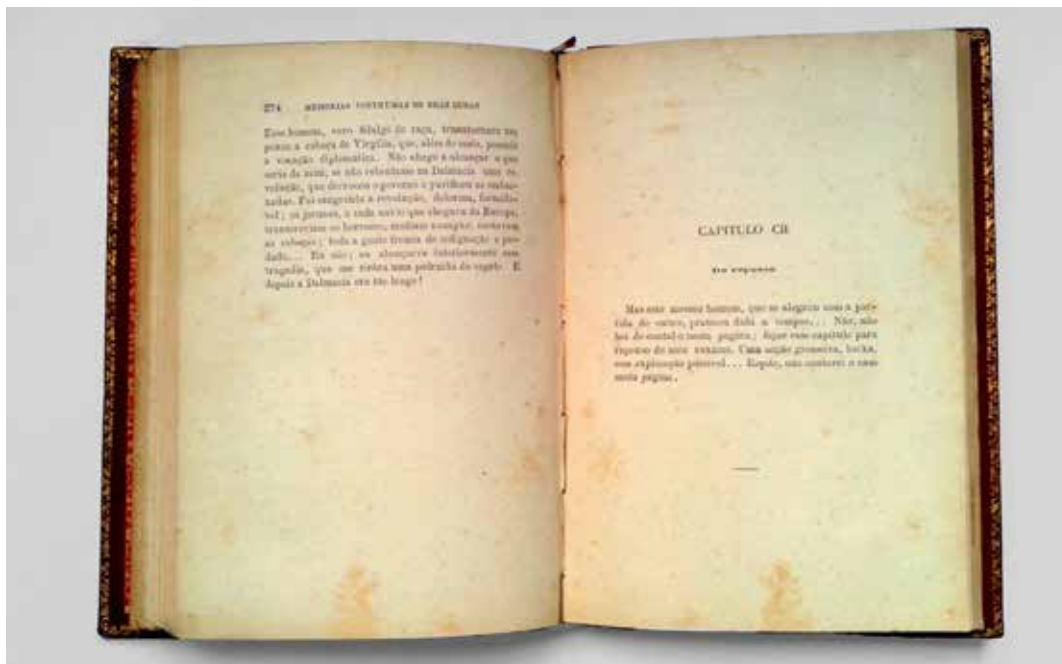


Figura 46 – Capítulo CII [102] na edição da Tipografia Nacional (1881).

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. Exemplar disponível na Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro, Brasil).

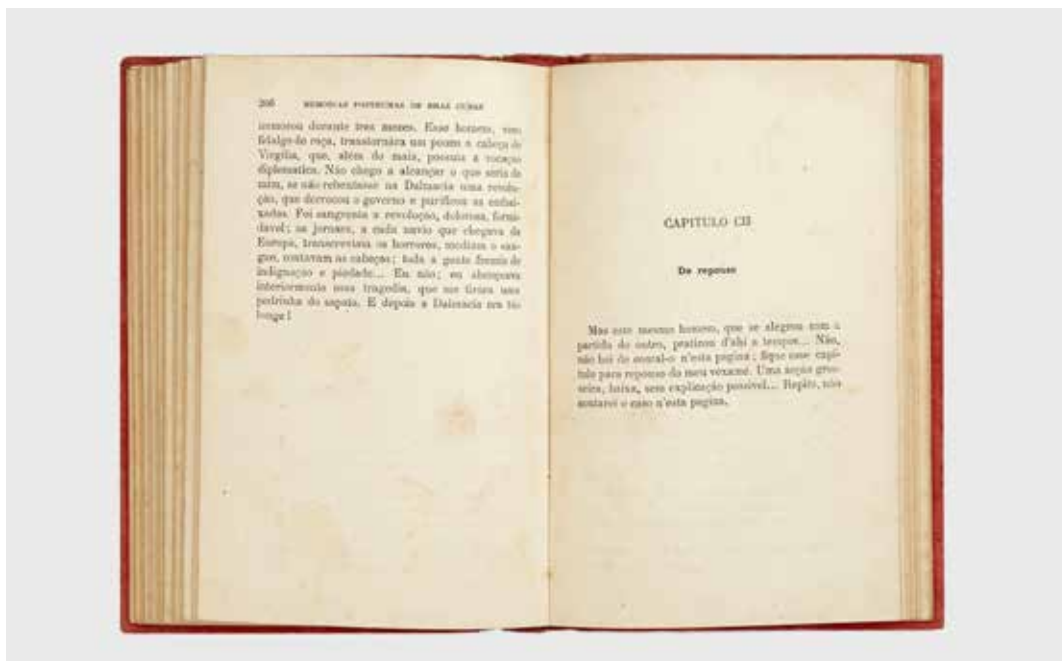


Figura 47 – Capítulo CII [102] na edição da Garnier (1899).

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. Exemplar da biblioteca particular da Prof^a. Dr^a. Cassilda Golin Costa (Cida Golin).

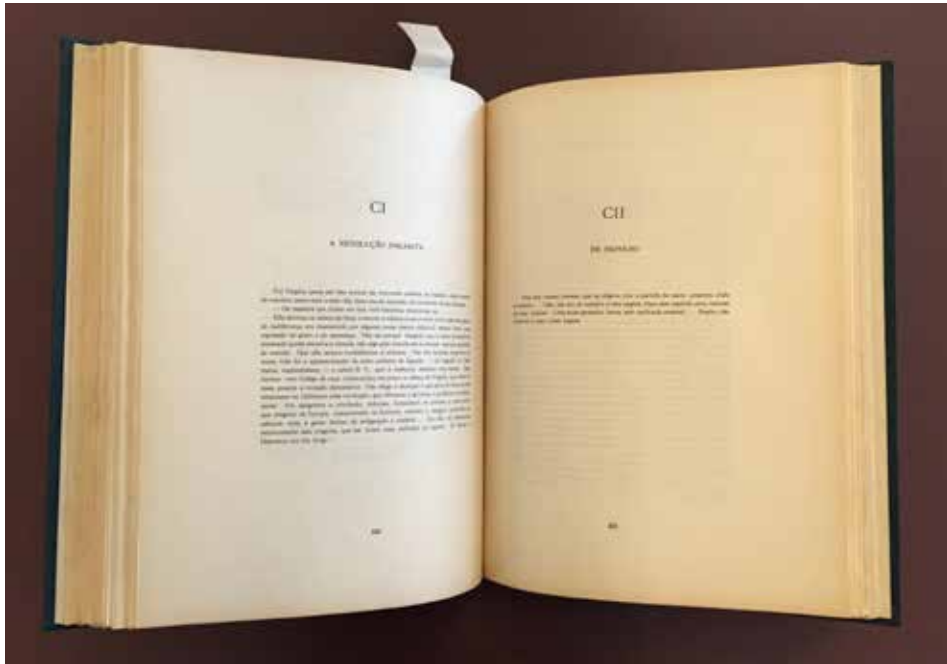


Figura 48 – Capítulo CII [102] na edição da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil (1943).

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. Exemplar disponível na Biblioteca do Congresso (Washington, EUA).

Com o passar do tempo, apresenta-se um novo *layout* para o texto. Nas edições impressas de 1997 (Figura 49) e 2012 (Figura 50), o capítulo seguinte inicia logo abaixo deste, ou seja, o espaço em branco, muito importante para mudar o ritmo da narrativa, não existe nas edições mais recentes.

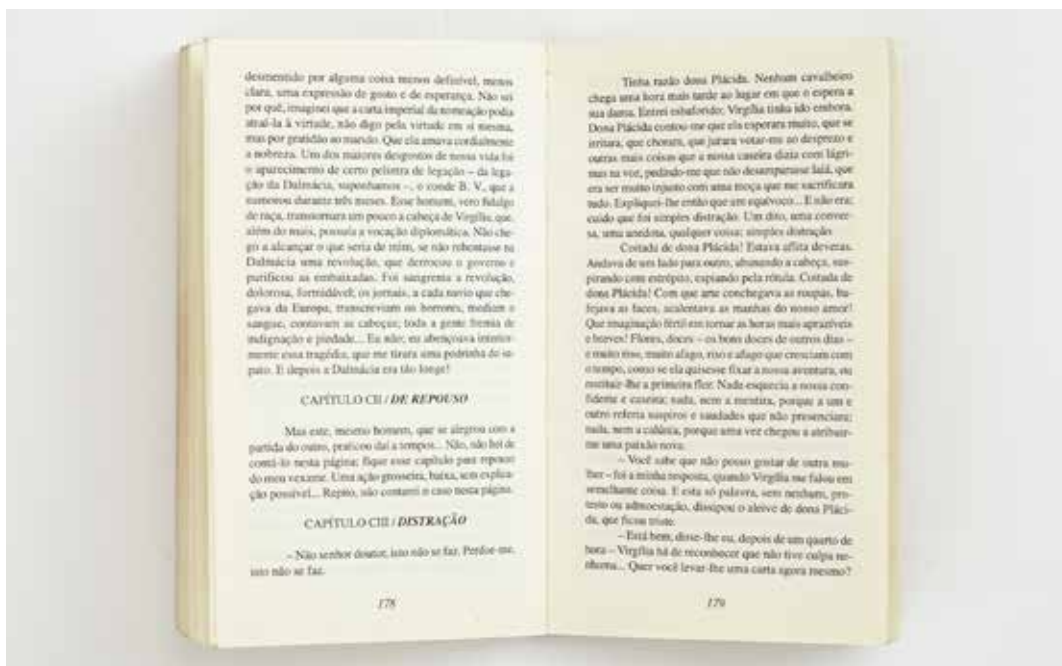


Figura 49 – Capítulo CII [102] na edição da L&PM (1997).

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. Exemplar disponível na biblioteca da PUCRS (Porto Alegre, Brasil).

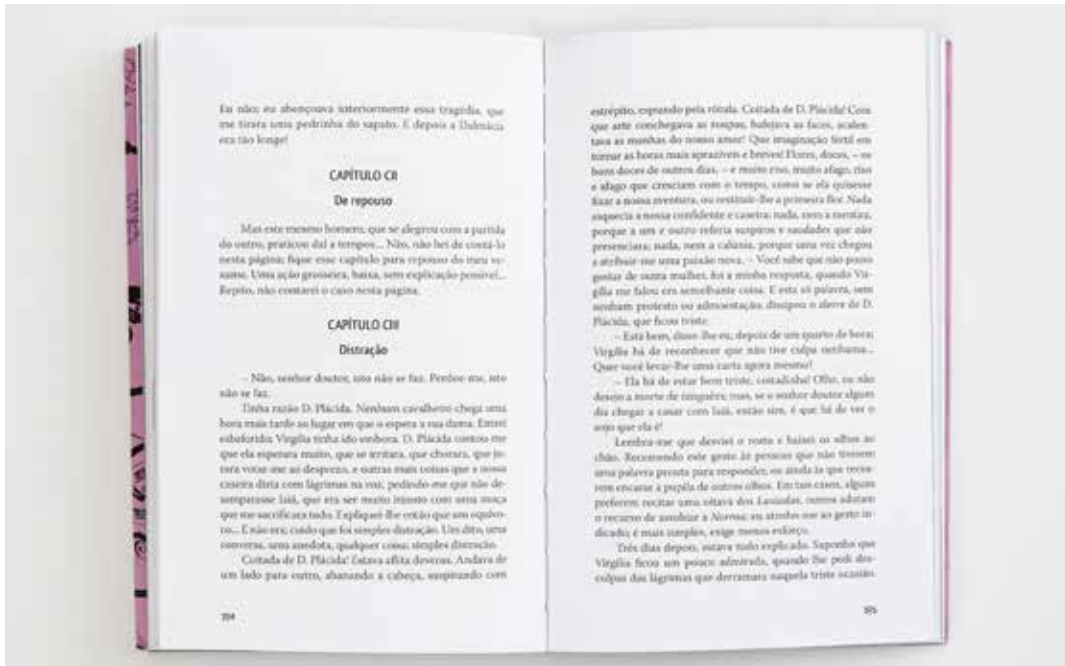


Figura 50 – Capítulo CII [102] na edição da Melhoramentos (2012).

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora.

Exemplar da biblioteca particular da autora.

Quando lançado como folhetim, a quebra do texto em capítulos curtos fazia parte da lógica de publicar um pouco da história em cada edição da *Revista Brasileira*. Nas primeiras edições, o arranjo tipográfico manteve as pausas visuais do folhetim. Com o passar do tempo, como se pode perceber, a camada da forma que mais sofreu alterações foi a da aparência. A economia no uso do papel, o processo de barateamento das edições – sobre o qual será falado mais adiante – tornou os espaços em branco áreas muito valiosas. Portanto, o espaço em branco passou a estar relacionado a projetos de luxo. Por outro lado, é importante ressaltar que também na edição impressa de 2012 não foram respeitadas as quebras de página dos projetos iniciais, apesar de ela conter uma série de ilustrações que obviamente tornam os exemplares mais volumosos. A seguir, será analisada a presença de imagens nas edições impressas inteiramente ilustradas de 1943 e 2012, bem como na capa da edição de 1997.

As imagens são um elemento importante da aparência dos livros, de sua visualidade. A noção de visualidade se relaciona aos modos de construção do olhar. Não haveria, assim, uma única maneira de ler as imagens, uma vez que esse processo varia conforme mudam a sociedade e a cultura.

Para Kosminsky (2013), o olhar contemporâneo é formado (1) pelas convenções visuais – por exemplo, a perspectiva –, (2) pela atuação dos dispositivos modeladores da relação tempo-espaço sobre a percepção humana – as tecnologias de produção – e (3) pela busca do novo. Todos os três fatores listados são elementos em mudança constante.

De todo o repertório existente no âmbito das imagens, o design gráfico trabalha geralmente com quatro tipos: esquemas, ilustrações, fotografias e digitalizações diretas (FUENTES, 2006).

A importância das imagens no projeto gráfico de um livro depende do seu projeto editorial. Em livros de literatura tradicional, por exemplo, as imagens normalmente têm papel secundário em relação ao texto verbal. Situação oposta ocorre em fotolivros, cujas fotografias são o conteúdo principal.

Não há, assim, apenas uma modalidade de imagem. As imagens podem ser muitas coisas ao mesmo tempo, e quase sempre o são. Deste modo, é possível dividi-las segundo diferentes funções primárias: (1) função informativa – a imagem constata uma presença –; (2) função comunicativa – a imagem estabelece uma relação direta com o espectador ou usuário –; (3) função reflexiva – a imagem propõe ideias –; e (4) função emocional – a imagem cria emoções (DOMÈNECH, 2011).

Difícilmente essas funções aparecem separadamente, mesmo que, com base em uma perspectiva estritamente pragmática, possam desenvolver-se práticas que privilegiem alguma das funções sobre as demais. Como apoio ao texto, podem transmitir a dramaticidade de um trecho de um texto verbal, resumir e sustentar um argumento apresentado, ou até mesmo fornecer uma quebra visual para um bloco de texto ou espaço vazio (AMBROSE; HARRIS; 2009).

Nikolajeva e Scott (2011) trazem um detalhado estado da arte da pesquisa em torno das ilustrações e dos livros ilustrados. Dentre as tipologias apresentadas, as autoras ressaltam a proposta do dinamarquês Torben Gregersen⁴⁷, que sugere quatro níveis de uso da ilustração em relação ao texto: (a) livro demonstrativo, sem narrativa verbal (dicionário pictórico); (b) narrativa pictórica, sem ou com pouquíssimas palavras (livro-imagem ou livro de imagem); (c) livro ilustrado, com texto e imagem em igual importância; e (d) livro com ilustração, em que o texto existe de modo independente. Este último nível é o que se encontra nas duas edições ilustradas analisadas nesta pesquisa, uma vez que as ilustrações estão bastante presentes, porém, possuem peso menor que o texto verbal.

Um aspecto importante é de que muitas vezes o designer recorre a um ilustrador para apresentar sua interpretação da história, a fim de completar um determinado texto. A escolha do ilustrador é feita com base no projeto editorial, ou seja, traduz a estratégia pensada para a publicação. A ilustração por si só não tem caráter de design gráfico, caso não esteja em um contexto gráfico e, fundamentalmente, se não cumprir com a premissa de poder ser multiplicada de forma industrial. Em outras palavras, a ilustração, isolada de outros elementos gráficos, em geral, não é design gráfico.

Além de cumprir certas funções, cada ilustração pertence a um meio determinado e é produto de uma técnica concreta. A técnica utilizada para criar a imagem é parte indissociável de seu conteúdo. Estilo, técnica e temática estão interligados. É importante procurar o significado das imagens no momento em que foram confeccionadas e no lugar em que apareceram e depois nos perguntar se esse significado mudou com o passar do tempo (DOMÈNECH, 2011).

47 GREGERSEN, Torben. *Småbørnsbogen*. In: KRISTENSEN, Sven Møller; RAMLØV, Preben (eds.). **Børne-og ungdomsbøger: Problemer og analyser**. Copenhagen: Gyldendal, 1974, pp. 243-71.

Os meios utilizados para a elaboração das ilustrações podem ser os mesmos que se utilizam nas obras de arte: lápis, giz, aquarelas, óleos, acrílicos, têmperas, pincéis, espátulas, aerógrafos, penas, colagem, e, desde o crescimento da computação gráfica, os materiais de síntese virtual que permitem imitar todas essas técnicas e ferramentas, através de *softwares* gráficos. Este recurso virtual possui também “materiais” próprios como as ilustrações vetoriais e 3D (FUENTES, 2006).

Dentre as edições analisadas, duas delas contêm imagens dividindo espaço com o texto verbal no miolo – a de 1943, da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, e a de 2012, da Melhoramentos. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, as imagens não são fundamentais para a narrativa, uma vez que o texto conta a história mesmo sem elas. A partir do século XX, o uso de ilustrações nos livros passou a ficar cada vez mais viável economicamente em função da litografia e, posteriormente, da impressão *offset*. Ilustrações não faziam parte da narrativa inicialmente pensada por Machado. Incorporadas às edições após a sua morte, as ilustrações utilizadas nas edições analisadas cumprem as funções reflexiva e emocional e buscam transmitir a dramaticidade, a atmosfera de trechos específicos do texto verbal. Em ambos os casos analisados, a partir da classificação de Gregersen apresentada por Nikolajeva e Scott (2011), foram identificados livros com ilustração, em que a relação entre palavra e imagem prioriza o texto verbal.

No início da década de 1940, Cândido Portinari⁴⁸, no auge de sua carreira como artista plástico, foi escolhido para ilustrar a edição de luxo da Sociedade dos Cem Bibliófilos. Nesta edição, há uma mistura no uso de gravuras reproduzidas por processos artesanais e de imagens reproduzidas pelo processo de impressão industrial. Há uma busca por apresentar imagens que se confundem com objetos de arte, – as sete águas-fortes –, mesmo usando recursos de reprodução industrial para imprimir a maior parte das ilustrações. Na folha de rosto, há destaque para o título e a ilustração do verme “que primeiro roeu as frias carnes” de Brás Cubas (Figura 51) – a quem o texto é dedicado desde a edição de 1881. Os nomes de Machado de Assis e Candido Portinari aparecem com peso bastante similar.

48 A partir da década de 1930, o Modernismo nas artes visuais entrou em uma etapa em que a questão da identidade brasileira nas artes visuais começou a ser discutida. No campo da pintura, Di Cavalcanti e Cândido Portinari criaram as bases para um nacionalismo pictórico inspirado por Pablo Picasso, pelo Realismo Socialista, e pelo muralismo mexicano (MELO; COIMBRA, 2011). Cândido Portinari já ganhava fama internacional nessa época. Em 1939, expõe três telas no Pavilhão Brasil da Feira Mundial em Nova Iorque. Os quadros chamam a atenção de Alfred Barr, diretor geral do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), que decide expor o trabalho de Portinari no museu, ao lado de artistas consagrados mundialmente. O interesse geral pelo trabalho do artista brasileiro faz Barr preparar uma exposição individual para Portinari em Nova Iorque. Em 1940, Portinari é convidado a criar quatro murais para a Biblioteca do Congresso em Washington, que foram inaugurados em janeiro de 1942 (LIBRARY OF CONGRESS, 2015).



Figura 51 – Detalhe da folha de rosto na edição da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil (1943).

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. Exemplar disponível na Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro, Brasil).

Os 119 exemplares da tiragem são vistos como obra de arte, assinados um a um pelo artista (Figura 51). As sete águas-fortes que acompanham o livro poderiam ser encadernadas na ordem em que o associado quisesse, ou na ordem sugerida pelo clube (Figura 52). Nessas gravuras, a imagem prevalece, não havendo texto junto delas. Além disso, há outros casos de ilustrações que dividem a página com texto, mas de modo ainda bem demarcado, com pouca interação entre texto e imagem. Isso ocorre, pois a produção utilizando a impressão tipográfica restringia o uso de imagens e textos de forma mais integrada.

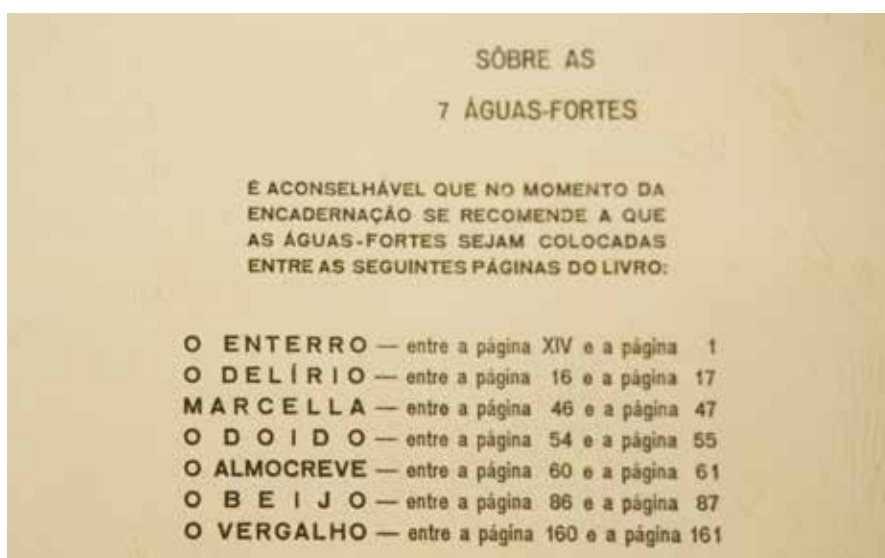


Figura 52 – Detalhe do texto sobre as águas-fortes na edição da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil (1943).

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. Exemplar disponível na Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro, Brasil).

Portinari parece ter tido muita liberdade na criação das ilustrações. As águas-fortes têm traço bastante solto, uma característica da técnica utilizada⁴⁹. Os desenhos são muito expressivos e marcam fortemente o estilo gráfico escolhido pelo artista (Figura 53). Os traços imprecisos dão um ar mórbido às imagens, formando uma leitura complementar ao texto verbal, uma vez que colaboram na criação de uma atmosfera densa à obra.



Figura 53 – Águas-fortes *O enterro* e *O delírio* na edição da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil (1943).

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora. Exemplar disponível na Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro, Brasil).

Já na edição de 2012 da Melhoramentos, encontram-se imagens essencialmente técnicas, uma vez que foram criadas em computador, utilizando *software* vetorial, e reproduzidas por processo de impressão *offset* (Figuras 54 e 55). Este projeto traz uma nova estratégia. Neste caso, Kerem Freitas, ilustrador contratado pela Melhoramentos para trabalhar para vários livros da sua coleção de clássicos, opta pela criação de imagens vetoriais. Esse tipo de ilustração tem ganhado muito espaço em projetos gráficos em geral em função da proliferação dos *softwares* de criação vetorial. Há diversos estilos de ilustração vetorial. Aqui, Kerem utiliza o alto-contraste como recurso, aproveitando-se das formas e contra-formas criadas pela tinta preta sobre o papel branco no miolo.

49 “Processo de calcografia – gravação em metal – em que a matriz é gravada pela ação de um ácido, não pela ação mecânica de um gravador, o que resulta em traços mais livres. [...] O termo água-forte foi cunhado no século XVI, e referia-se originalmente à solução de ácido nítrico diluído em água. Mais tarde, passou a denominar o processo e a própria gravura resultante” (INSTITUTO MOREIRA SALES, 2015).

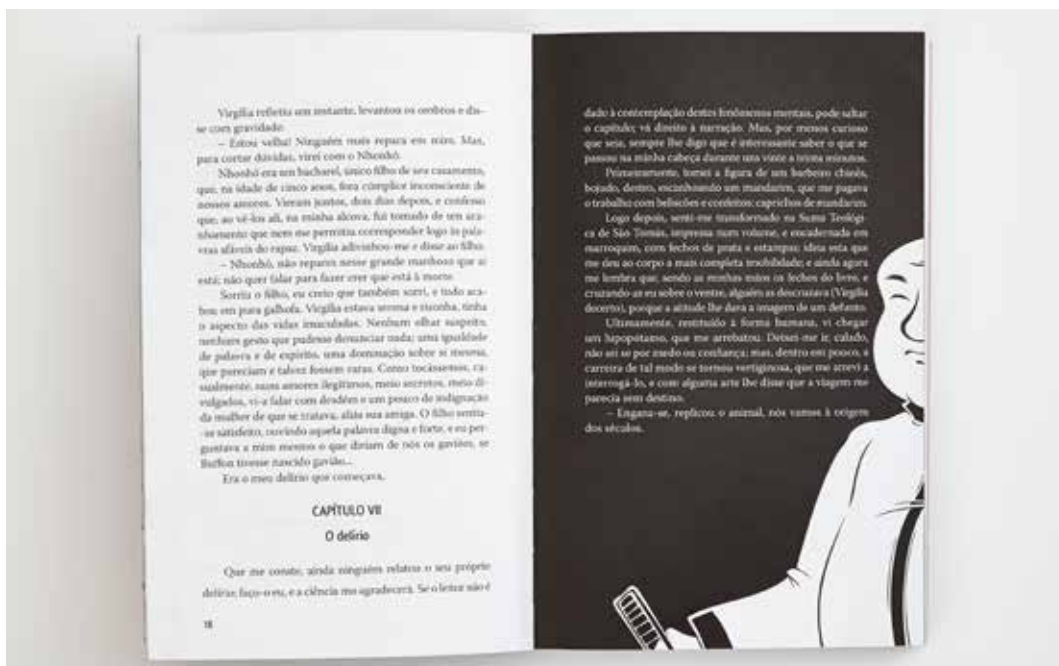


Figura 54 – Ilustração vetorial para o capítulo *O delírio* na edição da Melhoramentos (2012).

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora.



Figura 55 – Ilustração vetorial para o capítulo *O delírio* na edição da Melhoramentos (2012).

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora.

Se na edição de 1943 as ilustrações de Portinari davam caráter de objeto de arte aos exemplares, na edição de 2012, as ilustrações parecem mais um recurso para distrair o olhar do que para contribuir com a narrativa. Todas as imagens estão diagramadas misturadas ao longo

do texto. Porém, não estão integradas de forma cuidadosa, criando espaços vazios ao lado de formas arredondadas (como na página com o hipopótamo) que não parecem colaborar para a leitura das imagens, nem para a leitura do texto verbal.

Tendo em vista o enfoque da coleção Clássicos Melhoramentos no público em idade escolar, tentar tornar a leitura mais leve recortando o texto com imagens pode ser uma maneira de atrair leitores que não conseguem manter-se focados em longos trechos de texto verbal. Porém, considerando que diversos espaços em branco ao longo do texto foram sacrificados (como no caso do capítulo *De repouso*), utilizar páginas e mais páginas com ilustrações, que pouco contribuem à história, não valoriza a obra do escritor.

Mudança importante identificada na história gráfica de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o uso da capa para ajudar a vender o livro ganhou força ao longo do século XX. Além do miolo, encontra-se o uso de ilustrações nas capas das edições impressas da L&PM (1997) e da Melhoramentos (2012). Caulos é o ilustrador em 1997 e Kerem Freitas é o ilustrador em 2012. Em ambas as capas, a figura central é um homem de barba, que, à primeira vista, parece ser Brás Cubas (Figura 56).



Figura 56 – Ilustrações das edições da L&PM de 1997 (à esquerda) e Melhoramentos de 2012 (à direita).

Fonte: Registros fotográficos realizados pela autora.

Na capa da edição impressa de 2012, Kerem Freitas ilustra dois personagens: o homem de barba, Brás Cubas, e uma jovem mulher, Virgília. Ou seriam Machado e Virgília? Os traços utilizados para representar a figura masculina e a cor preta de fundo na capa fazem lembrar muito Machado de Assis, em fotografia de 1896 (Figura 57).

Para ambas as capas impressas ilustradas, as fotografias de Machado de Assis parecem ter servido de inspiração para os desenhos dos homens representados. Pensar Brás Cubas à imagem de Machado, autor célebre da literatura nacional, parece ter sido a estratégia utilizada.



Figura 57 – Machado de Assis em 1880 e em 1896.

Fonte: Fotografias de Marc Ferrez (à esquerda) e de autor desconhecido (à direita).

Além das imagens, a cor é mais um elemento peritextual importante utilizado nas edições. “A cor pode exprimir uma atmosfera, descrever uma realidade ou codificar uma informação” (LUPTON; PHILLIPS, 2008). No que diz respeito ao uso de cores no projeto gráfico de publicações, é fundamental o entendimento da cor como informação visual (GUIMARÃES, 2000). A escolha desse elemento está atrelada, assim como a escolha do *grid*, da tipografia e das imagens, ao projeto editorial. O perfil do livro a ser projetado define a importância das cores no design. Por vários séculos, e ainda hoje, os livros de literatura se apresentam frequentemente com miolo impresso em apenas uma cor de tinta: preta. A capa é o único espaço em que normalmente são exploradas outras cores na produção de livros de literatura tradicional. Nas últimas décadas, com o barateamento da impressão em cores, algumas mudanças são percebidas no mercado editorial. Dependendo do público ao qual o texto se destina, a cor vem sendo mais explorada, a fim de atrair os leitores para o conteúdo das obras.

Nas edições impressas analisadas, a cor aparece essencialmente nas capas. As páginas do miolo são impressas em apenas uma cor de tinta: preta. Na capa da edição de 1881, bem como na da edição de 1899, a cor principal é o vermelho. O vermelho foi muito utilizado por séculos no tingimento do couro para encadernação de livros, por ser um pigmento facilmente encontrado na natureza. Em termos psicodinâmicos, é uma cor que chama a atenção, por ser estimulante e motivadora (FONSECA, 2008).

Diferentemente das edições do final do século XIX, aquelas impressas e publicadas em 1997 e 2012 foram produzidas em processo de impressão em quatro cores CMYK (Ciano, Magenta, Amarelo e Preto) e criadas já com o uso de *softwares* gráficos, de modo que as possibilidades tecnológicas proporcionaram uma maior variedade nas cores utilizadas. É possível perceber duas estratégias gráficas completamente diferentes em relação à cobertura de tinta sobre o papel das capas (Figura 58). Na edição de 1997, a ilustração em cores frias ocupa aproximadamente a metade da capa, que possui uma grande área branca, sem tinta. Já na edição impressa de 2012, predomina o roxo/violeta, acompanhado da cor preta. Para Fonseca (2008), o violeta representa valor e dignidade. Algumas associações, segundo ele, são: poder, realeza, sofisticação, luxo, saudade, nostalgia, lembranças, luto, remorso, penitência, resignação – aspectos presentes na narrativa.



Figura 58 – Capas das edições impressas analisadas de 1881, 1899, 1997 e 2012, em escala.

Fonte: Registros fotográficos realizados pela autora.

Apesar do roxo/violeta representar bem a atmosfera da narrativa, é importante ressaltar que a capa da edição da Melhoramentos é uma entre várias outras com a mesma linha gráfica criadas para a coleção de clássicos da editora. É uma característica do projeto gráfico pensado para a série a identificação das edições por diferentes cores (Figura 59).



Figura 59 – Capas da série Clássicos da Literatura da Melhoramentos.

Fonte: Montagem realizada pela autora a partir de imagens disponíveis no catálogo da editora Melhoramentos. Disponível em: <http://issuu.com/editora_melhoramentos/docs/catalogo_juvenil_2015-2sem_-_miolo_?e=7140217/14742742#search>. Acesso em: 10 dez. 2015.

Cada edição tem em sua capa uma cor diferente das demais combinada com o preto. Tons de cor próximos do roxo/violeta, utilizado para *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, são encontrados em outros títulos, como *O primo Basílio* – de Eça de Queirós –, e *A metamorfose* – de Franz Kafka –, o que sugere o desafio de designers e editores de encontrar a cor mais indicada para cada obra, sem que haja repetição de tons.

De modo geral, é possível perceber que, dentre todos os aspectos analisados em relação à aparência das edições em papel, a capa é o elemento que mais sofreu alterações. A inclusão de imagens, cercadas por informações textuais e o uso de cores fez com que a “cara” das publicações mudasse muito. Já nos miolos, viu-se que o projeto para a retórica tipográfica das edições perdeu as características iniciais. O texto pensado de maneira ampla, a união do verbal e dos aspectos tipográficos não verbais, deu lugar a projetos em que a única preocupação parece ter sido com a reprodução das palavras de Machado, e suas devidas atualizações ortográficas.

Importante notar que as diferentes edições impressas da narrativa materializam variados projetos de leitura, que mudaram principalmente em função dos diferentes públicos-alvo. As edições do século XIX chegavam a uma parcela pequena da população brasileira, uma vez que o índice de alfabetização era baixíssimo no Brasil da época. Por isso, o livro no século XIX era artigo de luxo, que não podia ser alcançado pela grande maioria dos brasileiros. No livro ilustrado de 1943, esse aspecto do livro como objeto especial é potencializado. O capital simbólico⁵⁰ que um artista como Portinari traz à edição, emprestado do campo⁵¹ artístico ao campo editorial, colabora na conformação de objetos de luxo requintadíssimos. A Sociedade dos Cem Bibliófilos criava produtos para colecionadores, muito diferentes das propostas que viriam a surgir no final do século XX para dar forma à *Brás Cubas* em livro.

Dentre as edições do final do século XX, a de 1997 da L&PM é completamente diversa daquela de 1943. Um produto barato, pensado para ser acessível em termos de valor de venda e pontos de distribuição, como será apresentado de modo mais detalhado no capítulo 3, foi criado para um público menos interessado no cuidado gráfico da edição e exposto a uma infinidade de outros modos de narrar histórias. De todas as edições impressas analisadas, a da L&PM é aquela em que o espaço gráfico do livro foi mais negligenciado. Já a edição ilustrada de 2012 da Melhoramentos tem projeto gráfico melhor acabado que o da L&PM. Porém, diferentemente da edição de 1943, as ilustrações não são objetos de arte, como as águas-fortes de Portinari. A edição de 2012 não é um produto para um grupo seleta como aquele da Sociedade dos Cem Bibliófilos. Apesar da valorização das imagens na condução da narrativa, outros detalhes gráficos importantes, como os espaçamentos entre capítulos utilizados nas primeiras edições, não foram respeitados, o que parece contraditório em um projeto editorial em que páginas e mais páginas são utilizadas com ilustrações.

50 “O capital simbólico – outro nome da distinção – não é outra coisa senão o capital, qualquer que seja a sua espécie, quando percebido por um agente dotado de categorias de percepção resultantes da incorporação da estrutura da sua distribuição, quer dizer, quando conhecido e reconhecido como algo de óbvio” (BOURDIEU, 2003, p. 145).

51 “Os campos, segundo Bourdieu, têm suas próprias regras, princípios e hierarquias. São definidos a partir dos conflitos e das tensões no que diz respeito à sua própria delimitação e construídos por redes de relações ou de oposições entre os atores sociais que são seus membros” (CHARTIER, 2002, p. 140).

Neste contexto de variadas formas de contar a história do defunto-autor em livro, para os mais diferentes públicos, as experiências com os *e-books* vêm ganhando espaço. A seguir, busca-se identificar e discutir continuidades e inovações nos produtos digitais, considerando as tendências percebidas entre os impressos. Estrutura, configuração e aparência ganham novos contornos nos livros em tela. Antigos peritextos são utilizados para aproximar os leitores das novas práticas necessárias para acessar esses artefatos, que apresentam características de anatomia completamente diferentes dos livros em papel.

2.3.2 As inovações digitais

Com a mudança na materialidade do livro em tela, o design de produtos editoriais digitais depende de novas estratégias. Entretanto, a herança do livro impresso se mantém presente. Para o grupo de pesquisadores que desenvolveram o projeto *Architectures of the Book (Archbook)*⁵², os designers de livros digitais devem olhar para as continuidades e descontinuidades, sucessos e fracassos, de inovações na história do livro para pensar seu futuro. O grupo acredita que olhar para a história do livro é importante para enxergar as limitações dos *e-books*, a partir de uma compreensão imperfeita sobre o que são livros tradicionais. Tem havido muita ênfase sobre a replicação formal do *layout* dos impressos, bem como seus recursos físicos, e pouca análise de como essas características afetam a função do livro. Todavia, em vez de pensar em simular a forma como um livro parece, os designers devem considerar o alargamento das formas de como um livro funciona (GALEY et al., 2012).

A materialidade de um *e-book* se constituiu a partir de distintas camadas que unem *hardware*, sistema operacional, *software reader* e conteúdo (GRUSZYNSKI, 2015). A combinação entre essas quatro camadas estabelece um grande rol de possibilidades de materialização de uma edição digital. No nível do *hardware*, dentre os diversos tipos existentes para acessar livros digitais, os mais utilizados são *e-book readers*⁵³, *smartphones*, *tablets* e computadores pessoais (de mesa e *laptops*). Há muitas marcas e modelos de cada um deles disponíveis no mercado. Ao se optar, por exemplo, pela compra de um *tablet* (Figura 60, camada 1), deve-se decidir qual sistema operacional (Figura 13, camada 2) se prefere, dependendo do fabricante. Os dois sistemas operacionais mais vendidos atualmente são Android – utilizado por diversas marcas – e iOS – exclusividade da Apple. Essa escolha restringe os tamanhos de tela, que variam conforme o fabricante. No nível do *software* (Figura 13, camada 3), aparelhos que funcionam com Android ou iOS oferecem diferentes opções de: (a) *softwares* de leitura; (b) *softwares* de navegação (ou *browsers*) que permitem ler – entre outras coisas – *e-books*; e (c) livros aplicativos. Nesta camada, é mais

52 O grupo de pesquisa canadense Information on the Implementing New Knowledge Environments (INKE) trabalha com outras organizações e parceiros para explorar as possibilidades do humano em ambientes digitais, a comunicação científica eletrônica, e as qualidades do texto eletrônico. O projeto *Archbook* é uma coleção de ensaios ilustrados com acesso aberto e revisados por pares sobre ferramentas de design ao longo da história do livro. Tem o objetivo de trazer aspectos diferentes da história do livro, especialmente aqueles menos apreciados.

53 *Hardware*s dedicados para leitura que possuem tela de tinta eletrônica (*e-ink*).

comum, por exemplo, encontrar *softwares* de leitura e de navegação que sejam desenvolvidos para Android e iOS, do que livros aplicativos para ambos os sistemas. É importante ressaltar que livros aplicativos, ou *interactive e-books*, conforme Itzkovitch (2012), correspondem à junção de arquivo e *software* leitor em um único pacote, de modo inseparável pelo usuário. Por fim, no nível do arquivo (Figura 13, camada 4), cada tipo – AZW, MOBI, EPUB, PDF, IBOOKS, para citar alguns – funciona em alguns *softwares* específicos. Essas diversas modalidades de arranjo coexistem atualmente no mercado.

Neste estudo, optou-se pela análise de livros digitais em arquivos PDF e EPUB, além de um livro aplicativo. Tanto o PDF, como o EPUB, são formatos muito utilizados em publicações digitais por funcionarem em um grande número de *softwares* de leitura. O PDF (Portable Document Format) foi desenvolvido pela Adobe Systems em 1993, para representar documentos de maneira fixa independente do aplicativo, do *hardware* e do sistema operacional usados para criá-los.

Já o EPUB (Eletronic Publication), foi projetado para conteúdo fluído e flexível. Com esse tipo de arquivo, a tela de texto pode ser otimizada de acordo com o *hardware* usado para leitura. Este padrão foi pensado para funcionar como um formato único oficial para distribuição e venda de livros digitais. Livre e aberto, foi criado em 2007 pelo International Digital Publishing Forum (IDPF), substituindo o OEB (Open eBook) de 1999. Em 2011, uma nova versão do padrão EPUB foi lançada, o EPUB3, que diminuiu diversas limitações das versões anteriores. Mais recursos para *layout* e estruturação do conteúdo foram incluídos, como interatividade, animações, áudio, vídeo, tipografia, acessibilidade, entre outros (INTERNATIONAL DIGITAL PUBLISHING FORUM, 2015).

Um modo comum de incluir definições acerca da aparência do EPUB3 é o uso de *Cascading Style Sheets* (CSS). CSS é uma linguagem de folhas de estilo utilizada para definir a apresentação de documentos escritos em uma linguagem de marcação, como HTML ou XML (este último serve como base para EPUBs). Criada na década de 1990 (WORLD WIDE WEB CONSORTIUM, 2015), sua função é a separação entre a forma e o texto puro em um documento. Utilizada para diversos projetos digitais, em um *e-book*, por exemplo, ao invés de colocar a formatação dentro do documento, o desenvolvedor cria uma ligação para uma página que contém os estilos, procedendo de forma idêntica para todas as páginas do livro. Quando se quer alterar a aparência do *e-book*, basta modificar apenas o arquivo de estilos.

O uso de CSS facilita o projeto de produtos digitais responsivos. A ideia de que todo conteúdo que circula na *web* deve se adaptar quanto à forma em função do *hardware* utilizado surgiu fortemente ligada ao desenvolvimento de *sites*. Marcotte (2010) defende que *grids* fluídos, imagens flexíveis e o uso de *tags* para especificar diferentes tipos de *hardware* (como Media Queries) são os três ingredientes técnicos para trabalhar com *webdesign* responsivo (MARCOTTE, 2011). O projeto de *e-books* responsivos segue essa linha, porém ainda há poucos bons exemplos de livros que explorem esse aspecto, em comparação ao número de produtos editoriais digitais já publicados (KLEINFELD, 2016).

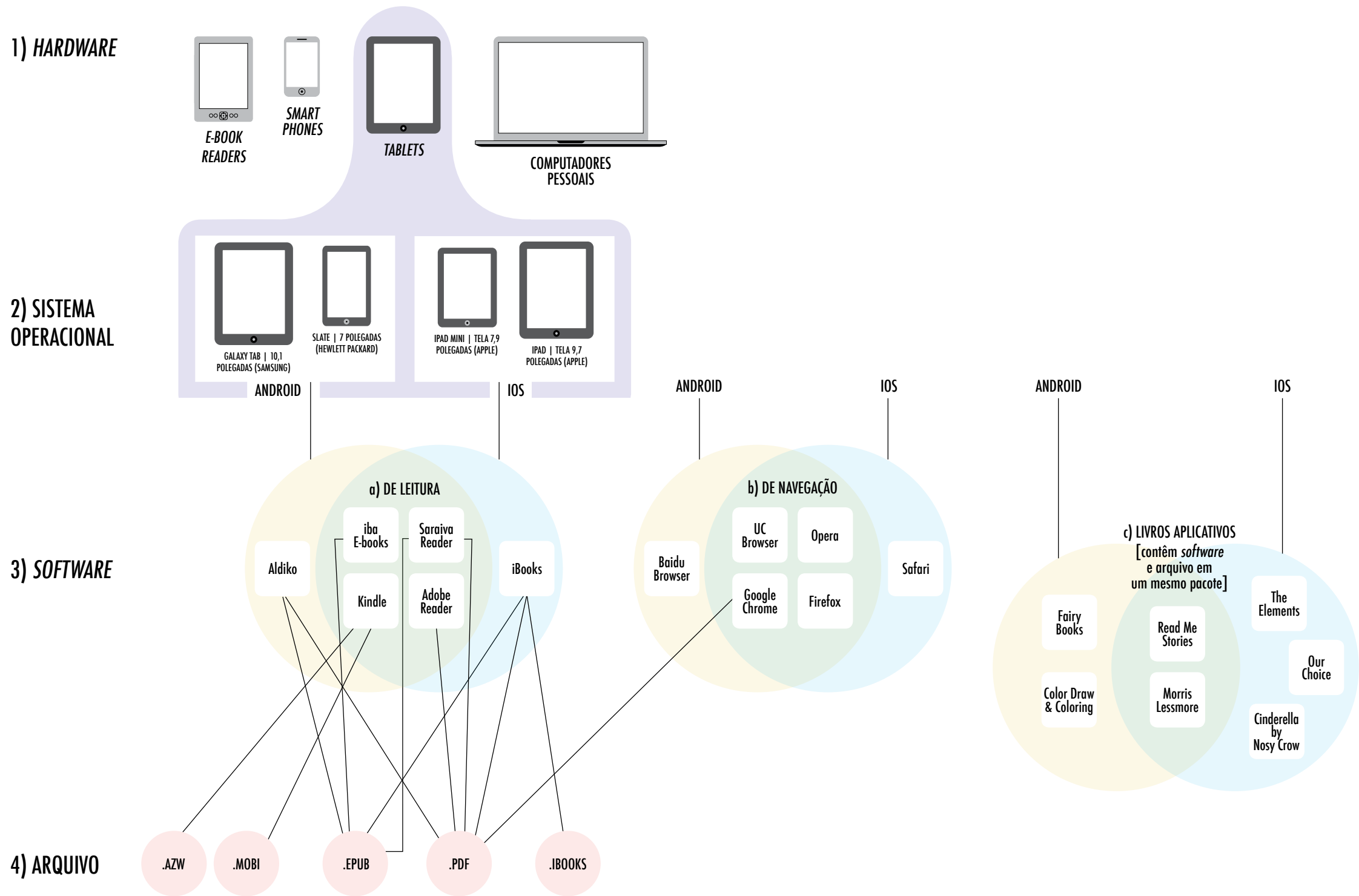


Figura 60 – Edição digital como *hardware*, sistema operacional, *software* e arquivo.

Fonte: Elaborada pela autora.

Percebe-se, assim, que há diversos modos de publicar digitalmente hoje no mercado. Dentre as edições digitais analisadas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a da editora Moderna (2004) está disponível no *site* da biblioteca online Nuvem de Livros. O *site* pode ser acessado em computadores pessoais, *tablets* e *smartphones* com conexão à internet. Depois de fazer *download* da edição pela primeira vez, o usuário pode estar *offline* para ler o arquivo. Funciona em diversos sistemas operacionais, como Windows, Android, iOS e abre em variados *softwares* de navegação. Há ainda o aplicativo da Nuvem de Livros para *smartphones* e *tablets* pelo qual também é possível acessar a edição, mas atualmente está disponível somente para os sistemas operacionais Android e iOS. Proposta diferente no que diz respeito à pluralidade de modos de acesso é a da edição analisada da Europa Digital (2011). O arquivo do livro aplicativo está disponível para *download* apenas na loja da Apple, que utiliza sistema operacional iOS, somente para *tablet* iPad. Por fim, a edição analisada da EbookBR (2012) é a mais maleável no que diz respeito à possibilidade de leitura multiplataforma. O acesso à edição se dá a partir do *download* de um arquivo EPUB disponível no *blog* que pode ser lido em *e-book readers*, *smartphones*, *tablets*, computadores pessoais. Funciona em diversos sistemas operacionais, incluindo Windows, Android e iOS e pode ser aberto em variados *softwares* de leitura.

Todo produto que é utilizado por alguém cria uma certa experiência de uso, inclusive livros. Entendidos como usuários, os leitores em ambiente digital estão expostos a novas experiências de leitura, como se abordou anteriormente. É importante que nenhum aspecto da experiência do usuário aconteça sem que os designers que projetaram o produto em questão estejam conscientes disso. Para tanto, o processo de design proposto pelo autor Garrett (2011) busca ter em conta todas as possibilidades de cada ação que o usuário possa fazer e entender suas expectativas a cada passo no caminho desse processo. Para isso, o autor descreve os cinco níveis – ou planos – que formam as camadas dessa experiência, de modo que se possa entender como as decisões no design de um produto são tomadas. Citados inicialmente do plano mais concreto ao mais abstrato, são os níveis: de superfície, de esqueleto, de estrutura, de escopo e de estratégia (GARRETT, 2011).

Garret apresenta a dualidade básica na origem da discussão acerca dos produtos digitais: produto como funcionalidade e produto como informação. O autor expõe o modo de pensamento dividido entre essas duas abordagens, atravessando os cinco níveis citados anteriormente e descreve o que é pensado em cada um dos lados, em cada nível (Figura 61). Apesar de Garret não ter pensado esses níveis especificamente para publicações digitais, é possível relacionar os elementos propostos pelo autor àqueles encontrados nesses tipos de projetos.

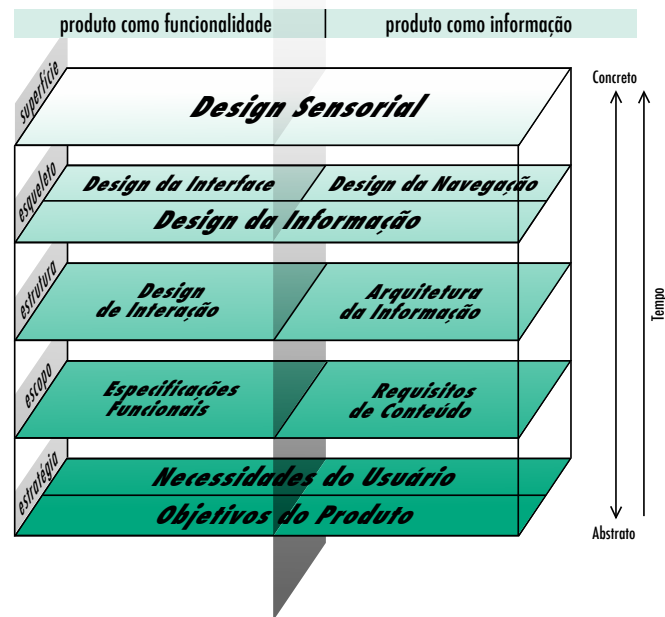


Figura 61 – O que deve ser pensado para cada nível da experiência do usuário, considerando produto como funcionalidade e como informação.

Fonte: GARRETT, 2011. Tradução da autora.

Dentro de cada nível, os elementos devem funcionar juntos para cumprirem suas metas. Por exemplo, design da informação, design da navegação e design da interface definem conjuntamente o esqueleto da publicação digital. Os efeitos das decisões tomadas em relação a um elemento nos demais são difíceis de mensurar. Todos os elementos que compõem um mesmo plano possuem uma mesma função, ainda que realizem essa função de diferentes maneiras. Garrett faz uma ressalva ao mencionar que essa divisão do projeto de um produto digital em níveis cuidadosamente arranjados é um modo conveniente de pensar os problemas acerca da experiência do usuário. Na realidade, entretanto, as linhas que separam essas áreas não são tão bem delimitadas assim. Frequentemente, pode ser difícil identificar se um determinado problema seria mais bem resolvido a partir do olhar específico para um elemento ou outro.

As camadas de Garret (2011) para pensar os níveis da experiência do usuário vão ao encontro da proposta de Cardoso (2012) para pensar a forma dos artefatos. O Quadro 1 une os peritextos tradicionais do livro impresso aos novos elementos dos produtos digitais. Partindo da estratégia e do escopo, cria-se o *briefing* para o projeto. Na camada dos peritextos de estrutura, além dos elementos textuais, extra/pré/pós-textuais e de anatomia, há a união dos requisitos de conteúdo e as especificações funcionais, a fim de se chegar a uma arquitetura da informação e ao design de interação para o produto. Os peritextos de configuração correspondem ao *grid* e ao esqueleto: unindo design de navegação, de interface e de informação. Por fim, os peritextos de aparência são a superfície do produto editorial, incluindo, no caso digital, além de recursos visuais como tipografia, cor e imagens, outras possibilidades sensoriais mais comuns em produtos digitais do que em impressos, como por exemplo, som.

ESTRUTURA	Construção/Constituição	
	Elementos extratextuais Elementos pré-textuais Elementos textuais Elementos pós-textuais + Anatomia do livro	Requisitos de conteúdo Especificações Funcionais Arquitetura da informação Design de interação
CONFIGURAÇÃO	Composição de partes/Esqueleto	
	<i>Grid</i>	Design de navegação Design de interface Design de informação
APARÊNCIA	Elementos de superfície	
	Tipografia Cor Imagem Som	

Quadro 1 – Estrutura, configuração e aparência em produtos editoriais digitais a partir da união das propostas de Garrett (2011) e Cardoso (2012).

Fonte: Elaborada pela autora.

Os peritextos analisados a seguir das edições digitais ganham forma dependendo de como é feito o acesso ao texto. A edição digital de 2004 da Moderna analisada foi acessada de duas maneiras: (1) pelo *site* da Nuvem de Livros, utilizando um computador de mesa iMac da fabricante Apple, em sistema operacional iOS Lion, pelo *software* navegador Mozilla Firefox; e (2) pelo app da Nuvem de Livros, em um *smartphone* da Samsung (Galaxy S6)⁵⁴, em sistema operacional Android 5.1. Para a edição digital de 2011 da Europa Digital utilizou-se um *tablet* da Apple (iPad 3)⁵⁵, em sistema operacional iOS 6. Este é um livro aplicativo para o qual só foi desenvolvida versão para iPad. Por fim, a edição digital de 2012 da EbookBR foi acessada para análise de duas maneiras: (1) utilizando um *tablet* da Apple (iPad 3), em sistema operacional iOS 6, pelo *software* de leitura próprio da Apple, o iBooks; e (2) em um *e-reader* Kobo (KoboGlo)⁵⁶. A seleção dos *hardwares* e *softwares* de leitura descritos acima não teve como objetivo

54 A coreana Samsung é a segunda empresa que mais vende *smartphones* no mundo atualmente, atrás apenas da Apple, segundo dados publicados pelo *site* da Época. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/vida/experiencias-digitais/noticia/2015/07/quais-sao-os-10-smartphones-mais-vendidos-do-mundo.html>>. Acesso em: 15 maio 2015.

55 *Tablet* desenvolvido pela norte-americana Apple, é o modelo único mais vendido do mundo, superando com folga o número de *tablets* vendidos pela Samsung, Asus, Amazon e Lenovo, juntas, segundo dados publicados no *site* TechMundo da Globo.com em março de 2014. Disponível em: <<http://www.techtudo.com.br/noticias/noticia/2014/03/android-superarios-nas-vendas-de-tablets-mas-ipad-ainda-e-o-mais-vendido.html>>. Acesso em: 15 maio 2015. Atualmente é vendido no Brasil em cinco versões: iPad Pro, iPad Air 2, iPad Air, iPad mini 4 e iPad mini 2.

56 *E-reader* desenvolvido pela canadense Kobo Inc., foi o *hardware* de leitura escolhido pela Livraria Cultura para concorrer com produtos como o Kindle da Amazon. Aceita os formatos EPUB, PDF, MOBI, JPEG, GIF, PNG, BMP, TIFF, TXT, HTML, RTF, CBZ e CBR. A Kobo desenvolve também o Kobo App, *software* de leitura de livros digitais em dispositivos móveis, e o Kobo Desktop Edition, para computadores de mesa, ambos para diversos sistemas operacionais.

esgotar todas as possibilidades de visualização das várias versões das edições, mas, levando em conta as repetições que ocorrem em diversas maneiras de acesso, apresentar uma parcela da multiplicidade de formas encontradas.

2.3.2.1 Estrutura nas edições digitais

Em relação aos elementos extratextuais presentes nas edições digitais, percebeu-se que todos mantêm a primeira capa como área principal de identificação, incluindo o título, o nome do autor e a casa editora. A única edição em que se encontra a contracapa (ou quarta capa) é a da Moderna (2004), no *site* e no aplicativo da Nuvem de Livros (Figura 62).

A capa apresentada da edição analisada de 2004 apresenta o nome do autor no topo da página, seguido de uma ilustração (Figura 63). Logo abaixo está o título, com destaque pouco maior que o nome de Machado e sem diferença de peso entre as palavras. Na base, encontra-se o logotipo da editora. Na contracapa que fecha a sequência de páginas, foram incluídos o selo da coleção Travessias da Moderna – da qual o título faz parte – o nome do autor, o título, uma breve sinopse, novamente o logotipo da Moderna e o código de barras com o número ISBN. Importante ressaltar que o ISBN utilizado neste caso é o mesmo da edição impressa, à venda em livrarias. Não foi solicitado à Biblioteca Nacional um novo número para o produto digital.

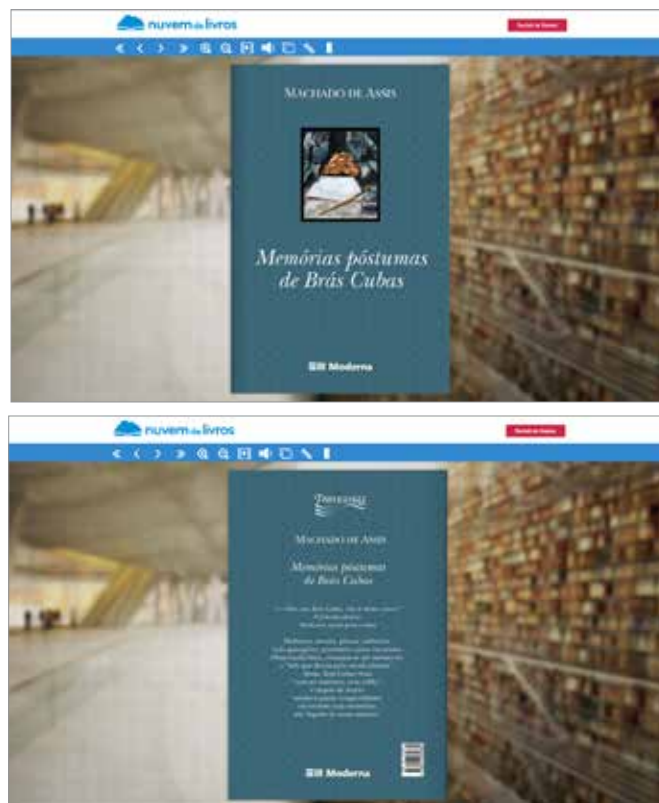


Figura 62 – Capa e contracapa da edição de 2004 da Moderna no *site* da Nuvem de Livros.

Fonte: Captura de tela do *site* realizada pela autora. Disponível em: <<http://www.nuvemdelivros.com.br>>. Acesso em: 10 mar. 2015.



Figura 63 – Capa e contracapa da edição de 2004 da Moderna no aplicativo da Nuvem de Livros.

Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

Na edição da Europa Digital, a capa apresenta o título – com destaque para o nome do personagem principal – o nome do autor e o logotipo da editora (Figura 64).

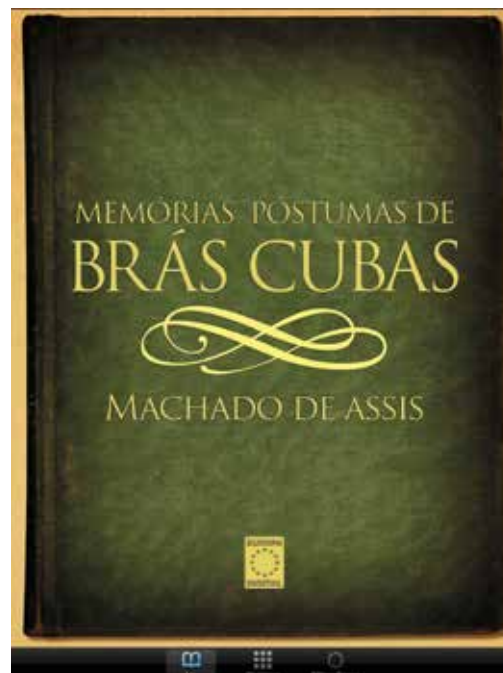


Figura 64 – Capa do livro aplicativo da Europa Digital de 2011.

Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

A capa da edição digital da EbookBR de 2012 foi montada sobre uma fotografia de Machado de Assis (Figuras 65 e 66). Em relação às informações textuais, apresenta, primeiramente, no topo, o texto “eBookBR apresenta”. Logo abaixo, está “Projeto Obra Completa de Machado de Assis” com o mesmo peso de “Memórias Póstumas de Brás Cubas”.

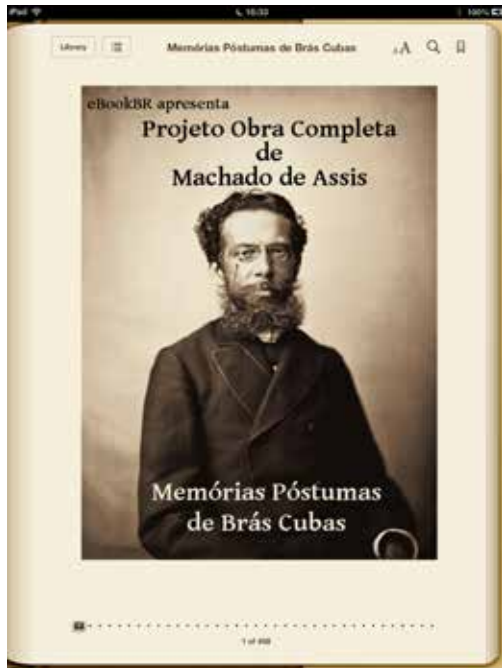


Figura 65 – Capa da edição de 2012 da EbookBR no *software* iBooks em iPad.

Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

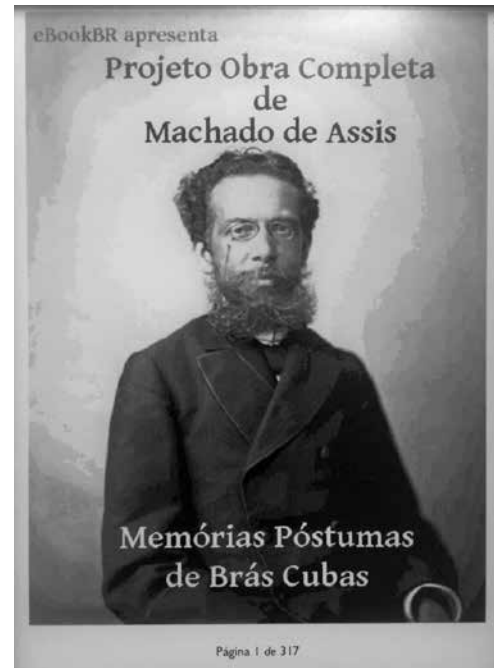


Figura 66 – Capa da edição de 2012 da EbookBR em Kobo.

Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

Comparando as três edições em tela, percebe-se que a única que mantém a contracapa como elemento extratextual é a da Moderna, gerada a partir de um PDF de uma edição impressa. Já as edições da Europa Digital e da EbookBR, que foram criadas especialmente para o meio digital, não incluem esse elemento.

As edições digitais analisadas apresentam elementos pré-textuais bastante variados entre si. A seguir, serão comentados esses elementos encontrados, que assim como na análise dos impressos, estão ilustrados em figuras. A falsa folha de rosto não aparece em nenhuma das três edições digitais analisadas. Importante destacar também que nenhuma das três edições digitais analisadas trazem elementos pós-textuais.

Na edição digital da Moderna (2004), quando se acessa o *site* da Nuvem de Livros em um computador de mesa ou *laptop*, a edição só pode ser lida em estrutura de páginas duplas. Já em *smartphones* e *tablets*, quando se utiliza o aplicativo de leitura especialmente desenvolvido para estes *hardwares*, a única maneira de ler é visualizando cada página separadamente. A folha de rosto está na primeira página depois da segunda capa. Em seguida, está a página de créditos. Entre as páginas 3 e 16, há 14 páginas de contextualização sobre a obra de Machado. A dedicatória abre a narrativa na página 17, seguida do texto *Ao leitor*, assinado pelo narrador defunto (Figura 67).

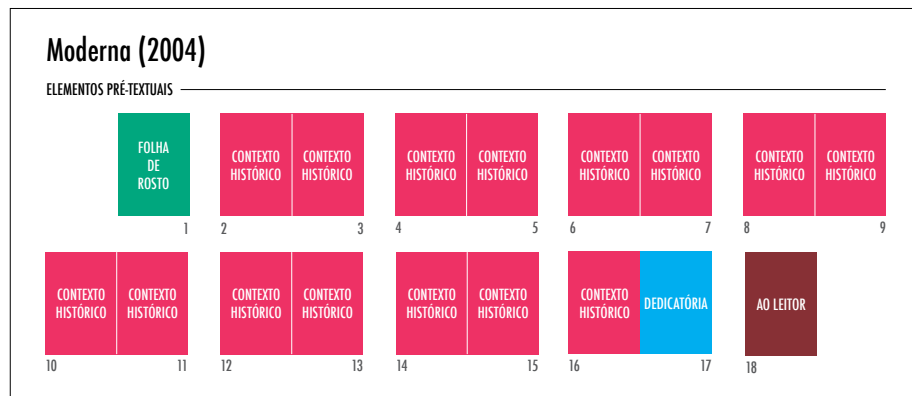


Figura 67 – Elementos pré-textuais na edição digital da Moderna (2004).

Fonte: Elaborada pela autora.

No livro aplicativo da Europa Digital (2011), é possível escolher entre a leitura em páginas simples ou duplas. Na figura abaixo, optou-se pela apresentação em páginas simples, uma vez que a capa foi criada em orientação retrato, sugerindo que esta seria a forma prioritária de leitura. A primeira tela do aplicativo traz o nome da editora. A tela seguinte corresponde à capa. Depois da capa, considerada a página 1 para efeito de numeração da publicação, o elemento seguinte é uma página com os créditos da editora. Entre as páginas 3 e 7, está o índice de capítulos. A dedicatória está localizada na página 8, seguida do texto *Ao leitor* nas páginas 9 e 10. Por fim, o prólogo ocupa as duas páginas seguintes (Figura 68).

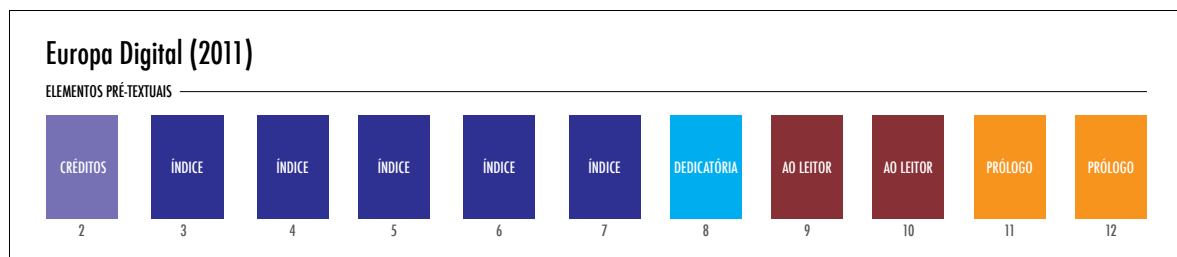


Figura 68 – Elementos pré-textuais na edição digital da Europa Digital (2011).

Fonte: Elaborada pela autora.

No EPUB da EbookBR (2012), também há opção de leitura em páginas duplas ou simples quando acessado pelo iPad utilizando *software* iBooks. Já no Kobo, só é possível visualizar uma página de cada vez. Há poucos elementos pré-textuais. Os créditos vêm logo depois da capa, seguidos de uma página que esclarece qual a versão do texto foi utilizada na edição. A folha de rosto aparece na página 3, seguida da dedicatória. Na página 5, está o prólogo e, na 6, está o texto *Ao leitor* (Figura 69). É importante destacar que o número de páginas que esses elementos ocupam depende das decisões de formatação do texto definidas pelos próprios leitores, em cada situação

de leitura, uma vez que é característica dos textos em EPUB a possibilidade de modificação do desenho da letra e do seu tamanho.

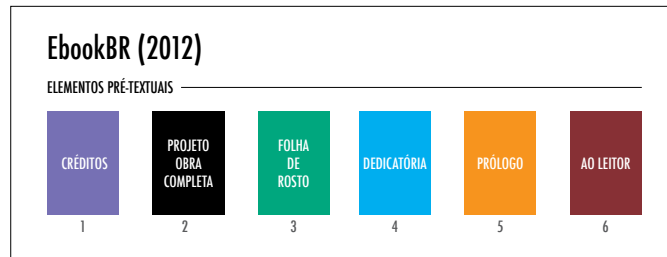


Figura 69 – Elementos pré-textuais na edição digital da EbookBR (2012).

Fonte: Elaborada pela autora.

Das três edições digitais analisadas, duas delas – Moderna (2004) e EbookBR (2012) – mantêm a presença da folha de rosto. Já a edição da Europa digital não traz esse importante elemento pré-textual da tradição do livro impresso. A seguir, serão apresentadas as folhas de rosto encontradas nas edições digitais.

Na folha de rosto encontrada na edição da Moderna (2004), no *site* da Nuvem de Livros, percebe-se uma composição bastante semelhante à capa (Figura 70). A diferença é que, aqui, foi incluído o selo da coleção Travessias, que aparece no topo da página. Logo abaixo, está o nome do autor, seguido de uma pequena ilustração que já havia aparecido na capa. Abaixo da ilustração, está o título. De modo discreto, duas informações são inseridas na base da página: “Orientação pedagógica e notas de leitura: Douglas Tufano” e “Capa: aquarela de Rogério Borges” – em menor destaque que a primeira. Por fim, no canto inferior direito, há um selo que indica que a edição está “de acordo com as novas normas ortográficas”. Não há diferença na visualização entre o *site* e o aplicativo para *smartphone* (Figura 71).

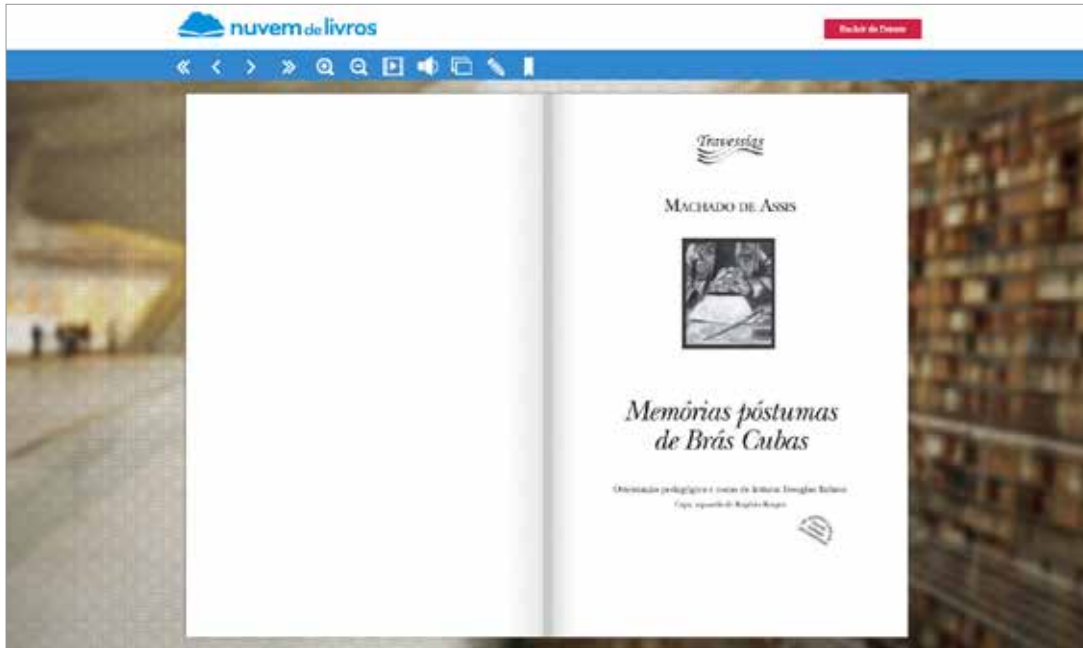


Figura 70 – Folha de rosto da edição de 2004 da Moderna no *site* da Nuvem de Livros, em computador de mesa.

Fonte: Captura de tela do *site* realizada pela autora. Disponível em: <<http://www.nuvemdelivros.com.br>>. Acesso em: 10 mar. 2015.



Figura 71 – Folha de rosto da edição de 2004 da Moderna no aplicativo para *smartphone* da Nuvem de Livros.

Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

Na edição da EbookBR (2012), a folha de rosto traz como informação de destaque o título da obra. Abaixo, há a informação sobre o texto-fonte e que o texto foi publicado originalmente como folhetim (Figura 72). Estas informações constam de forma idêntica nos arquivos em PDF e HTML disponíveis no *site* do Ministério da Educação.

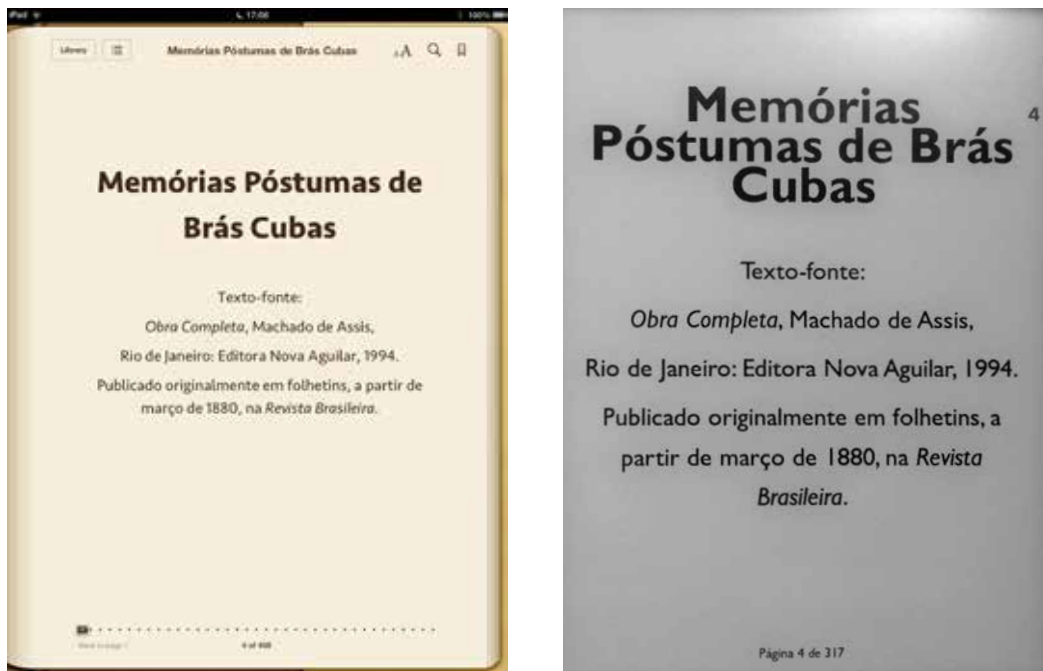


Figura 72 – Folha de rosto da edição de 2012 da EbookBR no *software* iBooks em iPad (à esquerda) e em Kobo (à direita).

Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora.

Em relação aos elementos pré-textuais das edições digitais, esses tradicionais peritextos dos livros impressos apresentam-se organizados de múltiplas maneiras, assim como já havia sido constatado nas edições em papel. A principal diferença está no caso da Europa Digital, que abriu mão da folha de rosto. Por outro lado, ao analisar os elementos pós-textuais em tela, percebeu-se que aqueles encontrados nas edições em papel foram reorganizados e passaram a ser apresentados antes do texto. Ou seja, nas três edições analisadas em tela, não há elementos pós-textuais.

No que diz respeito aos elementos textuais das edições digitais, encontra-se nas edições de 2011 e de 2012 a mesma divisão textual das edições impressas, ou seja: há número de capítulo, título de capítulo e corpo de texto. Na edição de 2004, além dessa divisão, há um novo elemento: notas de rodapé que explicam partes da narrativa e do contexto em que o romance foi escrito.

Se os elementos extra, pré e pós-textuais dos produtos digitais repetem muitas estratégias do impresso, no que diz respeito às inovações das edições, percebe-se uma nova anatomia, sem páginas físicas. No caso das edições digitais, a anatomia do *hardware* interfere na postura e nos gestos que o leitor/usuário executa frente ao livro digital, que envolvem, por exemplo, desde a habilidade para segurar o equipamento de leitura, até a identificação de quanto falta para que a leitura seja concluída – uma vez que o conjunto de páginas que forma o livro em tela não têm um volume físico.

Na edição de 2004, entre as especificações funcionais está a definição do formato de arquivo que deve ser criado. Neste caso, a edição está em PDF, mas só pode ser acessada pelo *site* da biblioteca online Nuvem de Livros, não podendo ser baixada para visualização em outro

software. Apesar do PDF não poder ser separado do *software* leitor, não se considerou este caso um livro aplicativo, uma vez que o arquivo é apenas um dos vários conteúdos da plataforma, que não foi criada especialmente para ler este romance em particular.

Em relação à plataforma, que corresponde ao nível do *software* leitor, quando se acessa o livro pelo computador de mesa utilizado para esta análise, a interação se dá pelo uso do *mouse*, que serve de extensão do corpo do leitor para tocar os botões do *site*. Já no caso de acesso pelo *smartphone*, a interação se dá pelo toque diretamente na tela sensível. Em ambas as versões, a arquitetura de informação é pensada de modo a apresentar duas possibilidades de arranjo: é possível acessar o texto linearmente, uma página após a outra, desde a primeira até a última e é possível também acessá-lo de modo não-linear, a partir de miniaturas na base do *site* que podem ser ativadas pelo menu. Em relação aos requisitos de conteúdo, este é apresentado em texto linear na parte textual, e algumas imagens fazem parte dos elementos pré-textuais de contextualização histórica da obra.

A edição de 2011 é um livro aplicativo, que une em um mesmo pacote de dados o arquivo e o *software* que o abre. A interação se dá pelo toque na tela do *tablet* e pela possibilidade de girá-lo, com resposta do *software* para acomodação do conteúdo (entre orientação retrato/paisagem). Como na edição de 2004 analisada, também nesse caso a arquitetura de informação é pensada de modo a apresentar duas possibilidades de arranjo ao leitor: linear e não-linear. O texto verbal mantém-se como conteúdo prioritário.

A edição de 2012 é um arquivo EPUB, extensão que abre em múltiplos *softwares* de leitura. No que diz respeito ao *software* leitor, a interação se dá pelo toque na tela do *hardware* de leitura, tanto no iPad quanto no Kobo. Porém, somente no iPad há resposta do *software* para acomodação do conteúdo (entre orientação retrato/paisagem) quando é girado. Há duas possibilidades de arranjo ao leitor, no que diz respeito à arquitetura da informação. Em ambos os casos, é possível acessar o texto linearmente, uma página após a outra, desde a primeira até a última. É possível também acessá-lo de modo não-linear, a partir do menu de capítulos. Em relação aos requisitos de conteúdo, o único tipo encontrado é o texto verbal.

2.3.2.2 Configuração nas edições digitais

No nível da configuração, ao se buscarem por peritextos dos produtos impressos que permanecem nos digitais, encontram-se os modelos de *grids* apresentados a seguir. Na edição da Moderna, o *grid* está definido no PDF, ou seja, na camada do arquivo. Já na edição da Europa Digital, o *grid* do livro aplicativo está no arquivo já empacotado com o *software* que o roda. No caso da EbookBR, o *grid* varia conforme o padrão de cada *software* de leitura, não sendo algo pré-definido no arquivo EPUB.

Importante ressaltar que a informação do tamanho da página não é algo fixo em nenhuma das edições, uma vez que todos os três casos analisados mudam de tamanho conforme o *hardware* utilizado. Entre as edições com menor número de versões disponíveis, serão apresentadas as duas

configurações possíveis para a edição digital da Moderna (2004), bem como a única configuração da edição da Europa Digital (2011). No caso da edição digital da EbookBR, serão destacadas as duas opções analisadas, mas é importante salientar que há um número vasto de outras possíveis, dependendo do *hardware* e do *software* de leitura utilizados (Figura 73).

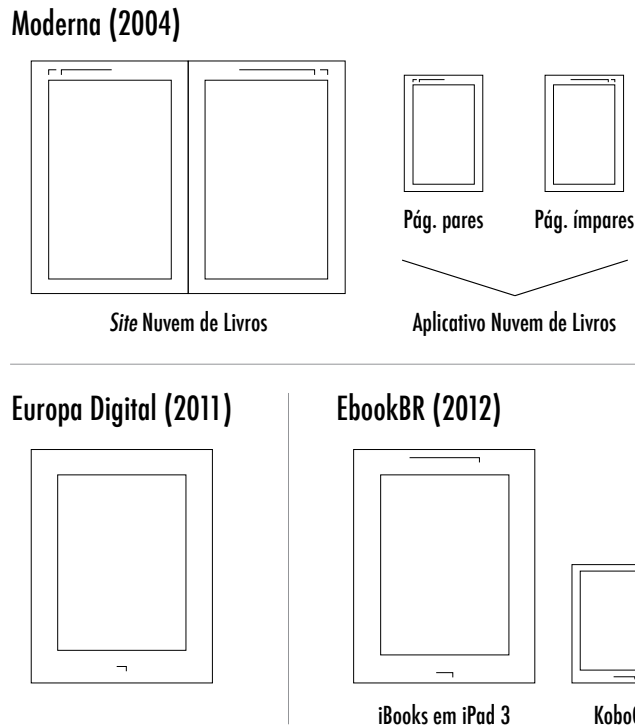


Figura 73 – Grids das edições digitais analisadas.

Fonte: Elaborada pela autora.

A principal diferença entre as três edições no que diz respeito ao *grid* é que a edição da Moderna apresenta numeração de página mudando de posição se a página lida for par ou ímpar – numeradas à esquerda ou à direita no topo das páginas – e as outras duas não, permanecendo sempre numeradas na base das páginas ao centro.

Entre os novos modos de pensar a configuração, nas três edições digitais analisadas, percebeu-se o design de interface com uma série de metáforas utilizadas para que a experiência se pareça com a de acessar um livro impresso: a divisão em páginas, o modo de passar as páginas horizontalmente, a possibilidade de marcar páginas e fazer anotações, a alusão à biblioteca física como uma estante de livros, entre outras.

Na edição digital de 2004, da Moderna, a visualização do arquivo em PDF no *site* da Nuvem de Livros e no aplicativo para *smartphone* é muito semelhante. No nível do *software* de leitura, para a navegação no livro (Figura 75), há um menu fixo no topo à esquerda, com os links: “ir para a primeira página”, “voltar uma página”, “avançar uma página”, “ir para a última página”, “zoom+”, “zoom-”, “iniciar *slideshow*”, “som do *flip on/off*”, “*thumbnails on/off*”, “bloco de notas” e “marcadores”.



Figura 74 – No detalhe, menu no *site* da Nuvem de Livros, em computador de mesa.

Fonte: Captura de tela do *site* realizada pela autora. Disponível em: <<http://www.nuvemdelivros.com.br>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

Na navegação da edição digital de 2011, da Europa Digital, encontra-se um menu fixo na base, com as opções “ler” – que leva à última página acessada –, “miniaturas” – que apresenta todas as páginas organizadas em duplas com rolagem vertical – e “Editora Europa” – que leva ao catálogo da editora em seu *site* (Figura 75). Há também uma barra de ferramentas, no topo, com links à esquerda e à direita, que aparece quando a tela é tocada (Figura 76). A parte da esquerda dá acesso ao sumário, a um rol de miniaturas com rolagem horizontal e às opções de marcação de página. No centro dessa barra, há numeração relativa das páginas. A numeração é relativa ao número total de páginas programadas (por exemplo, “Página 1 de 385”, “Página 2 de 385”, e assim por diante). A mudança de anatomia do volume impresso para as páginas em tela dificulta ao leitor a noção do quanto avançou na leitura do livro e o quanto falta para concluí-la. A estratégia de numeração, desse modo, é uma saída para a falta desse parâmetro material. Ainda na barra de ferramentas, à direita, há um campo de pesquisa – para localização de palavras-chave/trechos no livro – e um link para um guia de utilização.



Figura 75 – No detalhe, menu fixo na base do livro aplicativo da Europa Digital.
Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

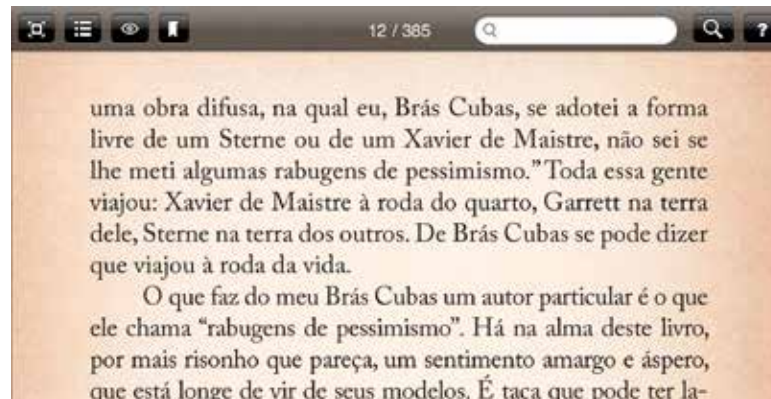


Figura 76 – No detalhe, barra de ferramentas no topo do livro aplicativo da Europa Digital.
Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

Na edição digital de 2012, da EbookBR, há diferenças entre a navegação utilizando o iBooks em iPad e o Kobo. No iPad, no nível do *software* de leitura, há um menu no topo à esquerda para acesso à biblioteca e ao sumário. No topo à direita, ficam os acessos às mudanças na tipografia, à busca por palavras e à marcação de páginas (Figura 77). Abaixo, há uma rolagem horizontal que permite acessar outras páginas mais rapidamente (Figura 78).



Figura 77 – No detalhe, menu no topo do aplicativo iBooks.
Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

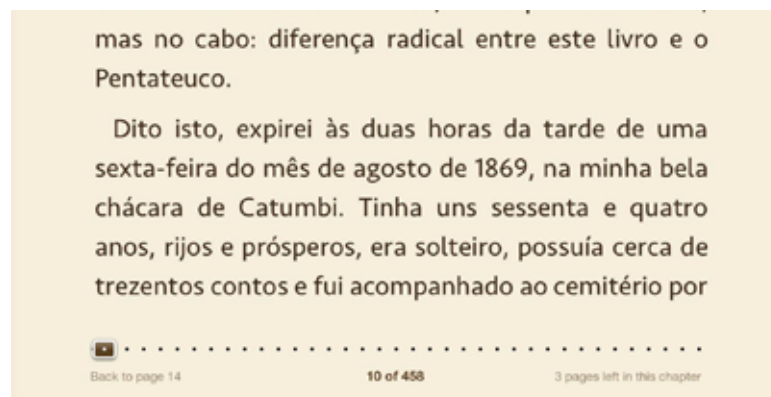


Figura 78 – No detalhe, rolagem horizontal do aplicativo iBooks.
Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

Já no *software* do Kobo, há muito mais opções de ajustes para adaptar a experiência de leitura às preferências do usuário. Uma vez que se está lendo o arquivo EPUB, o menu se divide em opções no topo e na base. No topo à esquerda, há um link para a tela de abertura do Kobo, por meio do qual é possível acessar outros livros da biblioteca do *hardware* ou adquirir novos títulos na Livraria online. À direita, há um link para: opções de ajuste de configurações, acesso à internet, ajuda, verificação da bateria (Figura 79). No menu posicionado na base, há um link à esquerda para a lista de livros já baixados. À direita, há três botões: um que dá acesso a uma rolagem horizontal às páginas, outro às configurações tipográficas (Figura 80), e o terceiro permite acessar as ferramentas de busca, configurações de leitura e anotações.

Tanto na versão iBooks em iPad, quanto no Kobo, a numeração das páginas é relativa ao total (“1 de 300”, “2 de 300”).

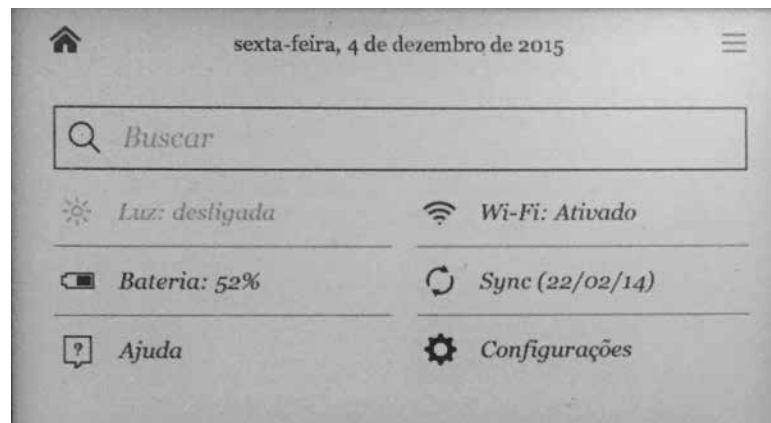


Figura 79 – No detalhe, barra de ferramentas no topo no aplicativo do Kobo.

Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

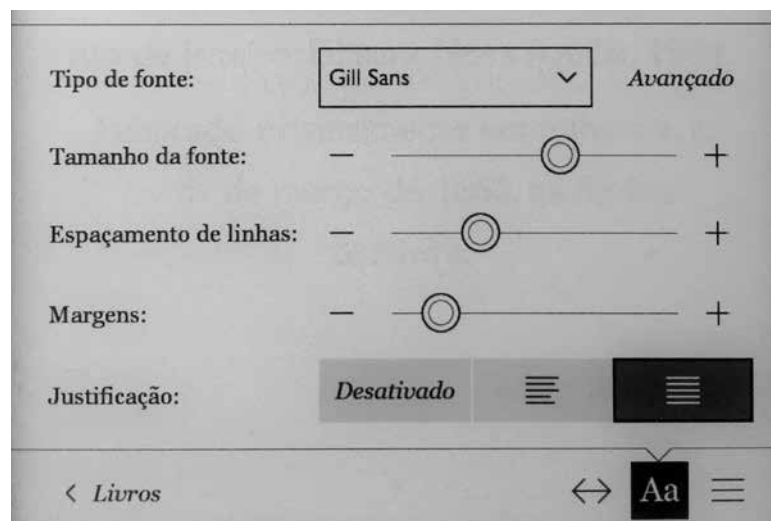


Figura 80 – No detalhe, ferramentas de configurações tipográficas no aplicativo do Kobo.

Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

Como foi possível perceber, nos produtos digitais, o *grid* que serve de base para estruturar o texto nas páginas segue a mesma lógica dos impressos, tanto no caso do PDF da editora Moderna – claramente projetado para ser reproduzido em papel –, quanto nos casos aplicativo da Europa Digital e o EPUB da EbookBR – criados especialmente para a tela. As inovações nesta camada ficam por conta dos menus de acesso, parte da interface dos artefatos digitais, que definem novos modos de navegação.

2.3.2.3 Aparência nas edições digitais

Assim como nas edições impressas, a aparência nas edições em tela é definida pelo uso de tipografia, imagens e cor. Além desses, um novo elemento peritextual sensorial poderia ser adicionado aos produtos digitais: o som. Nas edições analisadas, a única que apresenta som é aquela da editora Moderna, porém, o som não foi integrado à narrativa. O efeito sonoro é parte da plataforma por meio da qual o texto pode ser acessado e imita o barulho de virar páginas, como em um livro impresso. Assim, percebeu-se que este não é um recurso valorizado nas edições analisadas.

A tipografia das edições digitais analisadas apresenta-se de forma variada, sem que haja predomínio de uma única estratégia. Na edição de 2004, no nível do arquivo, são utilizadas tipografia com serifa no corpo de texto e sem serifa em títulos e números de capítulo, com uso de variação entre caixa-alta e baixa no texto e versalete no capítulo/título. Importante ressaltar que, de todas as edições analisadas, esta é a única que substitui os números romanos pelo padrão arábico nas aberturas de capítulos. Na edição de 2011, são utilizadas três famílias tipográficas diferentes: uma para os números de capítulos – que está em versalete – outra para os títulos de capítulos e capitulares – em caixa-alta – e uma terceira para o corpo de texto – com alternância entre uso de caixa-alta e baixa. Por fim, a edição de 2012 é a que apresenta mais inovações no que diz respeito à relação da tipografia com o texto. Tanto na versão lida no iBook em iPad, quanto na versão em Kobo, o arquivo em EPUB, que já vem com pré-definições acerca de sua aparência, ainda permite alterar diversos aspectos da tipografia, conforme as possibilidades de cada *software* leitor. Ambos os sistemas são capazes de aumentar e diminuir a fonte do texto, além de alterar a família tipográfica. No iPad, ainda é possível mudar a cor da letra e do fundo. No Kobo, podem-se modificar as margens das páginas. Na Figura 81, veem-se dois testes de *layouts* possíveis no iPad. Os dois exemplos trazem possibilidades de alterações na tipografia, no que diz respeito ao desenho da letra (família tipográfica e fonte), seu tamanho (corpo), espaço entrelinhas.

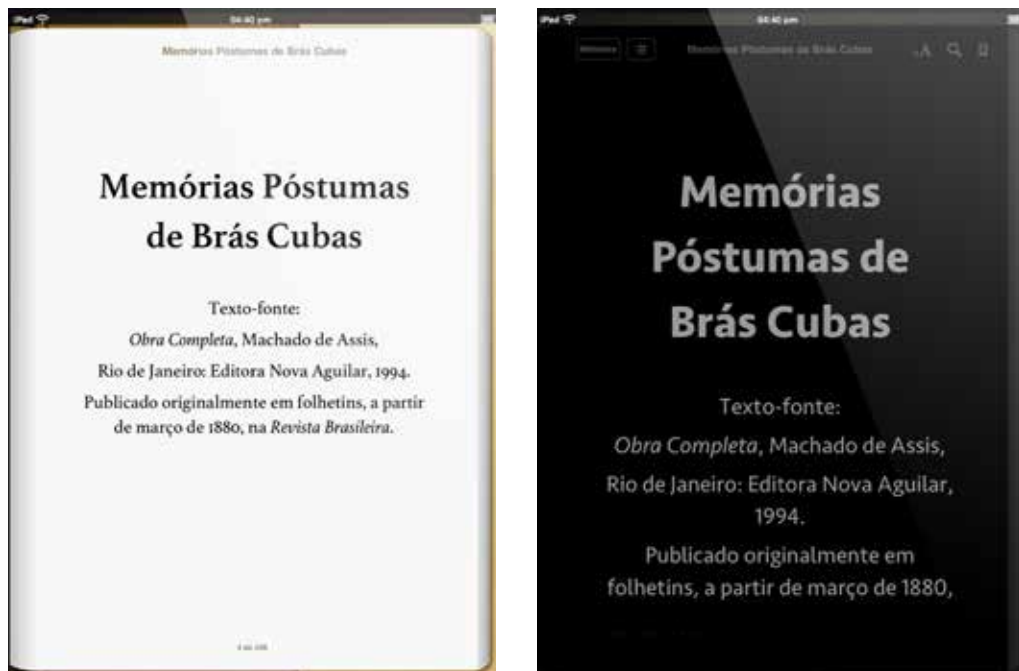


Figura 81 – Diferentes aparências possíveis para o EPUB da EbookBR (2012) no iBooks.
Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora.

Nestas opções de folha de rosto no iPad, apresenta-se o título todo na mesma tipografia. Não há diferenciação entre as palavras “memórias póstumas” e o nome do personagem principal, como se percebeu nas edições impressas do século XIX. O nome do autor segue em segundo plano, inserido na referência ao texto-fonte. Como é possível observar no exemplo da direita na Figura 81, quando se aumenta o tamanho da letra, os elementos correm na página. Com a fonte em corpo maior, as palavras “na Revista Brasileira” foram parar na página seguinte. Além dessas duas opções de visual com variações tipográficas apresentadas para o EPUB, há muitas outras possíveis, tendo em vista que cada aplicativo de leitura apresentará um rol maior ou menor de fontes possíveis de serem selecionadas, e cada dispositivo (*tablet*, *smartphone*, computador de mesa, para citar alguns) terá um tamanho de tela. O que se mantém em relação à tipografia no EPUB quando lido em diferentes *softwares* e *hardwares* são as variações entre caixa-alta e baixa e a hierarquia dos estilos, como se pode perceber no exemplo acima.

Ao se olhar para as páginas em que a retórica tipográfica tem papel fundamental, nota-se que a dedicatória continuou sofrendo alterações em relação ao seu *layout* original. Na edição de 2004, este elemento, que deveria abrir a narrativa como um epitáfio, ganha a forma de uma dedicatória comum, como se fosse escrita de Machado (para amigos ou parentes) e não por Brás Cubas (Figura 82), algo semelhante ao que ocorreu na edição impressa de 1997. Há três aspectos nesta página que colaboram para essa sensação: a proporção do texto em relação à área branca em volta dele, a posição do bloco de texto no canto inferior direito e o uso do texto em itálico.

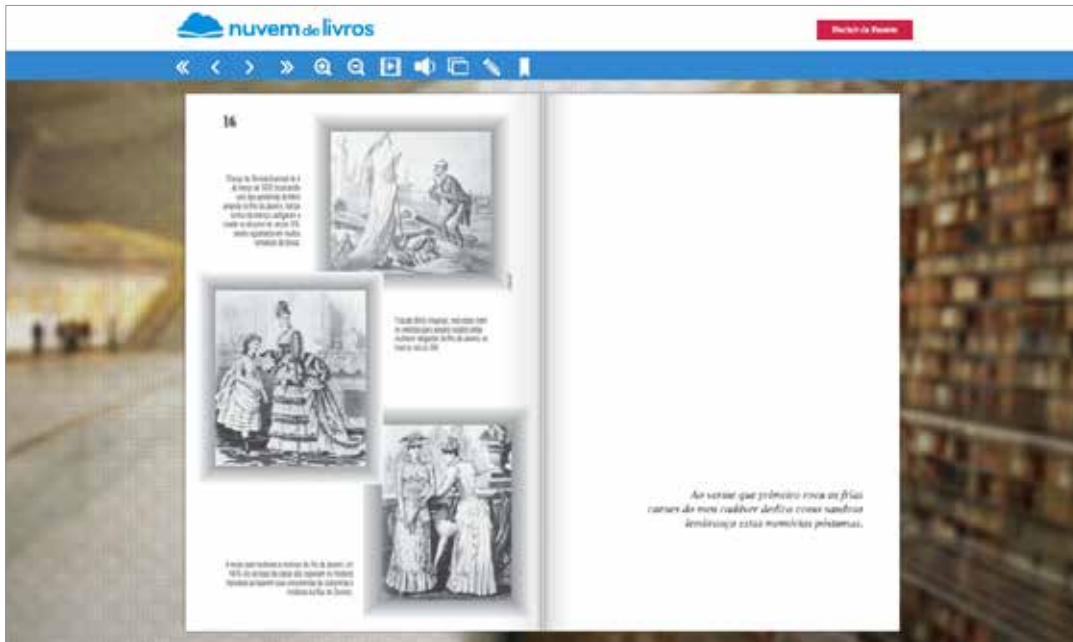


Figura 82 – Na página da direita, dedicatória da edição da Moderna (2004) no *site* da Nuvem de Livros, em computador de mesa.

Fonte: Captura de tela do *site* realizada pela autora. Disponível em: <<http://www.nuvemdelivros.com.br>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

Na edição de 2011, a palavra “dedicatória” foi incluída para identificar o conteúdo da página (Figura 83). Abaixo, há um filete ornamental, chamado de bigode ou filete inglês. Muito utilizados em frontispícios ou quebras de texto no passado, geralmente tinham um traçado mais espesso no centro, afinando nas extremidades. Foram substituídos ou simplesmente eliminados na tipografia contemporânea (FONSECA, 2008).

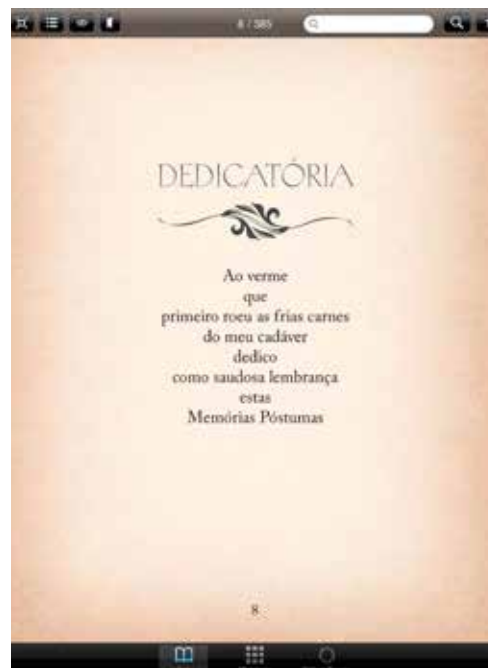


Figura 83 – Dedicatória na edição da Europa Digital (2011).

Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

Perdeu-se aqui a formatação toda em caixa-alta do epitáfio original. Além disso, encontra-se também neste caso a variação entre caixa-alta e baixa para o escrito, envolto por uma grande área limpa. Também na edição de 2012 percebe-se a variação entre caixa-alta e baixa na dedicatória (Figura 84), algo que não pode ser alterado pelo usuário. Demais características como tipo e corpo de letra, espaço entrelinhas, margens, não são fixos no EPUB.

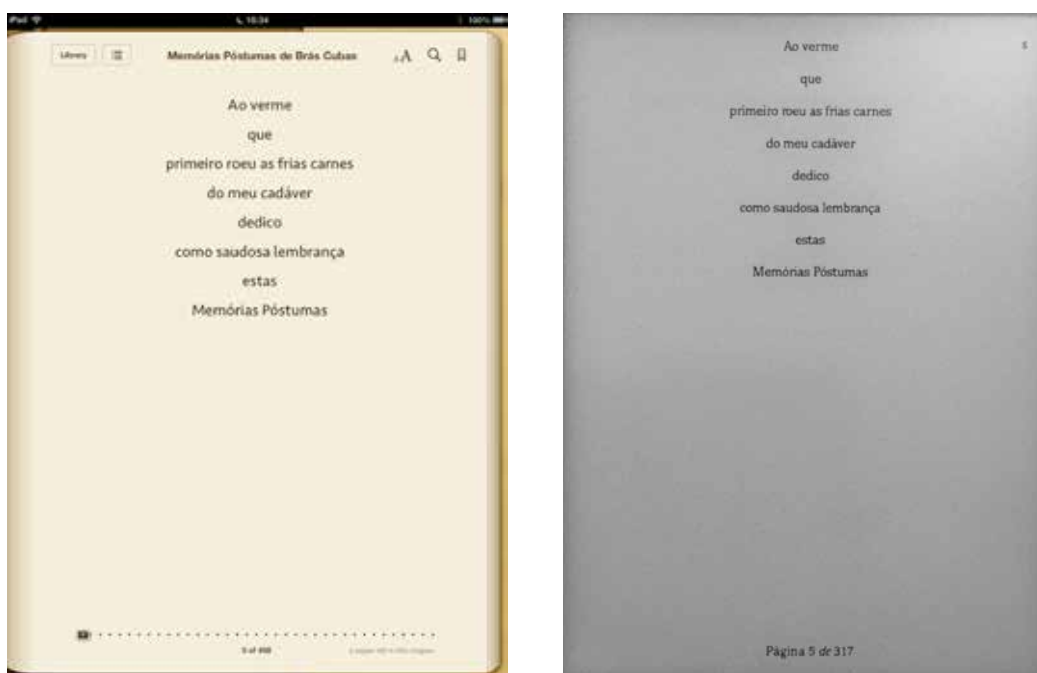


Figura 84 – Dedicatória da edição de 2012 da EbookBR em iPad (à esquerda) e em Kobo (à direita).

Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora.

Os capítulos *O velho diálogo de Adão e Eva*, *De repouso* e *De como não fui ministro d’Estado* também mudaram em relação à proposta tipográfica original, seguindo a tendência que já vinha ocorrendo nas edições impressas. Na edição de 2004 (Figura 85) e de 2011, o diálogo de Brás Cubas e Virgília está condensado em apenas uma página, com pouco espaço entre uma linha e outra, o que se observou nas edições da L&PM (1997) e da Melhoramentos (2012). No caso da edição da Europa Digital (2011), além da falta de espaço em torno do texto, o alinhamento dos parágrafos mudou completamente, dificultando a leitura (Figura 86). Nas versões testadas da edição digital da EbookBR (2012), novamente não há como constranger o texto a uma única forma (Figura 87).

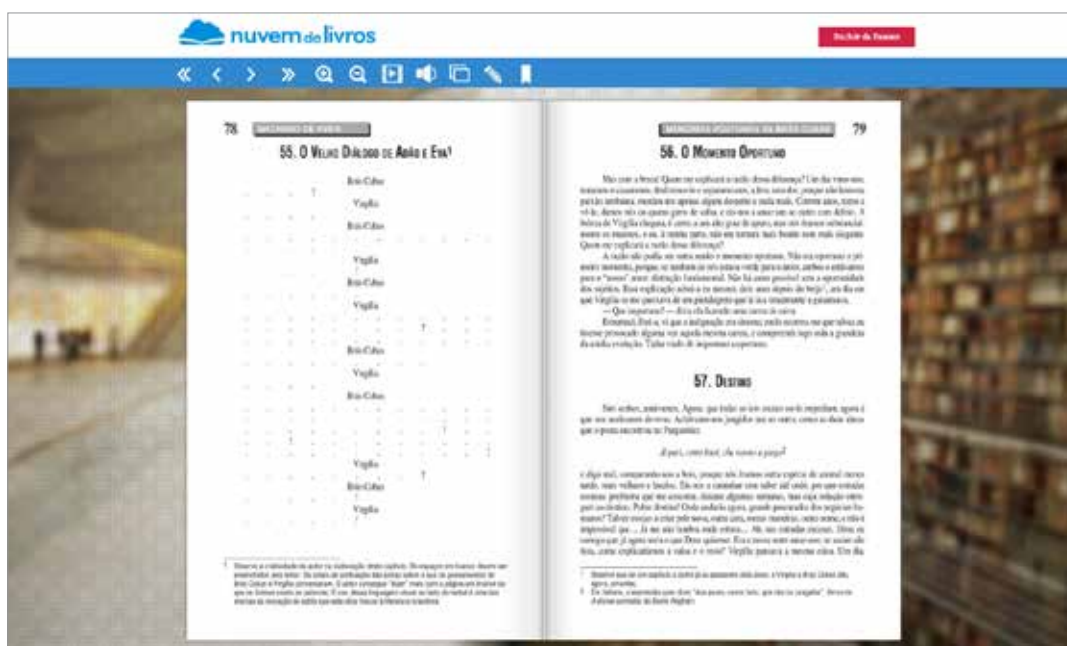


Figura 85 – Capítulo LV [55] na edição da Moderna (2004) no *site* da Nuvem de Livros, em computador de mesa.

Fonte: Captura de tela do *site* realizada pela autora. Disponível em: <<http://www.nuvemdelivros.com.br>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

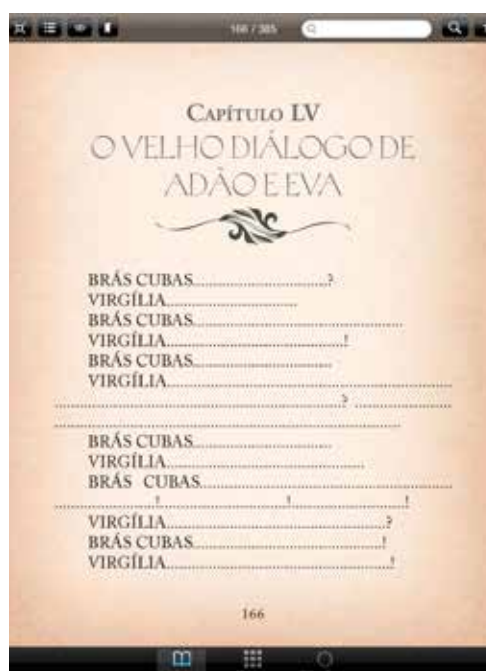


Figura 86 – Capítulo LV [55] na edição da Europa Digital (2011).
Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

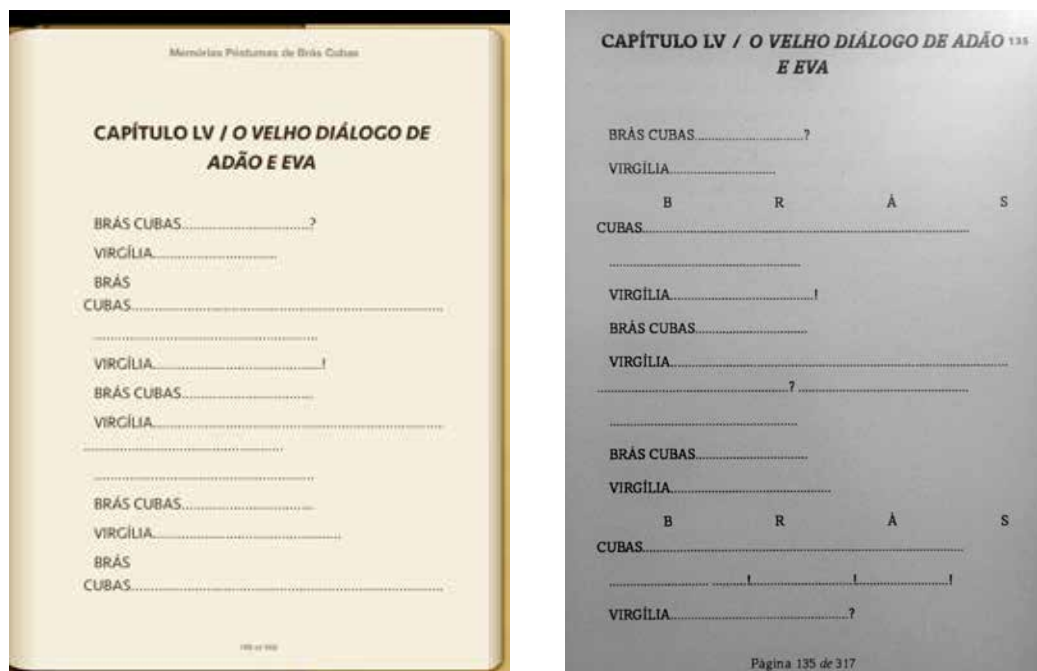


Figura 87 – Capítulo LV [55] na edição de 2012 da EbookBR em iPad (à esquerda) e em Kobo (à direita).

Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora.

No capítulo *De repouso*, a edição digital da Moderna (2004) apresenta situação semelhante àquela das impressas da L&PM (1997) e da Melhoramentos (2012). Nos três casos, a falta de quebra de página, ao iniciar cada novo capítulo, cria um problema de sentido entre o texto verbal e o *layout*. Como se abordou anteriormente, Brás Cubas diz que não seguirá contando a história “nesta página”, o que gera uma incoerência quando se vê o capítulo seguinte *Distração* iniciando logo abaixo (Figura 88). A edição digital de 2011 respeita a organização com cada capítulo iniciando em uma nova página (Figura 89), assim como a edição digital de 2012 (Figura 90). A diferença nas maneiras de produção das edições é fundamental para entender as variadas estratégias desses produtos digitais. Enquanto a edição digital de 2004 é claramente um PDF de um texto criado originalmente para ser impresso, podendo, por isso, justificar-se a falta de espaços em branco e a ausência de quebras mais longas entre os capítulos em função da economia de papel, as edições digitais de 2011 e 2012 aproveitam a quebra dos capítulos em novas páginas para criar um sumário que facilita a navegação não-linear já comentada.

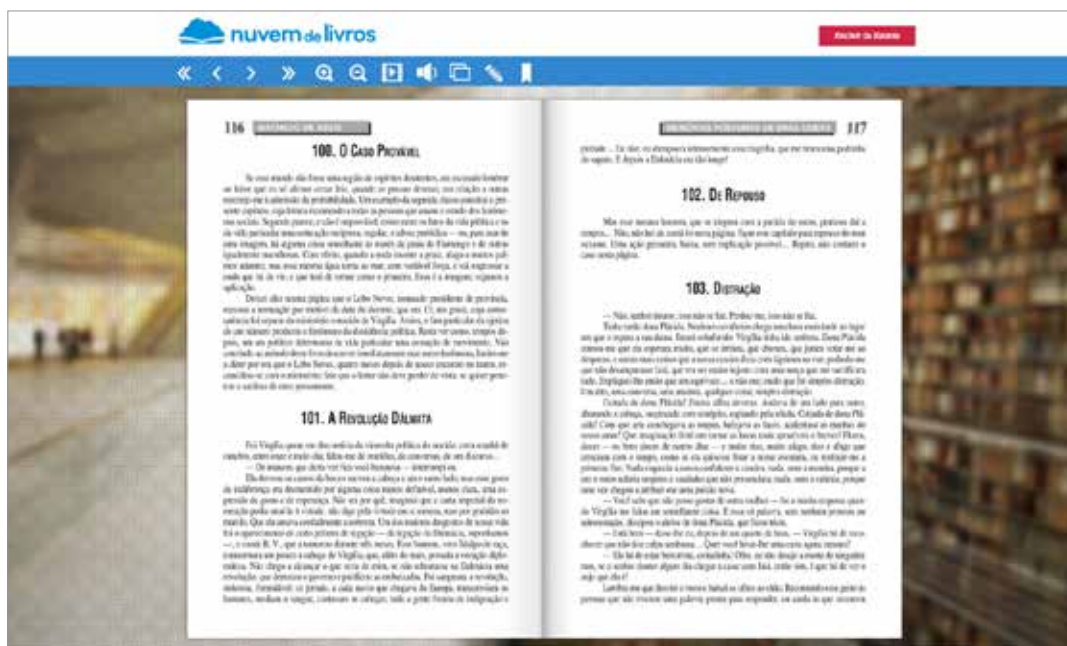


Figura 88 – Capítulo CII [102] na edição da Moderna (2004) no site da Nuvem de Livros, em computador de mesa.

Fonte: Captura de tela do site realizada pela autora. Disponível em: <<http://www.nuvemdelivros.com.br>>. Acesso em: 10 mar. 2015.



Figura 89 – Capítulo CII [102] na edição da Europa Digital (2011).
Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

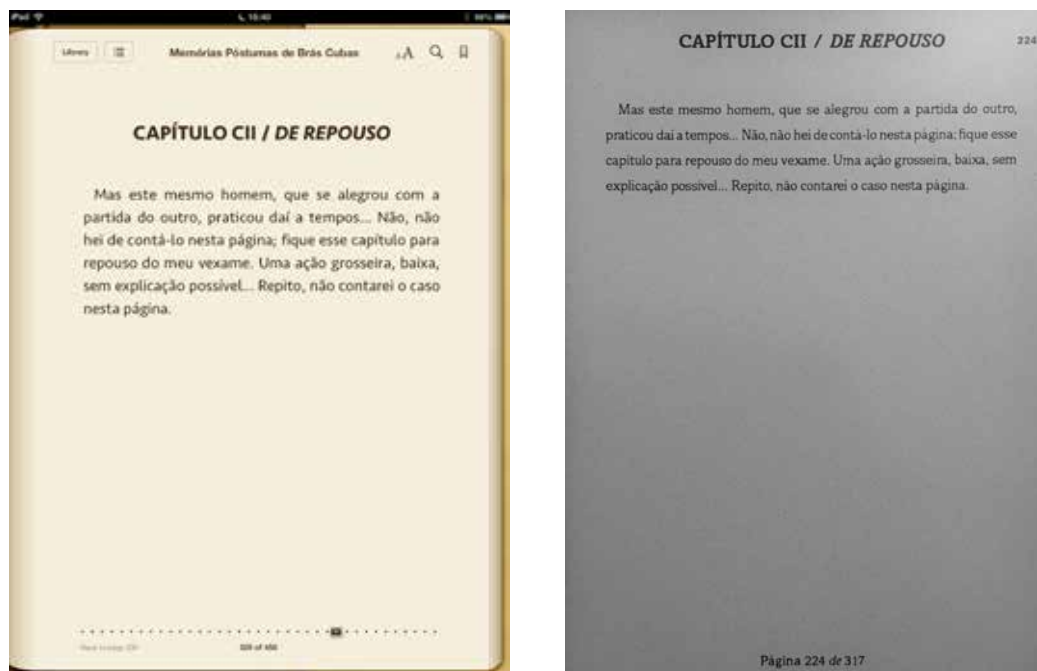


Figura 90 – Capítulo CII [102] na edição de 2012 da EbookBR em iPad (à esquerda) e em Kobo (à direita).

Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora.

Em relação aos pontos gráficos utilizados como recurso na retórica tipográfica, é importante ressaltar que a barra inferior de navegação do *software* iBooks é formada por pontos também (Figura 78). Essa repetição de elementos que aparecem dentro e fora do texto pode confundir o leitor. No *e-reader* Kobo, esse problema não acontece.

O capítulo *De como não fui ministro d'Estado* é mais um exemplo da falta de padrão de diagramação entre as edições. Na edição digital de 2004 (Figura 91), os pontos que formam o capítulo aparecem em bloco, com alinhamento justificado, muito próximo ao *layout* de 1881. Porém, a falta de espaço ao redor do capítulo não valoriza a composição, diminuindo o impacto visual. Já nas edições digitais de 2011 e 2012 (Figuras 92 e 93), apesar da quebra de página para início do capítulo, o desalinhamento dos pontos presentes em ambos projetos faz com que esse capítulo perca sua proposta original, uma vez que a falta de acabamento gráfico faz parecer que há algo de errado, isto é, alguma coisa faltando.

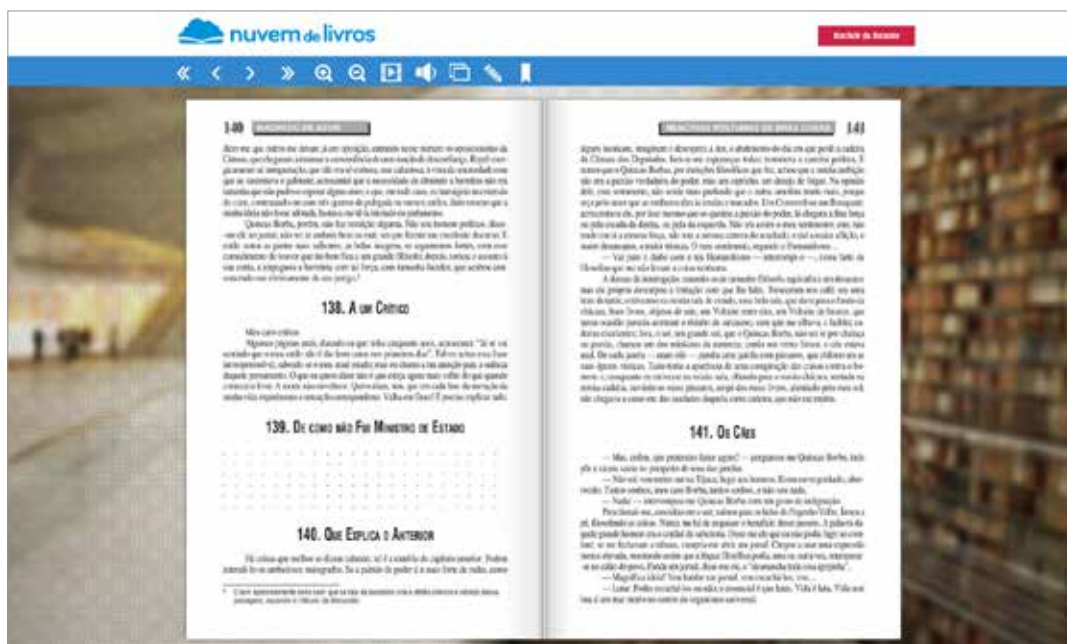


Figura 91 – Capítulo CXXXIX [139] na edição da Moderna (2004) no *site* da Nuvem de Livros, em computador de mesa.

Fonte: Captura de tela do *site* realizada pela autora. Disponível em: <<http://www.nuvemdelivros.com.br>>. Acesso em: 10 mar. 2015.



Figura 92 – Capítulo CXXXIX [139] na edição da Europa Digital (2011).

Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

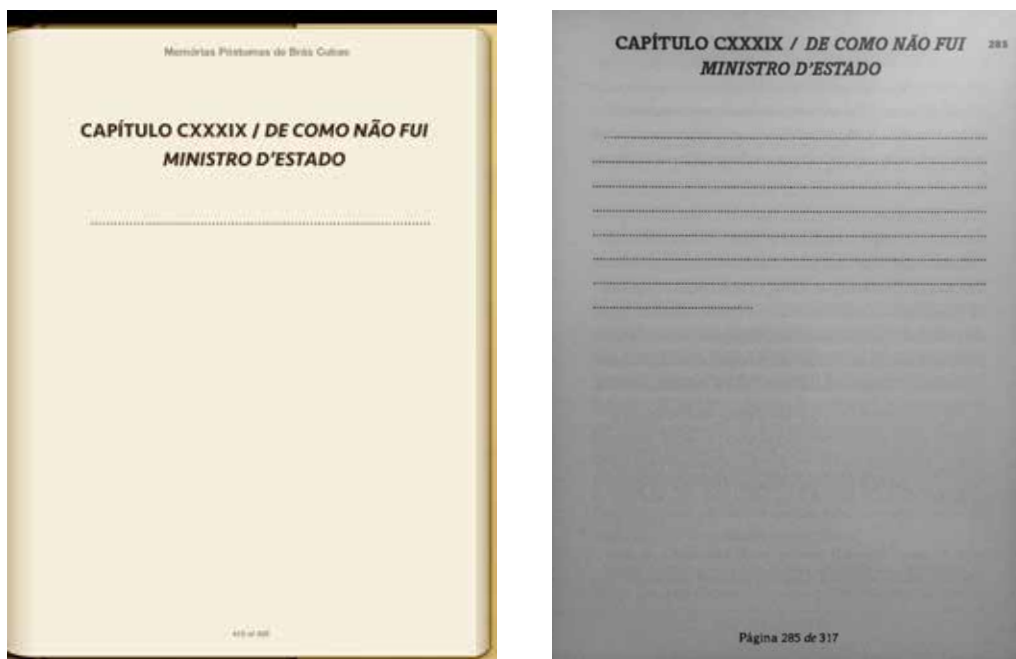


Figura 93 – Capítulo CXXXIX [139] na edição de 2012 da EbookBR em iPad (à esquerda) e em Kobo (à direita).

Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora.

Em nenhuma das edições digitais analisadas foram utilizadas imagens para contar a história de Brás Cubas junto aos elementos textuais. Diferentemente das edições impressas analisadas, nas quais havia dois livros ilustrados (de 1943 e de 2012), dentre as digitais há pouquíssimas imagens. Na edição da Moderna (2004), no nível do arquivo, encontra-se uma pequena ilustração na capa colorida (Figura 94), uma vinheta, que se repete na folha de rosto ainda menor em tons de cinza. Na imagem, há um homem bem vestido, com os dedos entrelaçados sobre uma mesa, em frente a uma folha de papel em branco, que remete ao personagem Brás Cubas, pronto para escrever suas memórias. Predominam cores frias na capa, com destaque para os tons de azul, note-se que é uma solução gráfica bastante sóbria. No nível do *software*, o fundo utilizado como padrão para o arquivo é uma fotografia desfocada de um espaço que lembra o corredor de uma biblioteca, ou livraria (Figura 91).



Figura 94 – No detalhe, ilustração na capa da edição da Moderna (2004) no *site* da Nuvem de Livros, em computador de mesa.

Fonte: Captura de tela do *site* realizada pela autora. Disponível em: <<http://www.nuvemdelivros.com.br>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

Na edição digital de 2011, uma das inovações incluídas é uma tela de abertura para o aplicativo (Figura 95). Uma explosão de estrelas em um fundo azul envolve o logotipo na tela que leva para a parte do mundo digital da editora Europa.



Figura 95 – Tela de abertura na edição da Europa Digital (2011).

Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

Na segunda tela, encontra-se a capa do livro digital. Nela, está representado um livro com capa dura revestida em tecido verde, em que as letras douradas do título e do nome do autor, bem como o logotipo da editora estão inscritos (Figura 96). Nas páginas que correspondem ao miolo, há uma textura na cor sépia que imita folhas de papel envelhecidas (Figura 97).

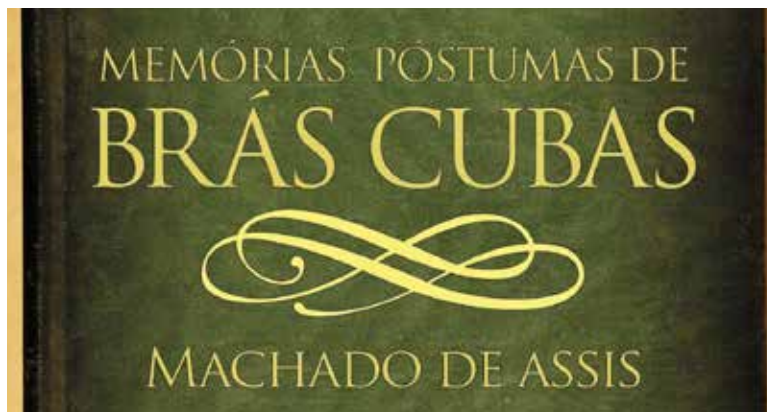


Figura 96 – No detalhe, representação da tipografia inscrita em capa dura revestida em tecido no aplicativo da Europa Digital.

Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

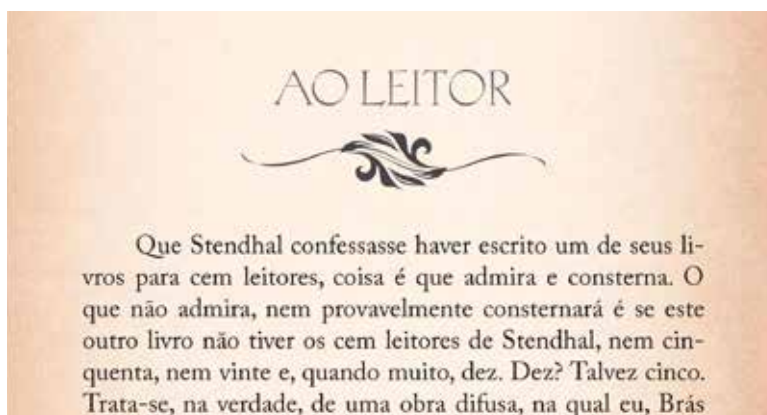


Figura 97 – No detalhe, textura na cor sépia que imita folhas de papel envelhecidas no aplicativo da Europa Digital.

Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

Na mesma linha, na tentativa de trazer as características da anatomia dos livros em papel, o *software* iBooks, utilizado na leitura do EPUB da EbookBR (2012), apresenta fundo que imita diversas folhas sobrepostas (Figura 98).

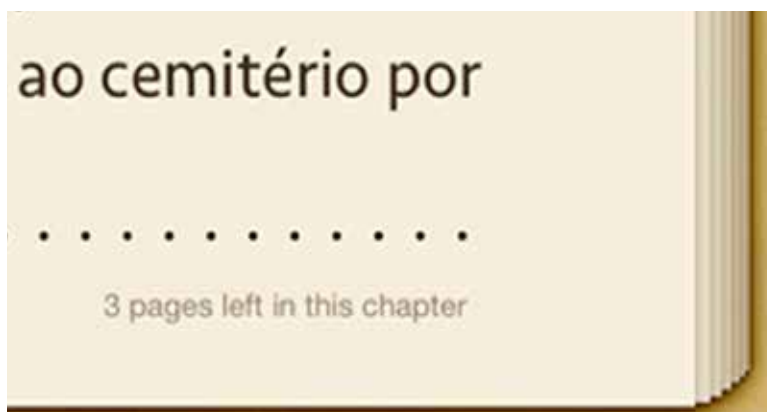


Figura 98 – No detalhe, representação da sobreposição de páginas de papel no *software* iBooks.

Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

No que diz respeito à capa do EPUB, uma fotografia serve de base para a composição. Se na edição impressa de 2012 da Melhoramentos fica a dúvida em relação à identidade do homem representado, na edição digital do mesmo ano, percebe-se claramente o Machado de 1880 (Figura 99). Toda a arte da capa aqui é criada sobre a fotografia de Marc Ferrez.



Figura 99 – Fotografia de Marc Ferrez utilizada como fundo na capa da edição EPUB da EbookBR (2012).

Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora.

Em relação ao uso de cor nas capas das edições em tela, vê-se três escolhas bastante diferentes nos projetos. Na edição da Moderna, prevalece o azul, cor fria que aparece no fundo e na vinheta. Na edição da Europa Digital, predomina o verde na imagem que imita a capa de um tradicional livro de capa dura. Já na edição da EbookBR, quando visualizada em *hardware* com tela colorida, identifica-se a aposta no marrom/sépia, utilizado na fotografia histórica de Machado.

Como foi apresentado na análise das edições impressas, nenhum dos miolos dos livros em papel são coloridos. Nas edições digitais, onde não há diferença de custo na produção de um produto com mais ou menos cores, aquilo que corresponde ao miolo do livro segue a mesma estratégia dos impressos. No caso da edição de 2004 da Moderna, o miolo só tem elementos em preto, pois foi aproveitado da edição em papel. Na edição de 2011 da Europa Digital, é utilizado o marrom/sépia, que remete às características visuais de papel envelhecido. Na análise da edição de 2012 da EbookBR em *tablet*, é possível perceber o amarelo predominando na imagem que imita páginas sobrepostas, servindo de pano de fundo do aplicativo. Essa cor é muito comum nos papéis utilizados por diversas editoras para impressão de romances. Assim, tanto nas capas, quanto nas páginas internas, a cor nas edições da Europa Digital e da EbookBR é utilizada na tentativa de imitar a materialidade do livro impresso, criando uma atmosfera tradicional. Não foi identificada relação direta entre a temática da narrativa e a aparência dos miolos nos *e-books*.

De maneira geral, as tendências de mudanças identificadas nos impressos apareceram nos livros digitais, ou seja, uma série de continuidades pôde ser percebida. Do papel para a

tela, a estrutura sofreu alterações especialmente no que diz respeito à anatomia dos artefatos. Porém a lógica de organização dos elementos extratextuais, pré-textuais e textuais permaneceu bastante semelhante entre produtos impressos e digitais, com o reposicionamento dos elementos que ocupavam o final dos volumes. A camada da configuração permanece tendo como base o *grid* retangular, porém elementos peritextuais voltados para a navegação em tela foram incluídos. Na aparência das edições digitais, cor e imagem foram pouco exploradas, seguindo as tendências encontradas nas edições impressas que não eram ilustradas. A retórica tipográfica continuou sendo elemento secundário nas edições digitais.

Desde 1908, após a morte de Machado de Assis, foram lançadas centenas de novas edições de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Nos exemplos utilizados em meio impresso e digital, foram apresentados oito projetos editoriais diferentes. Além das atualizações ortográficas feitas para refletir as mudanças na língua portuguesa, a forma como a história é apresentada mudou consideravelmente ao longo dos anos. A forma mudou, pois a noção do que deve ser a história em um livro mudou. Na concepção dos livros do final do século XIX, a retórica tipográfica colaborava na narrativa. Nas edições impressas e digitais do final do século XX, a preocupação com esse aspecto visual foi perdida. A forma como a história foi publicada impressa em 1997, e especialmente como edição digital de 2012, indica muito claramente o entendimento de que a obra é prioritariamente informação verbal. A integração de forma e conteúdo, inerente ao trabalho de Machado, não é considerada relevante.

Entende-se, assim, que estrutura, configuração e aparência nos livros em tela estão a serviço da criação de certas atmosferas do mundo do livro em papel, seja por tentar fazer com que o leitor/usuário sintasse na presença de um livro impresso – pela remediação de sua forma –, ou em um espaço tradicional dessa cultura – pela remediação de sua circulação. No capítulo a seguir, discutiremos o modo como as edições configuram materialmente orientações e tendências na cadeia do livro, problematizando as diferentes dimensões que o circunscrevem.

3 A CADEIA E O MERCADO DO LIVRO

No capítulo anterior, abordou-se como o design editorial opera dando forma aos textos em diferentes níveis. O olhar para *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em diversos projetos editoriais, ajuda a tornar evidente a importância desse processo na condução da narrativa. Composta por várias camadas peritextuais, a forma do livro é o resultado de uma série de decisões, compartilhadas entre designer e editor. No caso estudado, os diferentes projetos editoriais aparecem claramente na materialidade dos objetos que contam a história de Brás Cubas. Deste modo, o entorno do livro tem papel importante nesse processo.

Aqui, entende-se o entorno do livro como aquilo que está fora dele a priori, ou seja, seus contextos de circulação, incluindo o mercado de livros em geral e exemplos específicos do título de Machado, ou seja, contextos formados por redes que dão sentido ao livro. Pensar o livro enquanto dispositivo é levar em conta o campo da produção na conformação de sua identidade gráfica e também o campo da difusão. Além da produção e da difusão, que são campos na esfera da oferta, cabe ainda olhar para o campo das organizações que, junto do campo dos indivíduos, são responsáveis por definir os rumos da esfera da procura por livros (MARTINS, 2007).

Dentre os paratextos editoriais propostos por Genette (2009), esses elementos que estão tradicionalmente fora do produto editorial são chamados de epitextos. A seguir, os paratextos com efeitos epitextuais que circundam *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e que colaboram na conformação do livro enquanto dispositivo serão apresentados.

3.1 O CIRCUITO DE COMUNICAÇÃO DO LIVRO IMPRESSO

O mediador do livro surge entre as instâncias da oferta (ligada à criação e à venda do produto) e da procura (conhecida também como recepção) (MARTINS, 2005). É claro que os contextos de circulação variam muito de lugar para lugar e de época para época desde a invenção dos tipos móveis, por isso, não há como encaixar os caminhos de todos os títulos em um único padrão (DARNTON, 2010).

Os livros impressos, entretanto, tendem a ter um ciclo de vida muito semelhante. Darnton acredita que este ciclo pode ser descrito como um circuito de comunicação que vai do autor ao editor, passando pelo impressor, pelo distribuidor, pelo livreiro, até chegar ao leitor, sem esquecer-se de que autores também são leitores. Cada autor dirige seus textos “a leitores implícitos e escuta a resposta de resenhistas explícitos” (DARNTON, 2010, p.193). Deste modo, o circuito se fecha. A história do livro interessa-se por cada fase desse processo e pelo processo como um todo, com suas variações ao longo do espaço e do tempo. O autor propõe seu modelo de circuito, a fim de colaborar com uma visão holística do livro como meio de comunicação. Com poucos ajustes, segundo Darnton, seu modelo poderia ser aplicado a todos os períodos da história do livro impresso, especialmente a partir do século XVIII.

Na mesma linha, Martins Filho e Rollemberg (2001), ao apresentarem as práticas editoriais no início da década de 2000, defendiam que tal conjunto de ações era quase o mesmo em qualquer editora, dentro ou fora do Brasil. O que mudavam eram pequenas particularidades de uma empresa para a outra. As principais práticas editoriais apontadas pelos autores são: seleção de títulos, preparação de originais, projeto gráfico, revisão de provas, divulgação e distribuição (MARTINS FILHO; ROLLEMBERG, 2001).

De modo geral, as esferas da produção e da difusão do livro impresso são descritas como uma cadeia, em que uma etapa sucede a outra, desde a fase de criação do conteúdo, passando pela edição, pelos livreiros, o governo (que distribui para escolas e bibliotecas) e pelos atacadistas, conhecidos como distribuidores. Martins, em artigo de 2007, problematiza a popular “cadeia do livro” e apresenta sua proposta de Rede Social do Livro Impresso, relacionando as instâncias da oferta-procura do livro, sem atores principais nem secundários. Para ele, cada um dos mediadores do livro “interpreta e filtra, seleciona e ‘produz sentido’, contribuindo com a sua própria ‘marca’, ou com o seu capital simbólico socialmente reconhecido, para transformar um ‘produto base’ num ‘valor acrescentado’ e num ‘pacote de benefícios’” (MARTINS, 2005, p.364). Na nova rede do livro, “cruzam-se agora vidas tão especializadas quanto convergentes, sem atores principais nem secundários, em equilíbrio culturalmente desafiante” (MARTINS, 2005, p.364). Todos os atores dessa rede social do livro são cada vez mais reconhecidos como autênticos “gestores de sentido”. Martins aponta algumas razões para desconstruir essa popular “cadeia” e passar a propor uma “rede social” como modelo de análise para o setor do livro. Dentre elas, estão novos paradigmas de gestão das empresas ligadas ao livro, como editoras e livrarias, centradas no cliente e não mais na produção; o surgimento de novos mediadores, como os programadores; as propostas de ensino e trabalho multidisciplinar dos diferentes atores do livro nas universidades; o questionamento do modelo linear da cadeia hierárquica e burocrática, centrada numa só figura de relevo (como por exemplo, o editor); entre outros (MARTINS, 2007). Ademais, Martins destaca o trabalho multidisciplinar na publicação de um livro ao propor sua rede.

O Quadro 2 proposto por Martins (2007), com estudos focados no mercado português e europeu, é uma atualização de um outro apresentado e mais bem comentado dois anos antes (MARTINS, 2005, p.250). Neste novo, o autor modificou os subcampos, incluindo “autores” na instância da produção e alterando as células ligadas à difusão, além de incluir os campos ligados à procura, que não existiam na proposta de 2005. Na busca por compreender os epitextos ligados à noção de livro na cultura atual, é interessante o olhar para os campos e subcampos propostos pelo autor.

	Campos	Subcampos	Atores
OFERTA	Produção	Autores	Produtor de conteúdos (escritos, visuais), Tradutor
		Editores	Coordenador, Consultor, Adaptador, Revisor
		Gráficos	Designer, Técnico de Artes Gráficas
	Difusão	Críticos	Jornalista, Crítico Literário, Líder de Opinião, Publicitário
		Canais Diretos	Clube, Correio Direto, Crediário, Feira
Canais Indiretos		Distribuidor, Livraria (física, virtual), Ponto de venda	
PROCURA	Organizações	Escolas	Professores (primários, secundários, superior)
		Bibliotecas	Bibliotecários, Documentalistas, Arquivistas
		Redes Culturais	Animadores, Plano Nacional de Leitura
	Indivíduos	Práticas	Compradores e Leitores: pequenos, médios, grandes
		Oportunidades/Ameaças	Ambiente Familiar e Social, Atividade Profissional
		Concorrência	Meios Alternativos de Comunicação

Quadro 2 – Rede social do livro impresso.

Fonte: MARTINS, 2007, p.44.

Na esfera da oferta, o campo da produção editorial tem o editor, no sentido de *publisher*, no coração do processo de publicação, afinal, ele age como um filtro no elo entre autores e leitores. Os editores sempre decidiram, na cadeia tradicional do livro impresso, quais livros deveriam ou não ser publicados, e sempre possuíam responsabilidades diferenciadas em relação aos demais envolvidos no processo, como questões de ordem administrativa, econômica, financeira, social, e (em conjunto com os autores) judicial. Tendo surgido com a prensa de Gutenberg no século XV, editor-impresor, editor-livreiro, editor-empresário são várias facetas dessa figura na história, em que os editores foram se adaptando às possibilidades culturais, econômicas, tecnológicas, de cada tempo (BRAGANÇA, 2005b).

Um resultado da profissionalização da área é o surgimento de funções específicas para editores, como o coordenador editorial – que pode ou não ser o *publisher*, cuidando do fluxo de trabalho e acompanhamento do processo de cada edição–, o preparador de originais, o revisor literário, o revisor de provas.

No caso das edições analisadas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, percebe-se a multiplicidade de tipos de editores e de casas publicadoras que deram forma ao título. Esses variados modos, que serão descritos mais adiante, incluem a editora que iniciou como gráfica (Tipografia Nacional), o editor-livreiro (Garnier), o editor-bibliófilo (Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil), o editor-empresário (L&PM), a fábrica de papel que deu origem à editora (Melhoramentos), o professor de química que virou editor (Moderna), o editor-jornalista (Europa) e o editor-desenvolvedor (EbookBR).

A figura do autor, apontada por Martins (2005) e por Darnton (2010), nem sempre teve o papel de destaque que tem hoje. Entre os séculos XV e XVI, os editores trabalharam essen-

cialmente com textos de escritores que já haviam falecido, ou eram desconhecidos. Conforme foram se esgotando os textos inéditos à disposição, começa a se multiplicar a publicação de um mesmo texto por mais de um editor. A fim de defenderem seus interesses comerciais, eles começam a reivindicar das autoridades privilégios que garantissem exclusividade de edição do texto por um período determinado.

O desenvolvimento dos negócios leva os editores a publicar, com o passar do tempo, mais originais de autores vivos, cedidos por estes de forma perpétua ao longo do século XVI. Por essa razão, os escritores começam a ganhar importância no campo da produção dos livros impressos conforme o mercado editorial e o interesse público vão exigindo mais edições de novos textos. Ao longo dos séculos XVI e XVII, os escritores vão deixando para trás a ideia de que era vil serem remunerados pela venda de seus originais e começam a lutar pelos seus direitos como autores, ou seja, com propriedade sobre seus textos e o direito sobre sua reprodução. No início do século XVIII, o *copyright* é concedido aos escritores na Inglaterra (BRAGANÇA, 2005b). Este modelo de negócio do livro no que diz respeito ao *copyright* dos escritores se fortaleceu ao longo do século XIX e entrou em crise no final do século XX, com as novas possibilidades de produção e difusão de conteúdos que surgiram com as tecnologias digitais.

Fazem parte ainda do subcampo dos autores de Martins (2007), além dos escritores, outras figuras que foram ganhando relevância especialmente no século XX, apesar de ainda não se equivalerem ao escritor em termos de destaque social e reconhecimento, são eles: redatores, tradutores, ilustradores e fotógrafos (MARTINS, 2005). O subcampo dos gráficos é apresentado por Martins (2005) como sendo composto pelas figuras do designer e do técnico de artes gráficas. Martins aproxima, em seu modelo, os profissionais de design e de produção na gráfica.

Fora da produção, há outros mediadores importantes na rede social do livro impresso de Martins. Fazem parte do campo de difusão, ainda na esfera da oferta, todos aqueles que influenciam na promoção do livro, sejam críticos literários, líderes de opinião, publicitários, jornalistas. Os mecanismos do campo jornalístico, por exemplo, um dos focos de estudos de Bourdieu (1997), impactam os diferentes campos da produção cultural, incluindo o mercado do livro. Colocar o livro em pauta, seja em suplementos culturais, na editoria de economia, ou em cadernos de tecnologia, pressupõe posicionar-se na construção da noção do livro contemporâneo. Em dissertação de mestrado citada no apêndice A deste trabalho, Lemos (2014) discute o papel do jornalismo de revista na formação da ideia de livro digital, ao verificar como os periódicos brasileiros *Superinteressante*, *Piauí*, *Nova Escola*, *Info Exame* e *Você S/A* retratam os livros digitais, tendo em vista aspectos característicos dos *e-books* e valores do campo jornalístico. Dentre as questões levantadas na pesquisa, está o modo de representação visual desses produtos digitais nas matérias. Apesar de os textos analisados na pesquisa abordarem livros digitais, imagens de livros impressos apareceram como ilustração em pelo menos cinco situações entre os 34 textos do corpus. O estabelecimento de um novo sentido para o que é livro hoje, passa por esse tipo de abordagem.

Em seu modelo de 2005, Martins inclui educadores e professores no campo de difusão. Já em sua nova proposta em 2007, os coloca no campo de organizações. Entende-se que professores e educadores podem circular entre estes dois campos, pois ora difundem o livro dentro da sala de aula, ou como formadores de opinião também fora dela; e ora agem nas organizações escolares como decisores das listas de livros a serem adotados. Neste campo, existem ainda os canais de venda direta, como clubes de livro, mala-direta e feiras, além de canais de venda indireta, como as distribuidoras, livrarias (físicas, virtuais), e, mais recentemente, pontos de venda menos tradicionais, como lojas de conveniência, supermercados, farmácias etc. Olhando para as edições analisadas, percebe-se que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* está presente nos mais variados espaços de distribuição, virtuais e físicos.

Na esfera da procura, as escolas e universidades sempre tiveram papel fundamental para o mercado editorial por pautarem as leituras de seus alunos e colaborarem na fixação de cânones literários. Neste contexto, professores (primários, secundários, de ensino superior), bibliotecários, juntamente com gestores públicos e da iniciativa privada, que fazem parte do setor de ensino, são muito visados pelos *publishers* – em busca de colocar seus títulos nas listas de compras e de leituras obrigatórias das escolas. Nesse sentido, a formação de listas de leituras obrigatórias de vestibular, comentada no capítulo 2, que impactou na definição das indicações de leitura em escolas do Brasil inteiro, teve papel fundamental na proliferação de edições de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* a partir da década de 1990, especialmente daquelas de baixo custo.

No campo de indivíduos, dentro da esfera da procura, a compra de livros pelos leitores é afetada pelo ambiente familiar e social de cada um, assim como por sua prática profissional. A mescla desses espaços, que tradicionalmente costumavam ser mais separados, gera mudanças culturais importantes. O ambiente da casa e do trabalho estão cada vez mais misturados. Novas formas de ler e a grande concorrência com meios alternativos de comunicação são outros fatores relevantes na nova rede do livro impresso, pois exigem reacomodações e promovem desafios nas práticas editoriais tradicionais e, conseqüentemente, aos profissionais envolvidos.

Ter em mente esses campos ajuda a compreender as esferas envolvidas no processo de construção da noção do que é um livro. O foco do presente estudo é o entendimento sobre o que é um livro hoje, na cultura da convergência. Entretanto, ao se olhar para as edições de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é importante resgatar um pouco do contexto de produção em cada período, para que seja possível colocar em perspectiva as estratégias editoriais bastante divergentes apresentadas no capítulo anterior.

A partir disso, traremos o objeto de volta para o cenário atual, na tentativa de se contextualizar a difusão do livro hoje. A ideia não é esgotar tais ocorrências, mas sim ilustrar algumas práticas desses campos que circunscrevem a noção de livro na cultura da convergência encontradas no mundo virtual e físico. Apesar de o leitor da obra não ser o foco desta pesquisa, o campo dos indivíduos será abordado no capítulo 4, em que serão discutidos os novos modos de ler e a concorrência entre meios alternativos de acessar a história com a reconfiguração do sistema de mídia nas últimas décadas.

3.1.1 Brás Cubas: entre oferta e procura

As edições apresentadas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* mostram várias formas de materialização, a fim de atingir leitores que mudaram muito desde o final do século XIX. As estratégias gráficas, bem como os peritextos encontrados em cada edição são condicionados pelos contextos de produção de cada artefato. Não é objetivo desta pesquisa reconstruir historicamente cada um desses momentos em profundidade, porém, conhecer um pouco de cada casa publicadora, quem foi o *publisher*, qual selo marca a procedência de cada uma das edições parece importante, a fim de se compreender um pouco mais sobre o campo da produção de cada época. Depois disso, serão abordadas as formas de circulação das edições atualmente e será detalhado o modo como cada exemplar analisado foi acessado.

Como comentado anteriormente, a primeira edição da obra em livro foi publicada pela Tipografia Nacional, que tem origem na Impressão Régia instalada no Brasil em 1808, quando a corte portuguesa foi transferida para o país. A Impressão Régia foi estabelecida pelo decreto de 13 de maio de 1808, a fim de imprimir toda a legislação e os papéis diplomáticos dos departamentos reais e quaisquer outras obras (LAJOLO; ZILBERMAN, 2015).

As prensas e tipos que foram inicialmente utilizados na Impressão Régia vieram para o Brasil com a corte, a encargo de António de Araújo de Azevedo, em cuja casa a tipografia foi instalada (BRAGANÇA, 2008). No começo, alguns fuzileiros navais e marinheiros que tinham experiência anterior como impressores foram os primeiros a trabalhar na gráfica. Por serem europeus, em sua maioria, inicialmente, a linguagem gráfica deriva das restrições técnicas de tipografia e reflete muito diretamente os padrões europeus da época. Ainda não havia um padrão visual claro que pudesse diferenciar o que era um livro, um jornal ou uma revista. Ao longo do século XIX, os livros tinham como principal característica a sobriedade gráfica (MELO; COIMBRA, 2011).

Só em 1821 o monopólio da Impressão Régia chega ao fim, quando duas outras tipografias foram criadas no Brasil. Em 1822, a Impressão Régia já tinha 11 prensas, e foi rebatizada Tipografia Nacional. Em 1845, a Tipografia Nacional teve a sua primeira prensa de impressão mecânica. Produzia impressos do governo, obras literárias e científicas, livros didáticos e materiais de ensino (SEMERARO, 1979).

Na década de 1890, no Rio de Janeiro, o preço de capa de um livro ficava em torno de 1\$500 Rs (mil e quinhentos réis) (LAJOLO; ZILBERMAN, 1996). O salário de um operário era em torno de 6\$000 Rs (seis mil réis) por mês (LOBO, MADUREIRA; et al., 1971) – com o qual era possível comprar em torno de quatro livros.

A edição de 1899 da Garnier foi publicada pelo francês Hippolyte Garnier, que dirigia a editora nessa época. Seu irmão, Baptiste-Louis Garnier, chegou em 1844 no Rio de Janeiro, e se estabeleceu na região das lojas francesas. Inaugurou a livraria em 1845, funcionando também como bazar – com charutos, material de papelaria, estatuetas – ponto que viraria referência como local de encontro dos intelectuais cariocas. No início, não vendia apenas livros, pois isso

não seria economicamente viável em meados do século XIX. Mais tarde, começou sua própria editora com um pouco mais de segurança financeira. Mesmo tendo chegado a possuir uma prensa, não investiu nela por um longo tempo, separando a editora da gráfica (CAMARGO, 2003; REIS, 2004; MACHADO, 2008; GRANJA, 2013).

Os irmãos Garnier ocuparam lugar de destaque na produção editorial brasileira nesse período, sendo Machado de Assis um dos principais escritores e colaboradores da editora. Suas edições se inscrevem na tradição do livro tratado como objeto requintado, utilizando, no século XIX, a tecnologia da tipografia de chumbo. Na busca por dar aos livros um ar respeitável, a maioria tinha capa dura. A empresa foi responsável pela introdução do formato do livro francês no Brasil – o in-oitavo (16,5 × 10,5 cm) no início e mais frequentemente o in-doze (17,5 × 11 cm) – que dominou o mercado por mais de meio século. Além disso, preconizou a publicação de coleções de livros no Brasil. Depois de assistir à receptividade que um autor específico tinha com o público, eles o contratavam e publicavam suas obras seguintes. Em 1898, Garnier comprou os direitos autorais de todas as obras de Machado de Assis (CAMARGO, 2003; REIS, 2004; MACHADO, 2008; MELO, COIMBRA, 2011; GRANJA, 2013).

Durante a primeira metade do século XX, a indústria gráfica brasileira mudou devido a transformações tecnológicas e comerciais, tais como as importações de máquinas e implementação de novas fábricas de papel. Antes disso, o papel era importado porque o nacional não competia em preço e nossa produção não era suficiente para as necessidades das gráficas no século XIX. Os avanços tecnológicos, na passagem do século XIX para o XX, facilitaram a impressão de imagens, incluindo a introdução de tintas coloridas nos impressos. As ilustrações do período têm origem no desenho de humor e na pintura. Essas duas referências se combinaram com o tempo, sendo desenvolvidas por ilustradores/designers, os quais compunham a primeira geração desses profissionais nascida no país. Fatores socioculturais como o crescimento dos centros urbanos e a expansão da cena literária profissional também contribuíram para as mudanças no período. Ao longo da década de 1930, o Brasil experimentou um surto editorial. Era o início do processo de substituição de importações no setor industrial, com a criação de novas editoras, a fusão das pré-existentes, bem como com os avanços significativos na impressão industrial e nas práticas de venda de livros. Capas e miolos ilustrados começaram a fazer parte das estratégias gráficas de diversas edições (CAMARGO, 2003; CARDOSO, 2005; MELO; COIMBRA, 2011).

Nesse contexto, surge a primeira edição ilustrada de *Brás Cubas*, publicada 35 anos após a morte de Machado de Assis, pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil (Rio de Janeiro). A maior iniciativa já feita em matéria de livros de luxo no país foi criada em 1943 e escolheu *Memórias Póstumas de Brás Cubas* como título de estreia. Em 25 anos, 23 obras foram editadas, reunindo importantes escritores e artistas visuais. Idealizada pelo empresário, colecionador e bibliófilo Raymundo Castro Maya, seus membros eram da elite nacional e estavam de alguma forma ligados à cultura. Os livros eram impressos em tiragens de cerca de 120 cópias (100 para membros e 20 para bibliotecas públicas), e, em seguida, suas matrizes eram destruídas. As

edições dos Cem Bibliófilos chamam a atenção por sua acuidade gráfica. O que fez os livros tão especiais foi o cuidado que cercava a produção. Liderada pelo artista e ilustrador Darel Valença, incluía o uso de papéis especiais, composição manual e gravuras. O *layout* era sóbrio, atribuindo nobreza aos livros. Cada número da coleção tem projeto gráfico distinto (MELO; COIMBRA, 2011).

Cada volume era entregue inconsútil aos membros, ou seja, em folhas soltas, sem costura nem capa. Cada associado decidia como encaderná-lo e que tipo de capa seria usada em seu próprio livro. No caso de Brás Cubas, dos 119 livros produzidos, 100 foram distribuídos para os membros da Sociedade e os 19 restantes foram marcados com as letras de A até S para serem oferecidos a bibliotecas e instituições públicas. A Sociedade produzia uma edição por ano. Cada edição custava cerca de Cr\$ 100.000,00 (cem mil cruzeiros) para ser produzida. A assinatura anual paga naquela época por cada um dos 100 associados era Cr\$ 1.000,00 (mil cruzeiros) (MONTEIRO, 2008). Em 1943, o salário mínimo⁵⁷ no Brasil era Cr\$ 300,00 (trezentos cruzeiros) por mês – menos de um terço do custo da anuidade, que dava direito a um exemplar.

Um grande salto da indústria de papel no Brasil ocorreu nas décadas de 1960 e 1970, quando alguns grupos nacionais expandiram-se, atingindo tamanho respeitável. A década de 1980 marcou a abertura dos mercados estrangeiros para a produção doméstica, visto que a aceitação do papel do Brasil no mercado aumentou. Assim, o país passou de importador a exportador de papel, o que ajudou a baratear o custo de produção de edições populares. Na década de 1990, com a ampla disseminação de computadores pessoais, o design gráfico mudou rapidamente: saiu da prancheta e foi para a tela do computador (CAMARGO, 2003; MELO; COIMBRA, 2011).

A mudança no mercado do papel no Brasil, na década de 1960, coincidiu com a volta dos investimentos no desenvolvimento de coleções de livros com preços acessíveis. A distribuição dos livros em bancas de jornal e revista ganhou novo fôlego. As tiragens cresceram e o livro passou a ter um caráter de produto de consumo para a massa. Editoras como Agir, Monterrey, Dominus, José Olympio, Artenova, Edibolso e Bruguera criam catálogos de livros de baixo custo entre 1960 e 1970 (OLIVEIRA, 2007).

Entre os casos mais efetivos na criação de um catálogo longo de livros de baixo custo está a coleção L&PM Pocket, iniciada em 1997. Paulo de Almeida Lima e Ivan Pinheiro Machado criaram a L&PM Editores, em 1974, em Porto Alegre. No começo, a editora era conhecida por seu confronto à Ditadura Militar e pela publicação de alguns clássicos de resistência democrática na década de 1970. Na década de 1990, após a reabertura política, quando o Brasil entrou em recessão e as multinacionais invadiram o mercado editorial, a L&PM passou por sua pior fase (L&PM, 2015). Para enfrentar a crise, em 1997, a editora deu início à coleção de livros de bolso chamada L&PM Pocket⁵⁸, que marcou o renascimento do mercado de livros de bolso no Brasil

57 Valores do salário mínimo brasileiro a partir de 1940 disponíveis no *site* do Ministério do Trabalho: <http://portal.mte.gov.br/lumis/portal/file/fileDownload.jsp?fileId=FF8080814373793B0143DEAE297C1D26>. Acesso em: 15 maio 2015.

58 Catálogo atual da editora disponível em:

(SOUZA; CRIPPA, 2014). Essa ideia salvou a empresa da crise e representa, hoje em dia, o seu projeto mais importante. Publica atualmente cerca de 100 títulos por ano, reunindo uma grande variedade de literatura clássica e moderna do Brasil e de outros países (L&PM, 2015). Em 1997, a edição de bolso analisada custava R\$ 5,50 (cinco reais e cinquenta centavos). O salário mínimo no Brasil era R\$ 120,00 (cento e vinte reais) por mês – com o qual era possível comprar 21 livros.

Já o grupo Melhoramentos, casa publicadora da edição impressa de 2012, começou como uma fábrica de papel em 1890, criada por Antônio Proost Rodovalho. Em abril de 1920, a Melhoramentos foi comprada pelos alemães Otto e Alfred Weiszflog e, em dezembro, incorporou a Weiszflog Irmãos – Estabelecimento Gráfico. Nessa época, surge um *slogan* que, durante muitos anos, acompanha os livros da editora: “Do pinheiro ao livro, uma realização Melhoramentos”⁵⁹. Literatura infantil e livros didáticos até hoje são suas principais linhas editoriais. A concentração na literatura infantil vem dos primeiros dias, quando os irmãos Weiszflog iniciaram sua atividade como editora, com a publicação da primeira edição em português do Patinho Feio (CAMARGO, 2003; MELO; COIMBRA, 2011). A editora Melhoramentos já havia publicado a obra de Machado em 1963 e 1967, como parte da série Panorama da Literatura Brasileira. A edição de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* analisada faz parte da série Clássicos da Literatura, criada em 2011. Dedicada aos alunos do final do ensino fundamental e de todo ensino médio, segundo catálogo⁶⁰ da editora, tem como objetivo publicar os grandes clássicos da literatura “com projeto gráfico inovador”. A edição custava R\$ 25,00 (vinte e cinco reais) em 2015. O salário mínimo no Brasil estava em R\$ 788,00 (setecentos e oitenta e oito reais) por mês na época – com o qual era possível comprar 31 livros.

Com foco na circulação atual das edições, apresentam-se a seguir os modos de acesso a cada um dos exemplares analisados. Percebe-se que a narrativa *Memórias Póstumas de Brás Cubas* está disponível hoje em livros com características materiais muito diferentes entre si. Entre livros raros ou de fácil acesso, objetos de luxo ou de baixo custo, os encontros com essas variadas interpretações de Brás Cubas foram bastante diversos.

Há pouquíssimos exemplares da edição de 1881 circulando em bom estado de conservação. Teve-se acesso aos dois exemplares disponíveis no acervo de livros raros da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Dentre eles, o exemplar escolhido para análise foi aquele que mantém a capa original e inclui dedicatória de Machado de Assis a próprio punho para um amigo⁶¹ (Figura 100). O acesso ao exemplar foi feito mediante agendamento prévio com a bibliotecária Ana Virginia Pinheiro, responsável pela Divisão de Obras Raras. O

<<http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=836333&SubsecaoID=0>>. Acesso em: 20 set. 2015.

59 Mais informações no *site* da editora. Disponível em: <<http://editoramelhoramentos.com.br/v2/a-editora/historico>>. Acesso em 25 nov. 2015.

60 Disponível em: <http://issuu.com/editora_melhoramentos/docs/catalogo_juvenil_2015-2sem_-_miolo_?e=7140217/14742742#search>. Acesso em: 10 dez. 2015.

61 “Ao velho amº. J. de Mello // off. // em signal de mto. apreço // O autor 15-1-81”.

exemplar não pôde ser retirado da sala de leitura do setor. O uso de luvas pela bibliotecária que auxiliou o registro fotográfico, como se pode ver na Figura 101, denota o cuidado que a Biblioteca Nacional toma com o manuseio de um artefato tão especial.

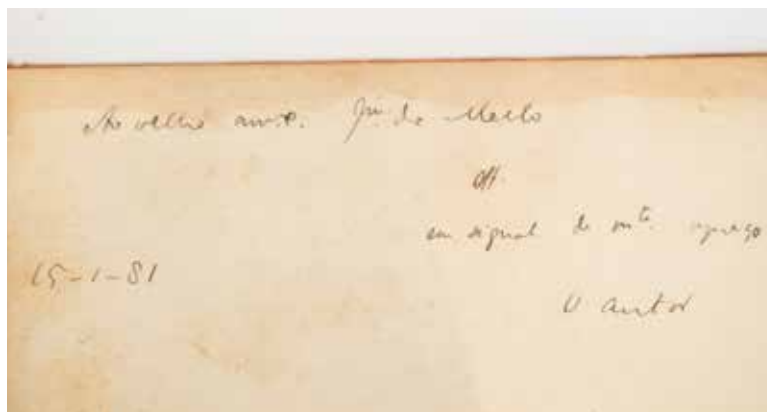


Figura 100 – No detalhe, dedicatória de Machado de Assis a um amigo em exemplar da edição da Tipografia Nacional (1881).

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora.

Exemplar disponível na Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro, Brasil).



Figura 101 – No detalhe, o exemplar da edição da Tipografia Nacional (1881) é manuseado com luvas.

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora.

Exemplar disponível na Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro, Brasil).

É possível encontrar na *web* uma edição fac-similar à de 1881. Editada pela Thesaurus, foi publicada em 2008. Apesar de a edição como um todo deste fac-símile não fazer parte do corpus desta pesquisa, é importante chamar a atenção para o fato de que a capa, que pode ser visualizada no *site* da editora (Figura 102), não imita as características gráficas daquela de 1881. O preço de capa de um exemplar desta edição da Thesaurus está em R\$ 60,00. Não foram encontrados atualmente exemplares à venda da edição de 1881.



Figura 102 – Edição fac-símile publicada pela Thesaurus em 2008 no *site* da editora.

Fonte: Captura de tela do *site* realizada pela autora. Disponível em: <<http://www.thesaurus.com.br/livro/1739/memorias-posthumas-de-braz-cubas/>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

O segundo exemplar analisado, o de 1899, faz parte da biblioteca particular da Prof^ª. Dr^ª. Cassilda Golin Costa (Cida Golin), integrante do corpo docente deste Programa de Pós-Graduação. Relíquia de família, foi herdado de seu avô. Em ótimo estado de conservação, foi passado de geração para geração, mostrando o valor atribuído a este objeto. Também não foram encontrados exemplares à venda desta edição atualmente. Obteve-se acesso a exemplares de tiragens da editora Garnier de outros anos, como o de 1896, encontrado na biblioteca da Universidade do Vale dos Sinos (UNISINOS)⁶², em São Leopoldo, e o de 1914, encontrado na biblioteca da Johns Hopkins University⁶³, em Baltimore (EUA). Nenhum dos exemplares encontrados nas bibliotecas mantinham a capa original. Ambos haviam sido reencadernados.

Dois exemplares da edição de 1943 foram consultados durante a pesquisa. Um faz parte do acervo da Biblioteca Nacional, da coleção Iconografia (Figura 103). O outro está no setor de livros raros da Biblioteca do Congresso (Figura 104), em Washington (EUA). Ambos exemplares foram acessados mediante agendamento e não puderam sair das salas de leitura das instituições.

62 Número de chamada: 869.0(81)-31 A848m 3 ed. [18--?].

63 Identificação LCCN: 20020125. Registro disponível em: <https://catalyst.library.jhu.edu/catalog/bib_623902>. Acesso em: 10 jun. 2015.

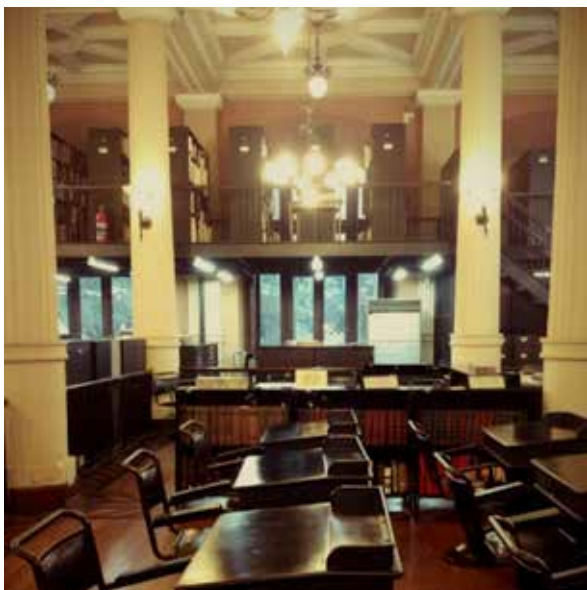


Figura 103 – Sala de leitura na Divisão Iconografia na Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro, Brasil).

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora.



Figura 104 – Sala de leitura no setor de Livros Raros e Coleções Especiais na Biblioteca do Congresso (Washington, EUA).

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora.

Encontrou-se uma edição fac-similar publicada pela editora Rocco em 1979 à venda no *site* Livronauta pelo valor de R\$ 1.500,00 (Figura 105). Não foram encontrados exemplares de 1943 à venda no mercado.

Livronauta
Livros usados - LPs - CDs - DVDs

Cadastre-se | Login | Minhas compras | Minha cesta | Ajuda

Livros | Buscar Livros | Buscar

Tudo do Autor | Tudo | Autor | Editora | Descrição | Tudo

Início | Sobre nós | Lista de Espera | Sebos e Livrarias | Atendimento

Memórias Postumas de Braz Cubas

Preço R\$1.500,00
Frete grátis

COMPRAR

Fazer uma pergunta ao Sebo
Procurar outros Sebos deste autor
Procurar este título em outros sebos
Indicar este livro para um amigo
Ver todos os livros deste sebo

Qualificação do Sebo
★★★★★

Métodos de Pagamento
Depósito Bancário
CARTÃO
Cartão de crédito via PayPal
PayPal
vISA

Métodos de Envio
Emprego Postal
PAC
Todos

Outros livros do autor

Figura 105 – *Site* Livronauta, onde está à venda edição fac-símile publicada em 1979 pela editora Rocco.

Fonte: Captura de tela do *site* realizada pela autora. Disponível em: <https://www.livronauta.com.br/livro-Machado_de_Assis-Memorias_Postumas_de_Braz_Cubas-Rocco-Maniantiga-Rio_de_Janeiro-45185024>. Acesso em: 10 dez. 2015.>. Acesso em: 10 mar. 2015.

O exemplar analisado da L&PM de 1997 foi emprestado da biblioteca da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Uma versão comentada⁶⁴ da edição de 1997, impressa pela primeira vez em 2008, continua no catálogo da L&PM, com características gráficas muito semelhantes. Em 2015, o custo de cada exemplar ficava em R\$ 17,90 (dezessete reais e noventa centavos). O salário mínimo no Brasil estava em R\$ 788,00 (setecentos e oitenta e oito reais) por mês na época – com o qual era possível comprar 44 exemplares.

Tornar os livros da L&PM Pocket produtos acessíveis faz parte da política editorial pensada para a coleção, que trabalha com preço bastante competitivo em relação aos de outras editoras. A edição de 2008 pode ser encontrada em pontos de venda espalhados pelo Brasil todo. A editora aposta fortemente na distribuição fora das livrarias, em locais menos tradicionais, como supermercados, postos de gasolina, farmácias. No *site* da L&PM, na seção *Quem Somos – Aqui tem L&PM Pocket* (Figura 106), é possível encontrar imagens de pelo menos 130 pontos de venda espalhados pelo país (Figura 107). A editora incentiva seus parceiros lojistas a enviarem fotografias mostrando como os livros estão expostos em suas lojas.



Figura 106 – Seção *Quem Somos – Aqui tem L&PM Pocket* no *site* da editora L&PM.

Fonte: Captura de tela do *site* realizada pela autora.
Disponível em: <<https://www.lpm.com.br>>. Acesso em: 10 dez. 2015.



Figura 107 – Pontos de venda dos livros da L&PM na seção *Quem Somos – Aqui tem L&PM Pocket* no site da editora.

Fonte: Registros fotográficos realizados pelos lojistas de diversas cidades do Brasil.

Disponível em: <<https://www.lpm.com.br/site/default>.

[asp?TroncoID=805133&SecaoID845253&SubsecaoID=945133](https://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID845253&SubsecaoID=945133)>.

Acesso em: 10 dez. 2015.

O exemplar analisado da Melhoramentos de 2012 foi adquirido na loja virtual da Livraria Cultura. No *site* de vendas da livraria é possível encontrar todos os produtos vendidos pela rede. Na página inicial, home do *site* (Figura 108), um aspecto chama a atenção. Além das imagens das capas dos livros presentes abaixo da chamada “veja os produtos que indicamos para você” encontra-se “os mais desejados”, que serve de título para as marcas Star Wars, Minecraft, Harry Potter, Lego e Game of Thrones, franquias que batizam produtos de todo tipo, incluindo filmes, *games*, brinquedos, roupas e também livros.

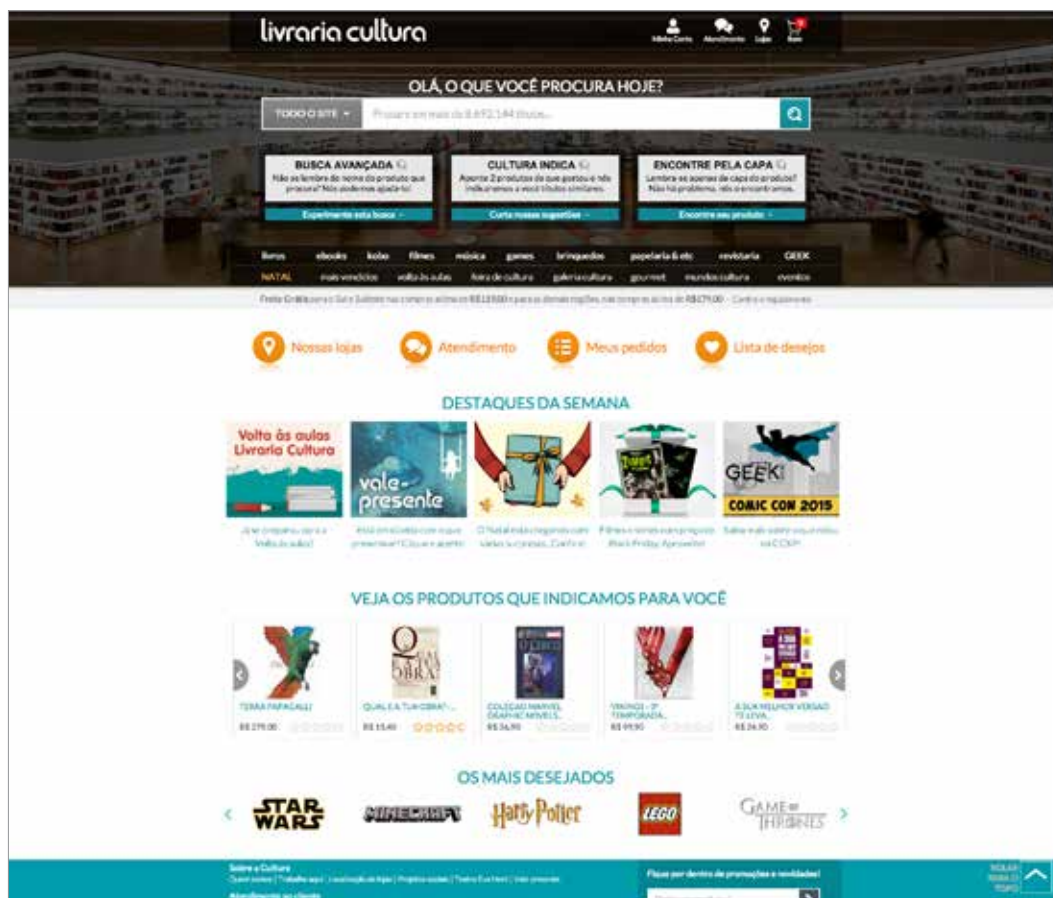


Figura 108 – Home do *site* da Livraria Cultura.

Fonte: Captura de tela do *site* realizada pela autora.

Disponível em: <<https://www.livrariacultura.com.br>>. Acesso em: 12 dez. 2015.

Ao longo do século XX, o preço de capa de novas tiragens diminuiu, tornando livros impressos produtos acessíveis a uma grande parcela da população. Para aqueles que querem ler a história de Brás Cubas, há hoje edições para todos os bolsos. Todas elas concorrem no mundo físico e virtual com outras mídias que contam a história do autor-defunto, além de disputarem a atenção dos leitores com outros conteúdos de toda ordem. Mesmo em livrarias, livros são comercializados ao lado de muitos outros meios de contar histórias, como filmes, séries, *games*, só para citar alguns, disputando a atenção dos consumidores/leitores.

Edições raras e de baixo custo, por exemplo, coexistem, mas ocupam espaços muito diferentes. Tratado como mais um produto entre tantos outros, o livro de bolso da L&PM que carrega a narrativa de Brás Cubas é vendido ao lado de pasta de dente, salgadinho e bateria de carro. Por outro lado, as bibliotecas que guardam as edições de 1881 e 1943 de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* atuam como guardiãs de objetos únicos. Para Darnton (2010), em um mundo onde a maioria dos escritores produz textos eletrônicos, a maior parte das editoras mantém seus catálogos em repositórios digitais e os *e-readers* tornam-se cada vez mais acessíveis, este é o futuro das bibliotecas: concentrar-se na preservação de acervos especiais.

No caso dos livros digitais, a multiplicidade de formas e os novos modelos de negócios já experimentados no mundo do impresso se potencializam. A variedade de formatos para as casas publicadoras acentua-se. Por conseguinte, a democratização dos modos de publicação e a distribuição com o uso de plataformas digitais gera produtos cada vez mais baratos. Abordou-se no capítulo 2 que, ao longo do século XX, a narrativa visual e a qualidade gráfica empregada nas edições analisadas perdeu suas características originais. Para se entender melhor o contexto que envolve essas mudanças, é importante olhar para o circuito de comunicação no cenário da convergência.

3.2 O CIRCUITO DE COMUNICAÇÃO NO CENÁRIO DA CONVERGÊNCIA

Fusões e aquisições de empresas tomaram o mercado editorial de forma mais aguda nos últimos quinze anos. O processo de reunião de empresas de distribuição e de produção de conteúdo faz parte dessa cultura, mas também as iniciativas populares de controle das mídias. Por um lado, novas tecnologias reduziram os custos de produção e distribuição, expandiram o raio de ação dos canais de distribuição disponíveis e permitiram aos consumidores arquivar e comentar conteúdos, apropriar-se deles e colocá-los de volta em circulação de novas formas. Por outro lado, tem ocorrido uma alarmante concentração de propriedade dos grandes meios de comunicação comerciais, com um pequeno punhado de conglomerados dominando todos os setores da indústria de entretenimento. Neste momento, as transformações culturais, as batalhas jurídicas e as fusões empresariais que estão alimentando a convergência midiática são mudanças que interferem na infraestrutura tecnológica. O modo como essas diversas transições evoluem determinará o equilíbrio de poder na próxima era dos meios de comunicação (JENKINS, 2009). Em meio a isso, a cadeia do livro vem se reacomodando na cultura da convergência.

A convergência é tanto um processo corporativo, de cima para baixo, quanto um processo de consumidor, de baixo para cima. A convergência corporativa coexiste com a convergência alternativa. Empresas midiáticas estão aprendendo a acelerar o fluxo de conteúdo pelos canais de distribuição para aumentar as oportunidades de lucros, ampliar mercados e consolidar seus compromissos com o público. Consumidores estão aprendendo a utilizar as diferentes tecnologias para ter um controle mais completo sobre o fluxo da mídia e para interagir com outros consumidores. As promessas desse novo ambiente midiático provocam expectativas de um fluxo mais livre de ideias e conteúdos. Às vezes, a convergência corporativa e a convergência alternativa se fortalecem mutuamente, criando relações mais próximas e mais gratificantes entre produtores e consumidores de mídia. Outras vezes, essas duas forças entram em guerra, e essas batalhas irão redefinir a face da cultura popular (JENKINS, 2009).

Salaverría (2010), a partir da pesquisa de diversos autores sobre convergência midiática, sintetiza os principais eixos de convergência que afetam os meios de comunicação: tecnológica,

empresarial, profissional e de conteúdos. Apesar de sua pesquisa estar interessada na convergência jornalística, o cenário apresentado por ele serve de espelho para a produção de livros, uma vez que a cultura da convergência aproxima ainda mais esses mercados. A seguir, serão identificados na cadeia do livro indícios dos principais eixos descritos por Salaverría.

O processo atual de convergência tecnológica está sendo liderado por empresas de telecomunicações, produtores e desenvolvedores de *hardwares* e *softwares* na revisão das plataformas existentes e criação de novas. O surgimento dos meios digitais tem importância central nesse processo. Estes atores determinam o marco tecnológico ao qual os meios de comunicação atuais devem se adaptar o mais rápido possível.

Desde a década de 1970, o desenvolvimento da tecnologia informática afetou toda a cadeia do livro impresso. De lá para cá, escritores e editores deixaram de lado os originais analógicos, pela utilização de *softwares* editores de texto em computadores de mesa, *laptops*, *tablets* e até mesmo em *smartphones*; administradores passaram a utilizar aplicativos de gestão; designers, ilustradores e fotógrafos dispõem de *softwares* gráficos; a impressão digital passou a ser uma opção interessante para publicações; as distribuidoras e livrarias entraram no *e-business*; enquanto os leitores continuavam a receber no final do processo seus livros impressos. A informatização da produção e distribuição do livro não apenas acelerou o processo de edição e difusão, como também ampliou e impôs novos limites aos profissionais envolvidos, reconfigurando o modo de pensar o livro em relação aos demais meios de comunicação.

O surgimento de novos produtos que levam o nome de livros digitais segue na linha das mudanças citadas e transforma novamente esse quadro. Empresas de tecnologia como Apple, Hewlett-Packard, Samsung, Sony, Kobo, Dell, Google, Amazon, Adobe, agora investem pesado no desenvolvimento de *softwares* e *hardwares* para criação e leitura de livros digitais. Essas empresas passaram a interferir no mercado editorial pelo viés tecnológico. Os leitores, que já liam textos nas mais diversas formas em seus computadores pessoais, contam hoje com mais opções de leitura materializadas em *e-books*, acessados por *hardwares* dedicados, como *e-readers*, ou por *tablets* e *smartphones*. De fato, a crise vivida pelo mercado de livros impressos, que tenta se reinventar para poder competir com uma oferta crescente de outras formas de acesso a textos não surgiu com a tecnologia digital, mas certamente se agravou com o seu crescimento. A condição multiplataforma dos livros permeia todos os demais eixos de convergência que serão abordados a seguir.

Epstein (2002) e Schiffrin (2006), editores com décadas de experiência no trabalho com livros impressos, apontaram as mudanças mais importantes no que diz respeito à formação dos conglomerados de mídia e o impacto disso no mercado editorial do final do século XX. Um dos principais pontos da crise do mercado editorial, para eles, está no embate entre o ideal de publicar títulos de valor em longo prazo, que em um primeiro momento se dirigem a públicos bem restritos, e a pressão dos investidores dentro de grandes grupos editoriais que esperam que todos os livros publicados gerem lucros altos. Logo, cada livro publicado materializa de certo modo esta dualidade.

Resultado de um processo que envolve inúmeras práticas, a produção de um livro sempre depende de uma rede complexa de decisões que passam desde a definição do perfil da casa editora e o público ao qual se dirige, até as decisões comerciais associadas à sustentabilidade econômica da editora enquanto negócio, seja pela venda dos exemplares, seja pelo financiamento prévio em caso de edição por encomenda, entre outros modos. Dependendo do equilíbrio ou assimetria entre cada uma dessas esferas, este duelo entre negócio e cultura apresenta um resultado diferente.

Para Epstein (2002), desde a segunda metade do século XX, o ramo de edição de livros vem se desviando de sua verdadeira natureza, assumindo a posição de um negócio tradicional, coagido pelas desfavoráveis condições de mercado e pelos equívocos dos administradores orientados pela busca por alta lucratividade. Essa situação levou a muitas dificuldades, pois, segundo o autor, publicar livros não é um negócio convencional. Essa atividade se assemelharia mais a uma vocação ou a um esporte amador, em que o objetivo é a atividade em si em vez do resultado financeiro.

Para Schiffrin (2006), é seguro dizer que o mercado editorial mudou mais nos primeiros anos do século XXI do que em todo o século anterior. Essas mudanças são mais óbvias nos países de língua inglesa, que, sob muitos aspectos, são modelos indicadores do que provavelmente irá acontecer no resto do mundo nos anos seguintes. Até pouco tempo atrás, as editoras eram, em sua maioria, pequenas e familiares, satisfeitas com os lucros modestos de um negócio que ainda se considerava ligado à vida intelectual e cultural. Recentemente, os editores foram obrigados a se ajustar a um desses dois padrões: fornecedores de entretenimento ou produtores de informação. Isso deixou pouco espaço para livros com ideias novas controversas ou com estilos literários questionadores.

Grandes conglomerados internacionais vêm se apropriando de uma parcela cada vez maior do mercado editorial em todos os países, na busca pela diversificação de produtos e mercados consumidores. Ao mesmo tempo, surgiu uma nova geração de pequenas editoras independentes (SCHIFFRIN, 2006). São muitos os impactos das fusões entre pequenas e médias editoras com grandes empresas de comunicação. Schiffrin defende que, com as mudanças no mercado editorial de massa – focado em atingir o grande público – um dos principais problemas é a censura e a homogeneização do que é publicado:

Na Europa e nos Estados Unidos, o trabalho de edição de livros tem longa tradição de ser uma profissão intelectual e politicamente engajada. Os editores sempre se orgulharam de sua capacidade de equilibrar o imperativo de ganhar dinheiro com o de lançar livros importantes. Nos últimos anos, à medida que a propriedade das editoras mudou de mãos, essa equação foi alterada. Hoje, frequentemente o único interesse do proprietário é ganhar dinheiro, e o máximo possível. Hoje se acredita amplamente que as abordagens que geram lucro para a indústria do entretenimento irão produzir resultados semelhantes quando aplicadas ao mercado editorial (SCHIFFRIN, 2006, p.23).

Já Martins (1999), preocupado com as políticas públicas destinadas ao livro, defende a inscrição da edição de livros no âmbito da nova indústria de conteúdos, normalmente só referida e negociada para a produção multimídia. Em 1995, a Comissão Europeia – instituição politicamente independente e que representa e defende os interesses da União Europeia na sua globalidade – definiu a indústria de conteúdos como “a criação, o desenvolvimento, o acondicionamento e a distribuição de produtos e serviços baseados na informação” e propôs três segmentos: edição impressa, edição eletrônica e indústria audiovisual. Por sua vez, o Relatório Mundial sobre a Informação divide o setor da informação em três domínios distintos: criação da informação ou indústria de conteúdos, difusão da informação (telecomunicações, televisão por cabo, satélites) e tratamento da informação através de serviços como livreiros ou bibliotecas. Segundo os números publicados pela UNESCO, os três setores são de importância equivalente na Europa, enquanto o de conteúdos domina nos Estados Unidos. Esta valorização crescente deste último explica, em boa parte, a enorme série de fusões e aquisições que se observaram na indústria da informação nos anos 1990. O relatório afirma que a indústria de conteúdos, tanto em termos de valor de mercado como de emprego, é o setor mais importante do conjunto da indústria da informação (MARTINS, 1999).

O setor de publicação de livros, com vendas totais anuais de 23 milhões de dólares nos Estados Unidos, vem sendo gradual e rapidamente integrado a uma estrutura corporativa de mídia, na qual companhias isoladas valem mais do que todo o mercado editorial. O valor que a América Online pagou pela compra da Time Warner foi mais de sete vezes o valor de todos os livros vendidos nos Estados Unidos em 2000. O mercado editorial está velozmente se transformando em uma pequena parcela do conjunto da indústria de comunicações. Atualmente, cinco grandes conglomerados controlam 80% das vendas de livros nos Estados Unidos. Em 1999, as vinte maiores editoras eram responsáveis por 93% das vendas, e as dez maiores ficavam com 75% dos rendimentos (SCHIFFRIN, 2006).

Lindoso (2004) acredita que mais do que “conglomerados editoriais”, hoje se pode falar de conglomerados da indústria da informação, ou da difusão de conteúdo, cujas três tendências identificadas são: absorção de editoras por grandes grupos de comunicação – Viacom, Time-Warner-AOL, Vivendi Universal, Bertelsmann, News Corporation –; compra de editoras para exploração de mercados linguísticos ou geográficos específicos, como é o caso da expansão das editoras espanholas na América Latina – grupos Santillana e Planeta – e de outras editoras europeias na América do Norte e do Sul – como a Penguin –; e concentração em segmentos específicos, principalmente na área técnico-científica, cujo exemplo mais significativo é o da holandesa Elsevier (LINDOSO, 2004).

Durante grande parte do século XX, o mercado editorial como um todo foi visto como uma área que não dava lucro, o qual viria quando os livros atingissem um público mais amplo por intermédio de clubes do livro e vendas de livros de bolso. Se isso era verdade para a não-ficção, era duplamente verdade para a literatura, pois, esperava-se que a maioria dos primeiros romances desse prejuízo. Para Epstein (2002), a função sólida – o capital acumulado – do qual

editores dependiam antes das fusões do setor eram os seus catálogos dos livros que vendiam ano após ano. Eram esses livros que proclamavam a força financeira de uma empresa e sua posição cultural: uma fonte de orgulho que compensava os proprietários e suas equipes pelos lucros marginais e baixos salários típicos do setor. Para os autores, de modo geral, significava uma honra juntar-se aos catálogos de editoras renomadas, fossem elas pequenas ou grandes. Mas hoje isso também mudou, já que a maioria das casas editoriais tornou-se indistinta em seus conglomerados. Embora alguns autores permaneçam fiéis a seus editores, cujos conselhos julgam auxiliá-los, a maioria confia em seus agentes para vender seus livros em leilão, uma realidade bastante forte em lugares como Estados Unidos e Europa, onde o mercado editorial é tradicionalmente mais organizado e profissionalizado.

Autores de *best-sellers*, cujos nomes ganharam status de marca, não precisam das editoras para publicar e divulgar seus livros, mas ainda precisam delas para distribuí-los às livrarias e a outros escoadouros de massa. Epstein (2002) defende que haverá um momento em que os conglomerados de hoje aprenderão que a publicação de livros é um negócio de alto risco e baixa lucratividade, e novos investidores não poderão ser encontrados. Quando isso acontecer, os escritores com status de marca, com auxílio de seus agentes ou gerentes de negócios, podem vir a se transformar em seus próprios editores, ficando com todos os proventos da venda de seus livros, descontados os custos de produção, divulgação e distribuição.

Um exemplo que contraria essa concepção é o de John Green, autor do *best-seller A Culpa é das Estrelas*⁶⁵ e outros títulos de sucesso, além de estrela da mídia social. Com mais de cinco milhões de seguidores no Twitter⁶⁶, tem milhões de assinantes em vários canais do YouTube⁶⁷ e mais de três milhões de seguidores no Facebook⁶⁸. Essa base de fãs, unida à capacidade de Green de manter suas postagens frequentes, chama a atenção, pois nem sempre autores se interessam em produzir outros conteúdos relacionados ao seu trabalho. Para Green, parece natural utilizar esses canais para manter seu público próximo. Com tanta facilidade para se fazer ver/ler/ouvir, por que Green precisaria de uma editora?

Essa pergunta foi feita por Tim O'Reilly CEO da O'Reilly Media, pelo Twitter em 14 de janeiro de 2014.⁶⁹ Mais precisamente, O'Reilly perguntou a John Green “Por que você ainda tem um editor quando você conta com uma plataforma de mídia social tão grande?”.

65 Tradução publicada no Brasil pela Intrínseca do romance *The Fault in Our Stars*, originalmente editado nos Estados Unidos pela E. P. Dutton, parte do grupo Penguin Random House.

66 Disponível em: <<https://twitter.com/johngreen>>. Acesso em: 18 mar. 2016.

67 Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/vlogbrothers>>; <<https://www.youtube.com/user/crashcourse>>. Acessos em: 18 mar. 2016.

68 Disponível em: <<https://www.facebook.com/JohnGreenfans>>. Acesso em: 18 mar. 2016.

69 Disponível em: <<https://twitter.com/DigiBookWorld/status/423123817880248320>>. Acesso em: 15 jul. 2014.

A resposta de Green foi a seguinte:

Boa pergunta! Um editor ainda agrega valor de venda / distribuição: mais da metade das minhas vendas estão em locais físicos. (Isso vai diminuir ao longo do tempo, não é tão importante a longo prazo.) Porém, todos os envolvidos na publicação de meus livros agregam valor a eles. Meu editor torna o livro (muito) melhor. Assim como revisores, publicitários, pessoas que entendem de marketing *offline*, pessoas que sabem a matemática do desconto. Todas essas pessoas agregam valor aos meus livros e promovem uma relação melhor entre o livro e o leitor. Em última análise, eu não quero maximizar o rendimento. Eu quero maximizar a audiência. Eu criei algo que eu quero compartilhar. Eu realmente acredito que os editores ainda podem agregar muito valor nessa parte. Mas eles devem olhar para as suas margens e *royalties* aos autores, que não são sustentáveis.⁷⁰

As redes sociais ajudam Green a chegar mais perto de sua audiência. Mas para fazer seus livros chegarem até seus leitores, especialmente impressos, o autor acredita que as editoras têm papel fundamental na distribuição. Nesse segmento da cadeia produtiva, atuam diferentes agentes: livrarias independentes, redes de livrarias, supermercados, lojas de departamentos, lojas de conveniência, clubes do livro, vendas porta a porta, vendas por telefone, marketing direto e bancas de jornal e tabaco. Cada um desses agentes pode ter pontos de venda com diferentes configurações, indo da pequena banca às megalojas (EARP; KORNIS, 2005).

Se por um lado, John Green acha importante contar com uma casa publicadora, não é de hoje que autores desconhecidos encontram outras maneiras de fazer seus textos chegarem até os leitores. Algumas editoras prestam serviço de coordenação editorial sob encomenda. Autores que se disponham a patrocinar seu livro podem contar com algumas casas publicadoras que prestam serviços de assessoria editorial aos autores. A Simplíssimo⁷¹ é uma dessas empresas, com foco específico em publicações de *e-books*. Em outros casos, como o Clube de Autores⁷², se o escritor não quiser, não há mediação de profissionais do livro entre ele e seu público. Caso o autor não tenha interesse nem mesmo em contar com um revisor ou designer, por exemplo, pode submeter seu arquivo gerado em editor de texto e decidir sobre a capa a partir de opções pré-definidas de *layout*.

O Clube de Autores oferece uma plataforma de autopublicação online, permitindo aos autores independentes publicarem suas obras pelo *site* e terem seus exemplares impressos

70 “Good question! Publisher still adds sales/distribution value: over half of my sales are in physical places. (That will decrease over time, though, so not that important long term.) BUT ... everyone involved in publishing my books adds value to them. My editor makes the book (much) better ... copyeditors, publicists, people who understand non-digital marketing, people who know the math of discounting. All those people add value to my books and make for a better relationship between the book and its reader. Ultimately, I don’t want to maximize income. I want to maximize audience. I made something I want to share. I truly believe that publishers can still add a lot of value on that front. But they MUST look at their margins and author royalties, which are not sustainable.” GREEN, John. Entrevista (jan, 2014). Entrevistador: Tim O’Reilly CEO da O’Reilly Media. A entrevista na íntegra encontra-se disponível em: <<https://twitter.com/DigiBookWorld/status/423123817880248320>>. Acesso em: 15 jul. 2014. Todas as citações presentes no texto, cujo original em língua estrangeira estiver reproduzido em nota de rodapé, são traduções da autora.

71 Disponível em: <<http://revolucaoebook.com.br>>. Acesso em: 15 jul. 2014.

72 Disponível em: <<http://www.clubedeautores.com.br>>. Acesso em: 15 jul. 2014.

conforme vão sendo vendidos, sob demanda. No caso de publicação como livro digital, o arquivo é automaticamente liberado ao comprador assim que o pagamento é recebido. Fundado em 2009, nasceu a partir da experiência de três sócios especializados em negócios digitais na internet. Entre outras plataformas de autopublicação voltadas para novos escritores, podem-se citar ainda: Kindle Direct Publishing⁷³ (da Amazon), Bookess⁷⁴ (associada à SBS), Publique-se⁷⁵ (da Saraiva), Writing Life⁷⁶ (da Kobo), Google Play⁷⁷ (da Google), E-galáxia⁷⁸, iBooks Author⁷⁹ (da Apple).

O crescimento das atividades de autopublicação, nos últimos anos, é parte do que o autor Chris Anderson⁸⁰ chamou de “cauda longa” (Figura 109). Para Anderson, “se a indústria do entretenimento do século XX baseava-se em *hits*, a do século XXI se concentrará com a mesma intensidade em nichos” (ANDERSON, 2006, p.15). O mundo hoje comporta uma enorme variedade de conteúdos adaptados a uma infinidade de grupos de pessoas diferentes. Os três principais pontos de sua proposta são: a cauda das variedades disponíveis é muito mais longa do que supomos; ela é agora economicamente viável; e todos esses nichos, quando agregados, podem formar um mercado significativo (ANDERSON, 2006).

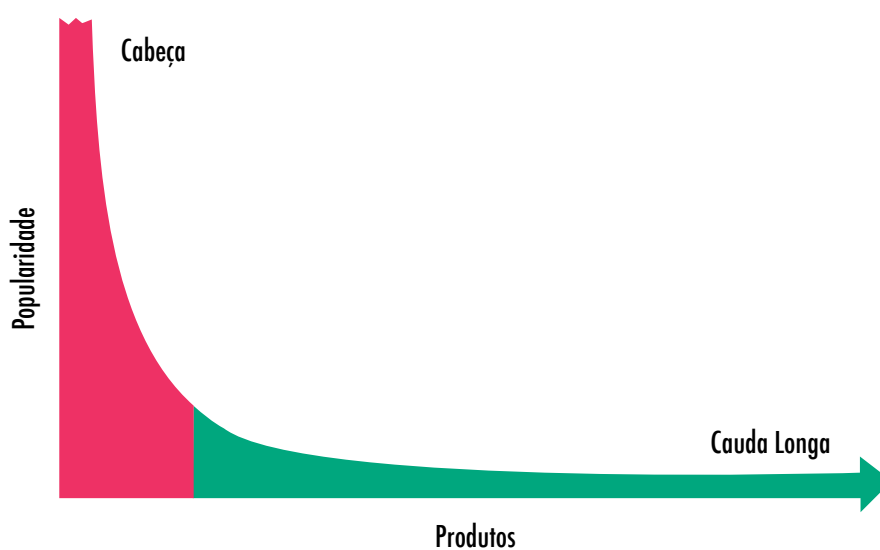


Figura 109 – A cauda longa.

Fonte: ANDERSON, 2006. Tradução da autora.

73 Disponível em: <<https://kdp.amazon.com>>. Acesso em: 30 jul. 2014.

74 Disponível em: <<http://www.bookess.com>>. Acesso em: 30 jul. 2014.

75 Disponível em: <<http://www.livrariasaraiva.com.br/publique-se>>. Acesso em: 30 jul. 2014.

76 Disponível em: <<http://ptbr.kobo.com/writinglife>>. Acesso em: 30 jul. 2014.

77 Disponível em: <<http://developer.android.com/distribute/googleplay/start.html>>. Acesso em: 30 jul. 2014.

78 Disponível em: <<http://www.e-galaxia.com.br>>. Acesso em: 30 jul. 2014.

79 Disponível em: <<https://www.apple.com/br/ibooks-author>>. Acesso em: 30 jul. 2014.

80 Além do livro *A cauda longa* (ANDERSON, 2006), o autor escreveu ainda *Free: Grátis – O futuro dos preços* (ANDERSON, 2009), que aborda o conceito de gratuito na era digital, e *Makers: a nova revolução industrial* (ANDERSON, 2012), que discute como as pessoas criam novos produtos e serviços hoje utilizando ferramentas digitais.

O alto, porém, estreito pico no início do gráfico de Anderson representa os *best-sellers*. A parte longa e próxima à base representa os livros de nicho que vendem sozinhos muito menos cópias do que qualquer *hit* editorial, porém, como grupo, vêm interferindo cada vez mais no mercado. A “cauda longa” é povoada por *blogs*, músicas e vídeos independentes, zines, dentre uma infinidade de outros empreendimentos de pequena escala. E é alimentada pela popularização de ferramentas de *blog*, *softwares* em geral, câmeras digitais e o crescimento de formas de distribuição criadas na *web*, como Netflix, Amazon, eBay, YouTube, Google, para citar alguns. Ressalte-se que o mundo editorial está sendo transformado por novas atitudes sociais em relação à produção e compartilhamento de conteúdo, pois, cada vez mais, as pessoas se veem não apenas como consumidores de mídia, mas como produtores (LUPTON, 2008).

Foi disso que os sócios do Clube de Autores e das outras plataformas de autopublicação citadas se deram conta. Uma vez que a plataforma, a parte de *hardware* e *software* do negócio, é eficiente, não importa o número de vendas por autor, o que interessa é o número de vendas total, entre todos os autores da base. Dessa forma, esse tipo de negócio é economicamente rentável.

Os casos citados anteriormente pressupõem que o autor já tenha levantado o valor necessário para sua publicação. Por outro lado, o modo de financiamento das obras é bastante variado, especialmente quando se trata de impressos. Por essa razão, existe a possibilidade de o autor valer-se de editais e realizar projetos com verbas públicas, nas mais diversas áreas, mas especialmente na área da cultura. Há ainda outros caminhos. A ideia de financiar a publicação de obras coletivamente não é nova, mas ganhou mais força com a internet, com as plataformas de arrecadação na *web* e com as redes sociais (ARAÚJO, 2012). Há plataformas de financiamento coletivo, ou *crowdfunding*, para projetos em geral como as brasileiras Catarse⁸¹ ou Kickante⁸², ou a norte-americana Kickstarter⁸³. Mas há também específicas para financiamento de livros, como a brasileira Bookstorming⁸⁴ e a norte-americana Pubslush⁸⁵. Essas iniciativas colocam o leitor em um papel central na decisão sobre o que deve ou não ser publicado.

Martins (2007) aponta a diversidade de definições e classificações criadas na tentativa de cercar o que é o livro. Além da dualidade do livro entre negócio e cultura, outro de seus paradoxos é a diversidade. O livro nunca teve como hoje tantos concorrentes diretos. Para além da multidão de “outros” livros (nunca se editou tanto no mundo), o livro impresso concorre hoje com a internet, a multimídia, a imprensa, o rádio, os espetáculos etc. Na cadeia do livro tradicional, o substrato de que é feito um livro é um conteúdo criado por escritores. O processo de edição, seja feito por uma casa editora, ou pelo próprio autor, é que torna aquele conteúdo um livro. Hoje, esse substrato que serve de base para a publicação em livro serve

81 Disponível em: <<http://www.catarse.me/pt>>. Acesso em: 30 jul. 2014. A Catarse em parceria com a Chorus divulgou uma pesquisa sobre o cenário atual do financiamento coletivo no Brasil disponível em: <<http://pesquisa.catarse.me>>. Acesso em: 30 jul. 2014.

82 Disponível em: <<http://www.kickante.com.br>>. Acesso em: 30 jul. 2014.

83 Disponível em: <<https://www.kickstarter.com>>. Acesso em: 30 jul. 2014.

84 Disponível em: <<https://www.bookstorming.com.br>>. Acesso em: 30 jul. 2014.

85 Disponível em: <<http://pubslush.com>>. Acesso em: 30 jul. 2014.

também para criar outros produtos midiáticos, sejam de divulgação do próprio livro – como peças gráficas em geral, *book trailers*, *hotsites* – que circulam em *blogs*, *videologs*, e redes sociais – ou novos produtos editoriais, como livros digitais e audiolivros; ou ainda, produtos em franquia explorada por outros mercados, como filmes, *games*, brinquedos etc. A produção de conteúdos em áudio, vídeo, imagem, além do tradicional texto para publicação em livro, faz parte do dia a dia das editoras atualmente. Em suma, a indústria do entretenimento e produção de conteúdo está cada vez mais misturada ao mercado editorial.

Nesta esfera, o desenvolvimento das indústrias da informação tem um enorme impacto sobre as próprias profissões da informação, agora sujeitas a pressões complementares: por um lado, o campo de trabalho alarga-se constantemente, pois a quantidade de informação a tratar é muito superior à de cinco anos atrás. Por outro lado, as exigências crescentes das audiências criam uma procura de serviços cada vez mais sofisticados e de maior qualidade.

Devido a tais pressões, as profissões da informação registram acelerados fenômenos de convergência, cobrança de polivalência e necessidades de formação. Desatualizam-se antigas distinções entre educação e lazer, entre trabalho e jogo, pois os contextos confundem-se. Repensam-se velhas profissões (impressor, editor, bibliotecário etc.) e interpretam-se antigos estratos profissionais, pois o autor pode agora ser também editor e o computador da contabilidade pode fazer também o design do livro. Emergem novas profissões (como *webdesigner*, analista de sistemas, programador, desenvolvedor etc.), questionando os apressados encantamentos iniciais com os supostos benefícios da desintermediação permitidos pelas novas tecnologias digitais (MARTINS, 2007).

Servido até pouco tempo por técnicas tradicionais e artesanais, por voluntarismos e autodidatismos simpáticos, o mundo da edição se modifica. Os editores são, cada vez mais, empresas ou organizações enquanto elos de grandes grupos nacionais e internacionais, em se tratando de uma profissão de especialistas, em que sobressaem duas funções: a seleção de títulos a publicar (função criativa) e a seleção dos mercados a atingir (função marketing). Tais editores compõem uma profissão em recontextualização graças à revolução digital, a qual está dando origem a novos produtos e a novas soluções para a eficácia da gestão e da relação com os clientes (MARTINS, 2007).

A figura do autor, por exemplo, ponto de origem da cadeia por muitos anos, na cultura contemporânea, ganha novo papel. Os textos literários compreendidos a partir da noção de mediação editorial, assim como outros textos, também só existem quando encarnados em algum corpo material, seja como livro impresso, filme, série de tevê, programa de rádio, ou mais recentemente, em formas hipertextuais como algumas encontradas na internet. Diferentemente da ideia do escritor como principal autor das obras literárias, na internet, percebem-se casos em que fica mais evidente a autoria coletiva das obras.

Por paradoxal que pareça, o resultado final, quando redundante em hipertexto ou multimídia, coincide com uma criação coletiva e socializada, envolvendo vários parceiros, entre técnicos e produtores. Seu efeito autoriza suplantando a perspectiva narcisista com que algumas obras artísticas, incluindo a literária, vinham sendo entendidas até recentemente (ZILBERMAN, 2001, p.116).

Assim, um rol de mediadores ganha espaço na criação coletiva de novos produtos digitais. As áreas ligadas ao desenvolvimento de *software* e programação para o mercado editorial vêm crescendo com olhar especial para o desenvolvimento de livros digitais. Como ficou claro no capítulo 2, o design editorial para esses casos é resultado de uma série de definições, que passam pelo *hardware* utilizado para leitura, camadas de *software* até chegar ao arquivo com o conteúdo. Tais definições peritextuais são cercadas por epitextos que colaboram na recepção desses produtos. A seguir, aspectos dos novos contextos de circulação que envolvem as edições analisadas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* serão apresentados.

3.2.1 Brás Cubas em um mundo conectado

No contexto atual de circulação das edições impressas é possível identificar os impactos da cultura da convergência. Mas especialmente nos casos dos produtos digitais, as diferentes instâncias da convergência, incluindo a tecnológica, empresarial, profissional e de conteúdos ficam bastante claras. As reconfigurações empresariais das editoras, as novas equipes profissionais envolvidas na produção de livros, os diferentes produtos em papel e em tela que veiculam o texto de Machado de Assis, têm como pano de fundo a tecnologia digital.

A edição digital em PDF de 2004 analisada foi publicada pela Editora Moderna⁸⁶, fundada em 1968 pelo professor Ricardo Feltre, um importante autor de livros didáticos de Química do Brasil. Em 2001, a Editora Moderna já era uma das maiores publicadoras brasileiras de livros didáticos, quando passou a integrar o grupo Santillana⁸⁷, braço editorial do conglomerado espanhol Prisa, em um negócio de R\$ 150 milhões na época⁸⁸. O grupo Prisa está presente em 22 países e se posiciona como líder em educação, informação e entretenimento, nos mercados que falam português e espanhol. Dentre as marcas que controla, está o jornal *El País*. Segundo o *site* do grupo, atingem 700 milhões de pessoas no mundo, com seus mais de 250 *sites*, totalizando em torno de 31 milhões de usuários únicos⁸⁹.

Em 2005, o grupo Santillana adquiriu a maioria das ações de outra importante editora brasileira, a Objetiva. Nove anos mais tarde, em 2014, a gigante Penguin Random House comprou os principais selos do grupo Santillana, incluindo a Objetiva. Atualmente, no Brasil, o grupo Santillana mantém apenas a Editora Moderna, seu selo de livros didáticos.

Em matéria do dia 25 de novembro de 2015, o jornal Valor Econômico aponta a diversificação dos negócios do grupo⁹⁰. Segundo o jornal, teriam sido investidos R\$ 25 milhões

86 Há outra edição digital do título vendida pela Moderna com outro ISBN. Nesse caso, o arquivo é um EPUB, que utiliza a mesma capa da edição impressa, aquela que originou a edição em PDF.

87 Disponível também em matéria publicada pelo jornal O Globo em 02 de julho de 2014. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/economia/aquisicao-da-santillana-por-55-milhoes-pela-penguin-cria-novo-mapa-editorial-13104109#ixzz3suNNOeFq>>. Acesso em: 02 dez. 2015.

88 Disponível também em matéria publicada pelo jornal Folha de S.Paulo, em 24 de março de 2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/dinheiro/fi2403200133.htm>>. Acesso em: 02 dez. 2015.

89 Disponível em: <<http://www.prisa.com/es/pagina/prisa-un-grupo-global>>. Acesso em: 02 dez. 2015.

90 Mais informação em matéria do jornal Valor Econômico de 25 de novembro de 2015. Disponível em: <<http://www.valor.com.br>>.

no desenvolvimento de uma plataforma tecnológica que reúne várias outras plataformas da área de ensino como, por exemplo, os aplicativos do Google, as vídeo-aulas do YouTube, o conteúdo digital da Enciclopédia Britânica e *games* educativos. A busca pelo desenvolvimento de plataformas de ensino e de fornecimento de conteúdos educacionais digitais é uma preocupação de vários grupos midiáticos que veem nesse segmento uma grande oportunidade de crescimento. Sem que tenha sido encontrada uma fórmula única garantida de lucro nessa área, diversas iniciativas nos mais variados formatos surgem a cada ano. A própria Moderna já participa de outra plataforma, provendo parte do seu catálogo na formação de uma biblioteca virtual.

A edição digital analisada neste estudo publicada pela Moderna foi acessada a partir da plataforma Nuvem de Livros. Em comunicação por e-mail no dia 02 de dezembro de 2015, o departamento de suporte técnico da Nuvem de Livros informou que ela suporta conteúdos em diversos formatos. Para leitura, as editoras parceiras podem enviar PDFs ou EPUBs. Aceita ainda vídeos em formato MP4 e áudios em MP3.

Na página do Facebook da Nuvem de Livros, a plataforma é apresentada como “uma biblioteca online onde você encontrará livros de diversos segmentos, vídeos escolares, e muito mais para fazer parte do seu acervo”⁹¹. Em palestra no VI Seminário O Negócio do Livro, promovido pelo Clube dos Editores do Rio Grande do Sul em agosto de 2014⁹², o executivo-chefe da plataforma, Roberto Bahiense, afirmou que não há autopublicação na Nuvem. Com curadoria de Antônio Torres, Arnaldo Niskier e Viviane Mosé, o principal objetivo, segundo Roberto, é ampliar o acesso a textos que foram criados para o meio impresso e não livros criados especialmente para o meio digital.

A venda de assinaturas para que escolas públicas e privadas forneçam acesso aos seus alunos é o principal objetivo da iniciativa. Com olhos na Lei 12.244, que estabelece a existência de um acervo de pelo menos um livro por aluno em cada instituição de ensino do Brasil até o ano de 2020, tanto na rede pública quanto privada, os criadores da plataforma apostam na impossibilidade de construção de bibliotecas físicas até a data definida. Em 72,5% das escolas brasileiras não há biblioteca, o que significaria a construção de cerca de 130 mil acervos até lá⁹³. Uma solução mais viável seria a disponibilização de acesso a um acervo virtual e à distribuição de *hardwares* de leitura para os alunos.

A Nuvem de Livros foi criada em 2011 pelo Grupo Gol, que inclui as empresas Editora Gol, Gol Online e Gol Mobile. A história do Grupo Gol, que segundo o seu *site*⁹⁴ possui mais

com.br/empresas/4329092/santillana-inova-e-investe-r-25-milhoes-em-plataforma-educacional>. Acesso em: 01 dez. 2015.

91 Disponível em: <<https://www.facebook.com/NuvemDeLivrosOficial>>. Acesso em: 29 nov. 2015.

92 A palestra de Roberto Bahiense está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fgg38PejTjM>>. Acesso em: 18 mar. 2016.

93 Disponível também em matéria publicada no *site* do jornal O Estado de S. Paulo no dia 23 de janeiro de 2013. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/geral,em-72-5-das-escolas-nao-ha-biblioteca-lei-preve-obrigatoriedade-ate-2020-imp-,987556>>. Acesso em: 29 nov. 2015.

94 Disponível em: <http://www.golgrupo.com.br/Sobre_Grupo_Gol.html>. Acesso em: 29 nov. 2015.

de 20 anos, está em grande parte ligada à trajetória da Editora Gol, empresa mais antiga do grupo, licenciada dos produtos educacionais da Fundação Roberto Marinho. Atualmente, o conglomerado divulga sua parceria no Brasil com diversas empresas de telecomunicações, agências de notícias e mais de 400 editoras. Apesar de não fazer parte do Grupo Globo, a relação entre os dois conglomerados é de proximidade. Em abril de 2015, A Nuvem de Livros e o jornal Extra promoveram a chamada Biblioteca Extra, uma promoção do tipo “junte e ganhe” que dava direito a acessar mais de 9 mil livros em um ambiente virtual criado especialmente para a ação⁹⁵. Além do PDF de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, editado pela Moderna, está disponível outro arquivo do título na Nuvem de Livros editado pela Editora Globo. Mais um ponto de ligação entre a Editora Gol e o Grupo Globo.

Fora do Brasil, a Editora Gol é parceira da empresa de telecomunicações Orange, atuando desde abril de 2014 na comercialização de acesso à Nuvem de Livros na Espanha. Segundo a editora, além dos 3 mil livros da Nuvem é possível ler 400 mil títulos da Fundação Biblioteca Miguel de Cervantes, outro parceiro da editora naquele país. A Gol investe ainda nas plataformas Nuvem do Jornaleiro – que, no Brasil, oferece 300 publicações e as notícias de EFE, AP, AFP e BBC – e Bíblia no Celular, buscando expandir seus mercados para toda a América Latina, América do Norte, Europa e China.

A Nuvem de Livros funciona como um *site* tanto em computadores de mesa, quanto em *tablets* e *smartphones*. Nestes *hardwares*, há ainda a opção de *download* do aplicativo da Nuvem de Livros, com navegação adaptada. A iniciativa que ganha mais peso a cada ano, chegou em 2015 à marca de 2,5 milhões de assinantes para 14 mil títulos no Brasil⁹⁶. A assinatura mensal para acesso à plataforma varia entre R\$9,90 (nove reais e noventa centavos) – valor promocional para clientes da operadora Vivo – e R\$17,99 (dezessete reais e noventa e nove centavos) – para o público em geral.

Nas três edições digitais analisadas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, apesar das ações para acessá-las serem muito diferentes daquelas que são utilizadas para acessar livros impressos, inúmeras metáforas para organização e visualização de *e-books* são utilizadas. Na Nuvem de Livros, desde o nome da plataforma e sua gráfica, passando pela interface criada, tudo remete à uma biblioteca física. A tela onde se encontra o menu principal (Figura 110) é composta de botões que acessam as seções *Minha Estante* (Figura 111), *Livros* (Figura 112), *Audiolivros*, *Videos* (Figura 113), *Games Educativos* (Figura 114), *Cursos e Concursos*, *Entrevistas*, *Atualidades/Notícias* (Figura 115), *Visitas Guiadas*, *Recomendados* e *Reforço Escolar/Teleaulas*.

95 Disponível também em matéria publicada no *site* do jornal Extra no dia 24 de abril de 2015 e no *site* do jornal O Globo. Disponíveis em: <<http://extra.globo.com/noticias/rio/milhares-de-livros-de-graca-so-com-promocao-biblioteca-extra-que-entra-em-sua-segunda-semana-15914029.html>> e <<http://oglobo.globo.com/rio/milhares-de-livros-de-graca-so-com-promocao-biblioteca-extra-que-entra-em-sua-segunda-semana-15914105>>. Acesso em: 29 nov. 2015.

96 Segundo matéria publicada no *site* da revista Exame. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/tecnologia/noticias/nuvem-de-livros-abre-biblioteca-virtual-e-democratica-na-espanha>>. Acesso em: 15 dez. 2015.



Figura 110 – Menu principal no *site* Nuvem de Livros.

Fonte: Captura de tela do *site* realizada pela autora.

Disponível em: <<https://www.nuvemdelivros.com.br>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

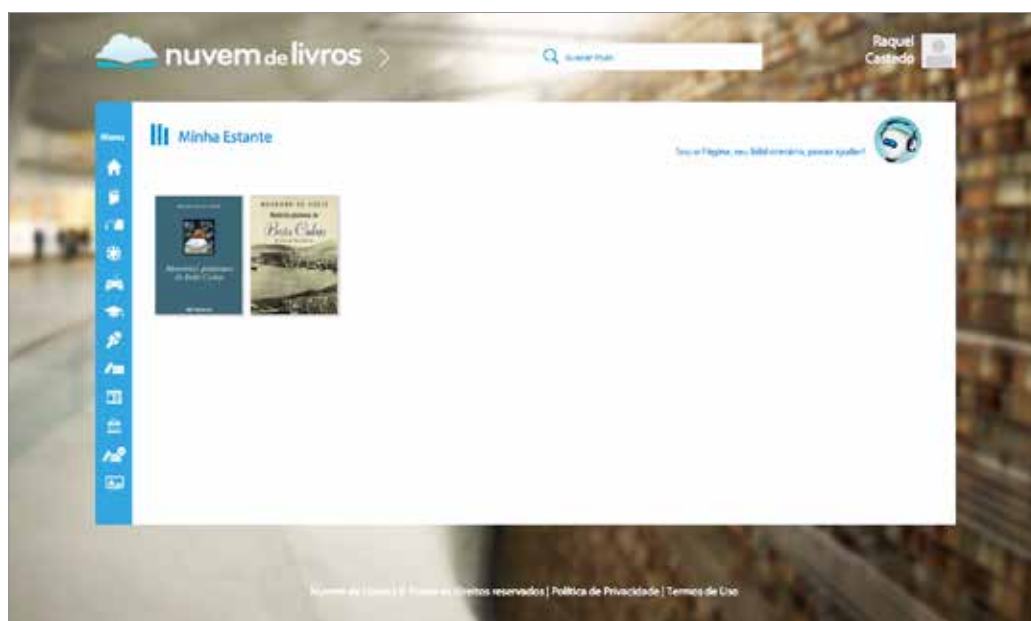


Figura 111 – Seção *Minha Estante* no *site* Nuvem de Livros.

Fonte: Captura de tela do *site* realizada pela autora.

Disponível em: <<https://www.nuvemdelivros.com.br>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

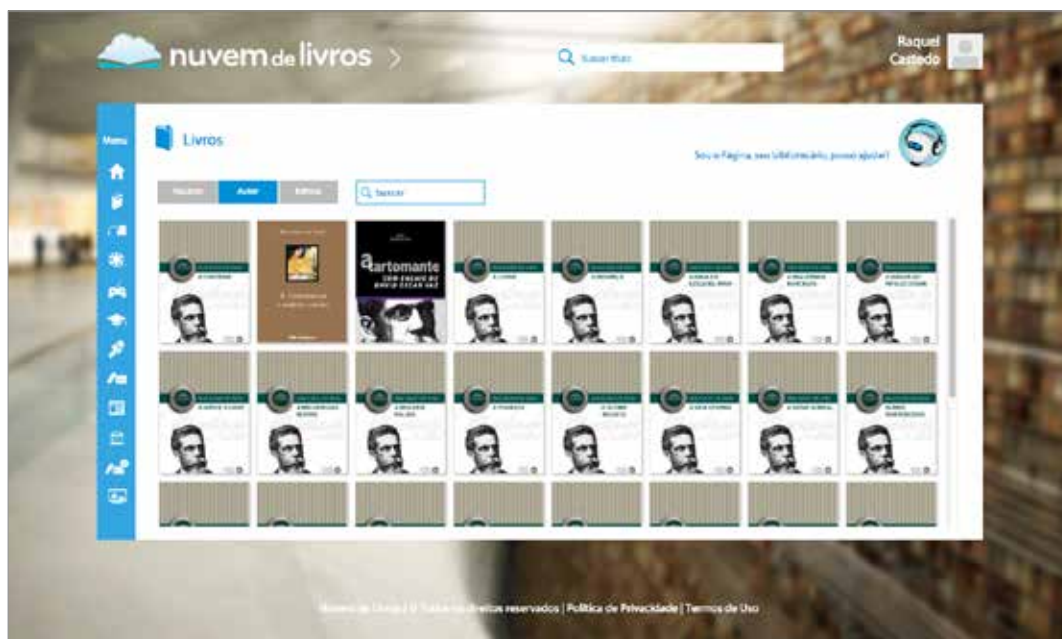


Figura 112 – Seção *Livros* no site Nuvem de Livros.

Fonte: Captura de tela do site realizada pela autora.

Disponível em: <<https://www.nuvmde livros.com.br>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

Livros são os itens principais na Nuvem de Livros, mas muitos outros tipos de conteúdos são disponibilizados (Figuras 113 a 115), como se pode perceber pelas seções que refletem o modo como a plataforma foi organizada.

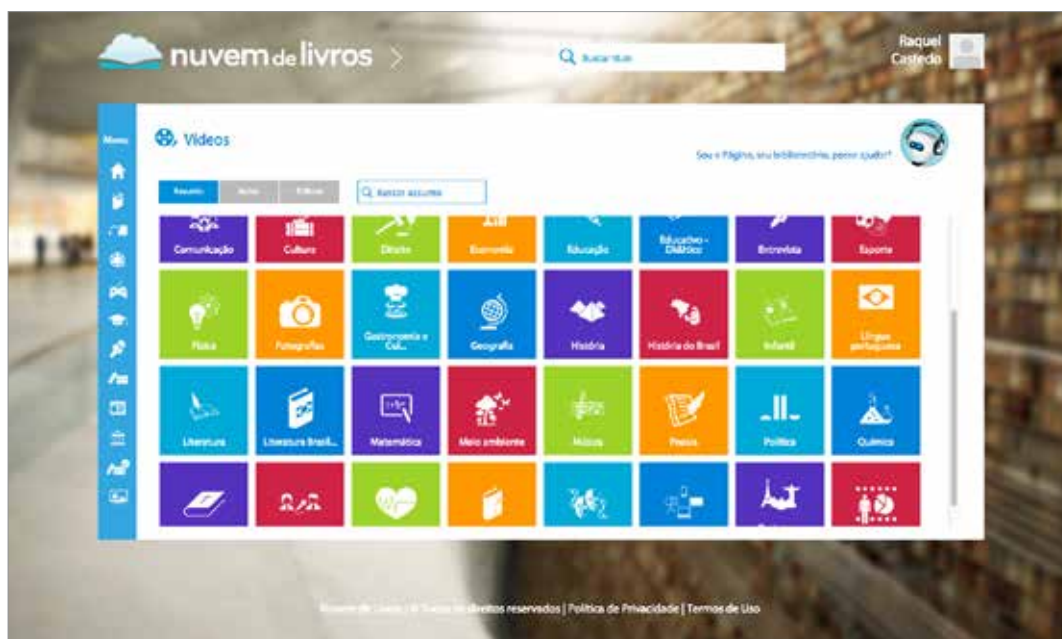


Figura 113 – Seção *Videos* no site Nuvem de Livros.

Fonte: Captura de tela do site realizada pela autora.

Disponível em: <<https://www.nuvmde livros.com.br>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

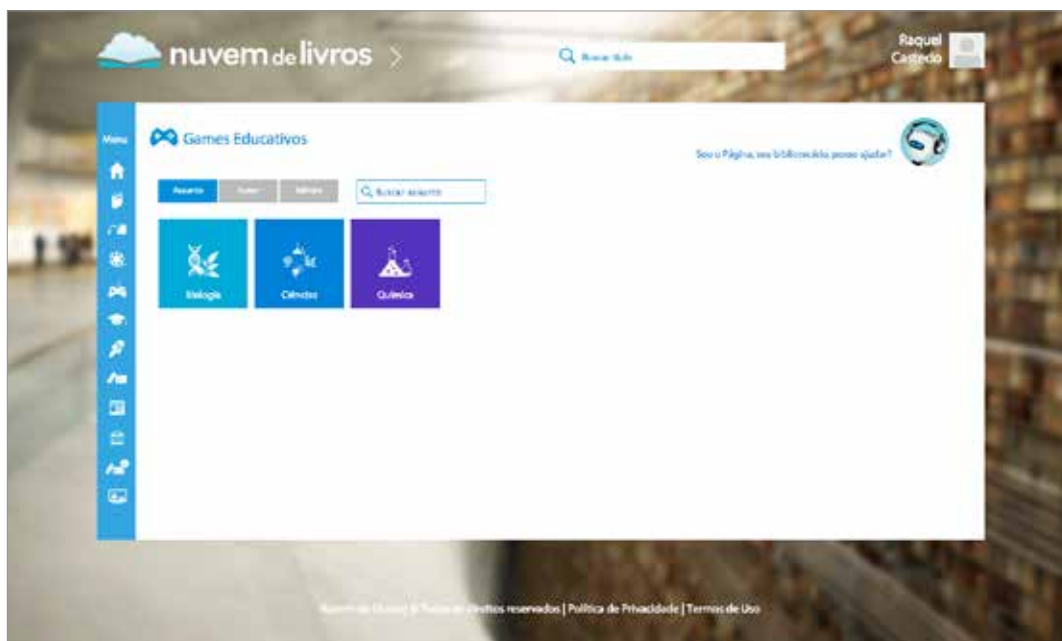


Figura 114 – Seção *Games Educativos* no site Nuvem de Livros.

Fonte: Captura de tela do site realizada pela autora.

Disponível em: <<https://www.nuvemdelivros.com.br>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

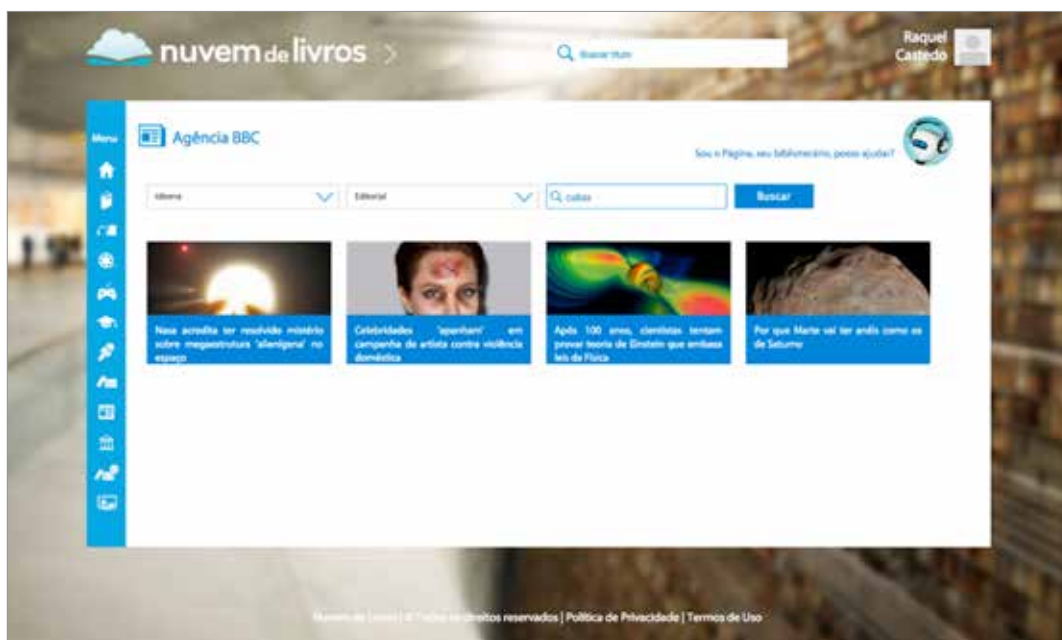


Figura 115 – Seção *Atualidades/Notícias* no site Nuvem de Livros.

Fonte: Captura de tela do site realizada pela autora.

Disponível em: <<https://www.nuvemdelivros.com.br>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

A segunda edição digital analisada é a da Editora Europa Digital, de 2011. No site da editora⁹⁷, há algumas informações sobre sua história. Foi fundada em 1986, por quatro ex-executivos da Editora Abril. Revistas são os principais produtos da editora, sendo conhecida principalmente nos segmentos de *games*, fotografia e informática. No total, edita

97 Disponível em: <<http://www.europadet.com.br>>. Acesso em: 01 dez. 2015.

17 revistas, além de guias e livros. A Europa se apresenta como uma empresa de capital 100% brasileiro.

Buscando atender bem a seus leitores e anunciantes, a empresa tem em sua declaração de princípios a busca por “certificar-se de que cada cliente – tanto leitores quanto anunciantes – ao entrar em contato conosco, sinta que nosso desejo é servi-lo, e da maneira mais cortês, rápida e eficiente possível”. Por outro lado, a empresa divulga seu código de ética, que tem como base o da Associação Nacional dos Editores de Revistas, o qual diz que deve “manter a independência editorial, trabalhando exclusivamente para o leitor”. Ao trazer a noção de que o anunciante e de que a publicidade é fundamental para a editora, encontra-se no posicionamento desta empresa algo que não aparece com tanta clareza na fala das outras casas sobre si: sua faceta como negócio. No menu principal do *site* da editora, há um link para seu braço digital. É a Europa Digital que assina a publicação do livro aplicativo *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Este produto não consta no catálogo no *site* da Europa Digital⁹⁸, que divulga essencialmente suas revistas digitais (Figura 116). Nem utilizando a busca do *site* da Europa Digital é possível encontrar a edição analisada. Entretanto, a edição é facilmente encontrada quando se busca pelo título na loja da Apple⁹⁹ (Figura 117), custando em torno de R\$ 4,00 (quatro reais) – US\$ 0,99 (noventa e nove centavos de dólar).



Figura 116 – Home do *site* da Europa Digital.

Fonte: Captura de tela do *site* realizada pela autora.

Disponível em: <<https://www.europadigital.com.br>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

98 Disponível em: <<http://www.europadigital.com.br>>. Acesso em: 01 dez. 2015.

99 Disponível em: <<https://itunes.apple.com/br/app/memorias-postumas-bras-cubas/id423328673?mt=8>>. Acesso em: 01 dez. 2015.



Figura 117 – Página do produto no *site* da loja da Apple.

Fonte: Captura de tela do *site* realizada pela autora.

Disponível em: <<https://itunes.apple.com/br/app/memorias-postumas-bras-cubas/id423328673?mt=8>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

Conforme comentado no capítulo 2, este é um exemplo de livro aplicativo, em que *software* de leitura e arquivo estão acoplados. No que toca à tecnologia empregada para criar e distribuir a edição, a formatação visual do texto é feita utilizando o *software* gráfico InDesign. A partir do *layout* pronto, um PDF sem interatividade é gerado com todas as páginas da edição¹⁰⁰. Além disso, são gerados arquivos em JPG que compoem as miniaturas para o menu de navegação, um arquivo TXT que serve para a ferramenta de busca e um TXT que é a base para o índice. Todos os arquivos citados são utilizados na criação do aplicativo pelo *software* Xcode. Uma vez que o aplicativo está pronto, o processo de distribuição, como o de qualquer outro *app*, precisa de uma loja digital. No caso de distribuição para *hardwares* Apple, utiliza-se a App Store, e no caso de *hardwares* que tenham sistema Android, a Google Play. Para cada loja, é necessário preparar um pacote específico. O processo de envio é bastante complicado à primeira vista¹⁰¹, já que depende de paciência e de conhecimentos técnicos específicos. Abaixo, é possível visualizar como o livro aplicativo aparece na App Store (Figura 118). Interessante notar que apesar de ter como conteúdo um livro, o produto não está na livraria da Apple, acessada pelo aplicativo de leitura iBooks, que dá acesso apenas a arquivos EPUB. Uma vez que se está navegando dentro do livro aplicativo, é possível também acessar a loja da editora online (Figuras 119 a 121). Nela, a editora Europa investe prioritariamente na divulgação de suas revistas digitais.

¹⁰⁰ As informações sobre as tecnologias envolvidas no processo de produção do livro aplicativo da Europa Digital constantes neste trabalho foram fornecidas por Marco Clivati, Gerente de Tecnologia e Conteúdo Digital da editora, em conversa telefônica, no dia 05 de janeiro de 2016.

¹⁰¹ Disponível também em: <<https://developer.apple.com/library/ios/documentation/IDEs/Conceptual/AppDistributionGuide/SubmittingYourApp/SubmittingYourApp.html>>. Acesso em: 12 dez. 2015.

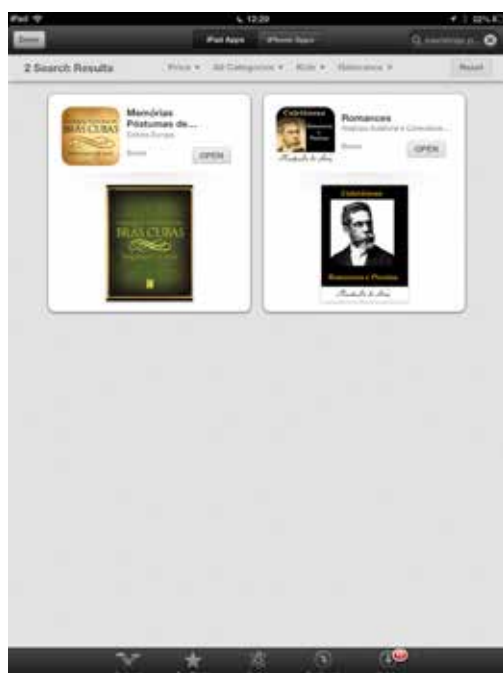


Figura 118 – Edição da Europa Digital na App Store.

Fonte: Captura de tela realizada pela autora.



Figura 119 – Acesso à loja online da editora dentro do livro aplicativo (tela 1).

Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

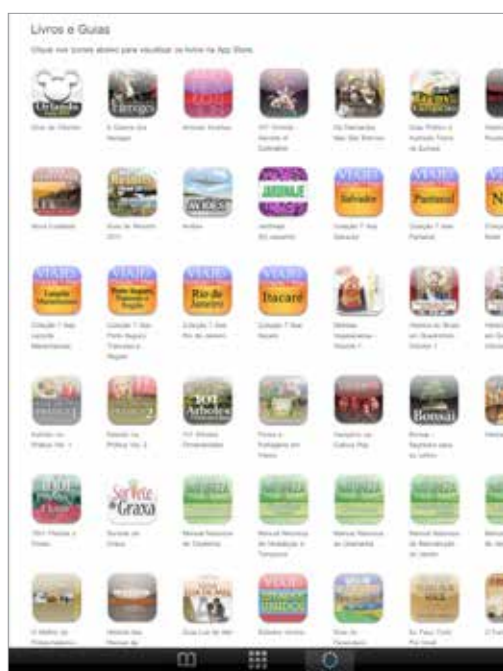


Figura 120 – Acesso à loja online da editora dentro do livro aplicativo (tela 2).

Fonte: Captura de tela realizada pela autora.



Figura 121 – Acesso à loja online da editora dentro do livro aplicativo (tela 3).

Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

Além das edições digitais pagas, é possível encontrar edições gratuitas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. O site EbookBR oferece em sua loja virtual 14 títulos digitais da obra de Machado de Assis em formato EPUB para *download* gratuito. Os arquivos utilizam como base

aqueles publicados pelo Projeto Obra Completa¹⁰² do Ministério da Educação (Figura 122), em PDF (Figura 123) e HTML (Figura 124), sem um tratamento gráfico cuidadoso.



Figura 122 – Site do Projeto Obra Completa.

Fonte: Captura de tela do *site* realizada pela autora.

Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br>>.

Acesso em: 10 set. 2015.



Figura 123 – Texto em PDF no *site* do Projeto Obra Completa.

Fonte: Captura de tela do *site* realizada pela autora.

Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/obra-completa-mainmenu-123>>.

Acesso em: 10 set. 2015.

¹⁰² Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/obra-completa-mainmenu-123>>. Acesso em: 10 set. 2015.



Figura 124 – Texto em HTML no *site* do Projeto Obra Completa.

Fonte: Captura de tela do *site* realizada pela autora.

Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/obra-completa-mainmenu-123>>.

Acesso em: 10 set. 2015.

Lançada no centenário da morte de Machado de Assis, em 2008, a proposta do Projeto Obra Completa é homenageá-lo, e fazer com que “a sua obra completa chegue a qualquer usuário da internet, em edições confiáveis e gratuitas”. Resultado de uma parceria entre o Portal Domínio Público – biblioteca digital do Ministério da Educação – e o Núcleo de Pesquisa em Informática, Literatura e Linguística (NUPILL), da Universidade Federal de Santa Catarina, o projeto teve como propósito organizar, sistematizar, complementar e revisar as edições digitais até então existentes na rede.

Já o Portal Domínio Público foi lançado quatro anos antes, em 2004. A iniciativa constituiu-se em um ambiente virtual que permite a coleta, a integração, a preservação e o compartilhamento de conhecimentos, sendo seu principal objetivo o de promover o amplo acesso às obras literárias, artísticas e científicas (na forma de textos, sons, imagens e vídeos) já em domínio público ou que tenham a sua divulgação devidamente autorizada, que constituem o patrimônio cultural brasileiro e universal. Na página inicial do *site*, há destaque para o Projeto Obra Completa. O texto-fonte utilizado pelo Portal Domínio Público para a edição é o da Editora Nova Aguilar, publicado em 1994.

O EbookBR (Figura 125), que publicou o arquivo EPUB, é um *blog* sobre literatura digital criado em 2009 que, segundo seu *slogan*, propõe-se a compartilhar “tudo sobre o universo dos *e-books* e *e-readers*”. Além de informações técnicas, acerca de programação e desenvolvimento, há análises e discussões sobre políticas públicas voltadas aos *e-books*. O idealizador do *blog* EbookBR é Edson Tandello Cruz. Segundo minibiografia encontrada no próprio *blog*, Edson não possui formação ou experiência na área editorial. É técnico em eletrônica, engenheiro elétrico e advogado. Entretanto, Edson domina a tecnologia que transforma o texto em arquivo EPUB, que pode ser criado em diversos *softwares*, pagos e livres. Utilizando como base o texto da Editora Nova Aguilar,

Edson abriu mão de editá-lo, utilizando-o de maneira idêntica à publicada pelo Portal Domínio Público. Já para a distribuição, diferentemente do caso da Europa Digital, aqui não foi necessário passar por uma loja virtual. O arquivo está disponível para *download* no *site* do próprio editor na seção *Lojinha* (Figura 126). *Memórias Póstumas de Brás Cubas* foi postado no dia 25 de abril de 2012¹⁰³.



Figura 125 – Home do *blog* EbookBR.

Fonte: Captura de tela do *site* realizada pela autora.

Disponível em: <<http://www.ebookbr.com>>. Acesso em: 10 set. 2015.



Figura 126 – Home do *blog* EbookBR.

Fonte: Captura de tela do *site* realizada pela autora.

Disponível em: <<http://www.ebookbr.com>>. Acesso em: 10 set. 2015.

103 Disponível em: <<http://www.ebookbr.com/2012/04/memorias-postumas-de-bras-cubas.html>>. Acesso em: 05 mar. 2014.

Para ler o arquivo EPUB, conforme foi comentado anteriormente, é necessário um *hardware* com *software* leitor instalado, sendo utilizado para a análise desta edição tanto um *tablet* iPad, a partir do *software* iBooks, quanto um *e-reader* Kobo com seu próprio *software* leitor. No *tablet*, uma vez que se entra no *site* EbookBR e encontra-se o arquivo EPUB, o navegador pergunta como o arquivo deve ser aberto. Escolhendo o aplicativo iBooks, inicia-se o *download* do EPUB. O ícone do *software* de leitura iBooks tem a ilustração de um livro aberto que remete à materialidade de um livro impresso (Figuras 127 e 128). Uma vez acessado o iBooks, as coleções são encontradas em “estantes” (Figura 129). A partir daí, é possível tocar na miniatura da capa do livro para iniciar a leitura, ou entrar na loja online da Apple pelo menu superior, desde que se tenha acesso à internet, onde inúmeros outros livros estão à venda (Figura 130).



Figura 127 – Ícone do *software* iBooks em iPad.
Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

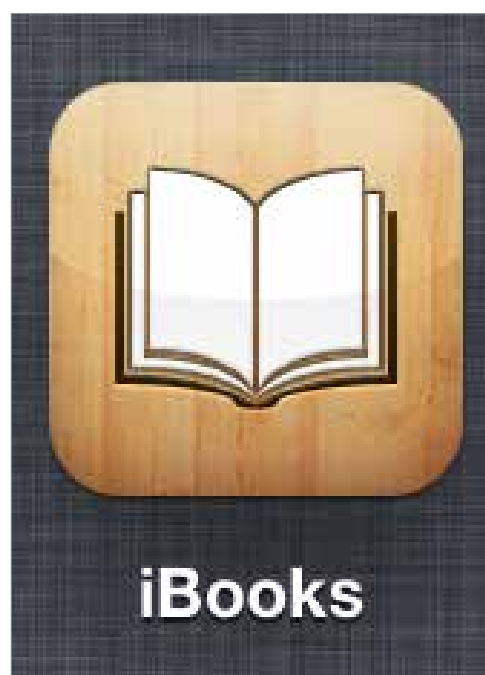


Figura 128 – Ícone do iBooks ampliado.
Fonte: Captura de tela realizada pela autora.



Figura 129 – Estante no iBooks.

Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

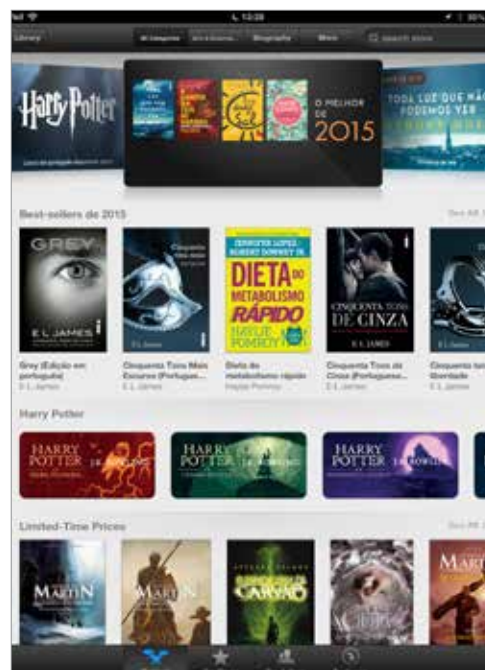


Figura 130 – Loja online da Apple.

Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

No caso do uso do Kobo, ao ligar o equipamento, o *software* leitor é aberto automaticamente. Na tela inicial, os livros lidos recentemente aparecem lado a lado, com suas capas em miniatura servindo como botões (Figura 131). Ao tocar em qualquer uma delas, se tem acesso à edição escolhida.



Figura 131 – Tela inicial do Kobo.

Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

Nesta tela inicial, além de ser possível acessar as edições lidas recentemente, encontra-se um menu no rodapé por onde se dá o acesso à biblioteca, à livraria e aos extras. O botão “Biblioteca” leva às seções *Livros* (Figuras 132 e 133), *Amostras*, *Minhas Coleções* e *Artigos*. Já ao tocar no botão “Livraria” (Figura 134), se tem acesso ao sub-menu com *Fachada da Loja* (Figura 135), *Leitura Relacionada* (Figura 136), *Categorias*, *Listas de Leitura* e *Lista de Pedidos*, desde que se esteja conectado à internet.



Figura 132 – Botão “Biblioteca” tocado na tela do Kobo.
Fonte: Captura de tela realizada pela autora.



Figura 133 – Acesso à seção *Livros* em Kobo.
Fonte: Captura de tela realizada pela autora.



Figura 134 – Botão “Livraria” tocado na tela do Kobo.
Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

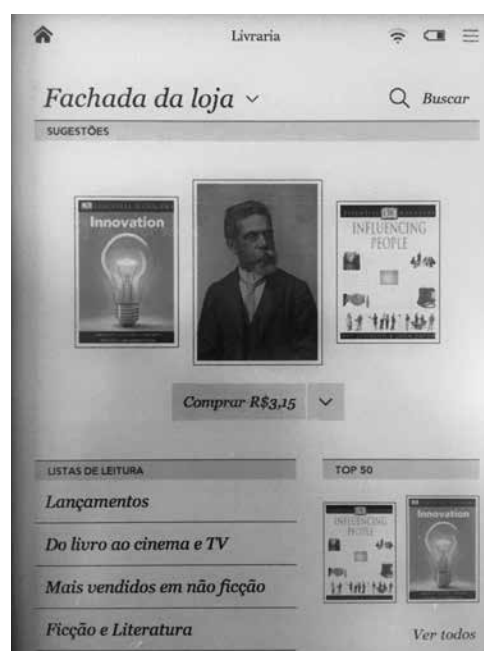


Figura 135 – Acesso à seção *Fachada da Loja* em Kobo.
Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

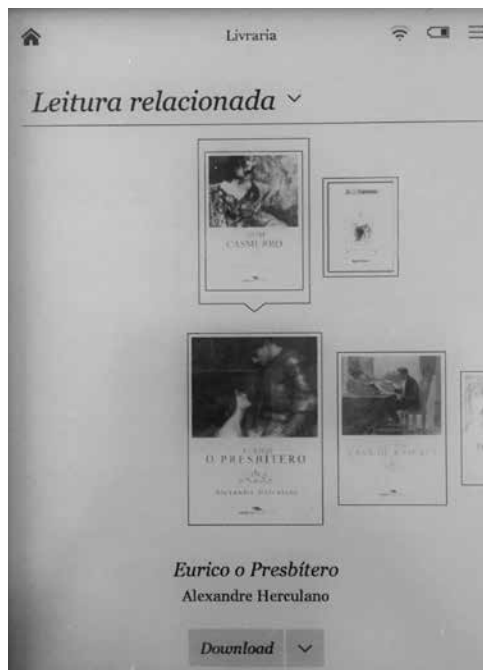


Figura 136 – Acesso à seção *Leitura Relacionada* em Kobo.
 Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

Pelo botão “Extras” (Figura 137), é possível acessar as seções e *Estatísticas de Leitura*, *Prêmios* e *Dicionário*.



Figura 137 – Tela inicial do Kobo.
 Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

Nota-se nas três edições digitais analisadas que bibliotecas, livrarias e lojas virtuais geram epítextos que estão cada vez mais colados aos produtos. Se nos impressos, o acesso a

essas outras falas sobre o livro já influenciava a leitura dos títulos, nos *e-books* esses elementos paratextuais que tradicionalmente estavam fora das mãos dos editores ganham novos espaços, em um contexto em que o próprio lugar do editor se reconfigura.

Outra questão que chama a atenção é que, nos exemplos apresentados, o domínio da reprodução do texto, agora digital, é comparável à primeira vista à função do editor-impressor, tão comum no início das atividades de edição (BRAGANÇA, 2005b). Porém, para materializar o livro, como vimos anteriormente, faltaria ainda *software* de leitura e *hardware*. Na cultura da convergência muitas vezes há a ilusão de que não se precisa de intermediários, e que, por isso, a comunicação é mais livre. Porém, a materialidade ainda prepondera em todos os livros, mesmo os digitais. O controle de quem produz *software* e *hardware* está nas mãos de poucas empresas, assim como, em alguns casos, a ampla distribuição dos livros, sejam EPUBs, PDFs, aplicativos, por mais que haja a liberdade de criação dos arquivos.

Outro aspecto importante, já identificado no capítulo anterior, é como a mudança na materialidade dos livros que carregam a história de Brás Cubas refletem a tendência do entendimento do texto como informação estritamente verbal. A análise da edição em EPUB, que muda sua aparência conforme o *hardware* e o *software* com os quais é acessada, é um exemplo claro nesse sentido. Outro exemplo que vem potencializando essa ideia e merece ser olhado mais de perto é a plataforma Google Books, que atualmente pode ser considerada a “iniciativa mais disseminada de apresentação do livro como objeto de dados”¹⁰⁴ (RIEDER, 2013, p.1). Em artigo que discute como tais serviços levantam questões acerca da organização do conhecimento nas sociedades ocidentais contemporâneas, Rieder (2013) faz uma análise interessante da junção de livros, algoritmos e bases de dados.

Desde 2006, o Google vem digitalizando milhões de livros pertencentes a acervos das principais bibliotecas de pesquisa e disponibilizando os textos para buscas online (DARNTON, 2010). Os processos de escaneamento e de reconhecimento do texto utilizados pelo Google inserem o livro em uma reconfiguração tecnológica que incluem características ao mesmo tempo de catálogo e de artefato de leitura.

Para Rieder (2013), indexar textos completos de determinados documentos abre caminho para processos automatizados que podem ser entendidos como novos modos de leitura e de interpretação de livros. Em última análise, esses processos implicam um entendimento particular de livro como um conjunto estruturado de palavras, projetadas em certos sentidos, individualmente e como parte de um corpo maior (RIEDER, 2013).

Na busca pelas edições de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* disponíveis no Google Books, encontrou-se a edição de 2008 da L&PM (Figura 138), aquela que tem como base a de 1997, porém inclui notas e comentários, bem como atualizações ortográficas. Criada inicialmente para ser impressa, foi digitalizada e incluída na ferramenta do Google. Na plataforma, é possível visualizar as páginas diagramadas para a versão em papel, ou seja, com o *layout* do livro impresso. Porém, o que torna essa iniciativa interessante para discussão é a digitalização

104 “[...] the most pervasive effort to perform the book as data object”.

por meio do reconhecimento óptico de caracteres, tornando o texto verbal algo independente do espaço das páginas.

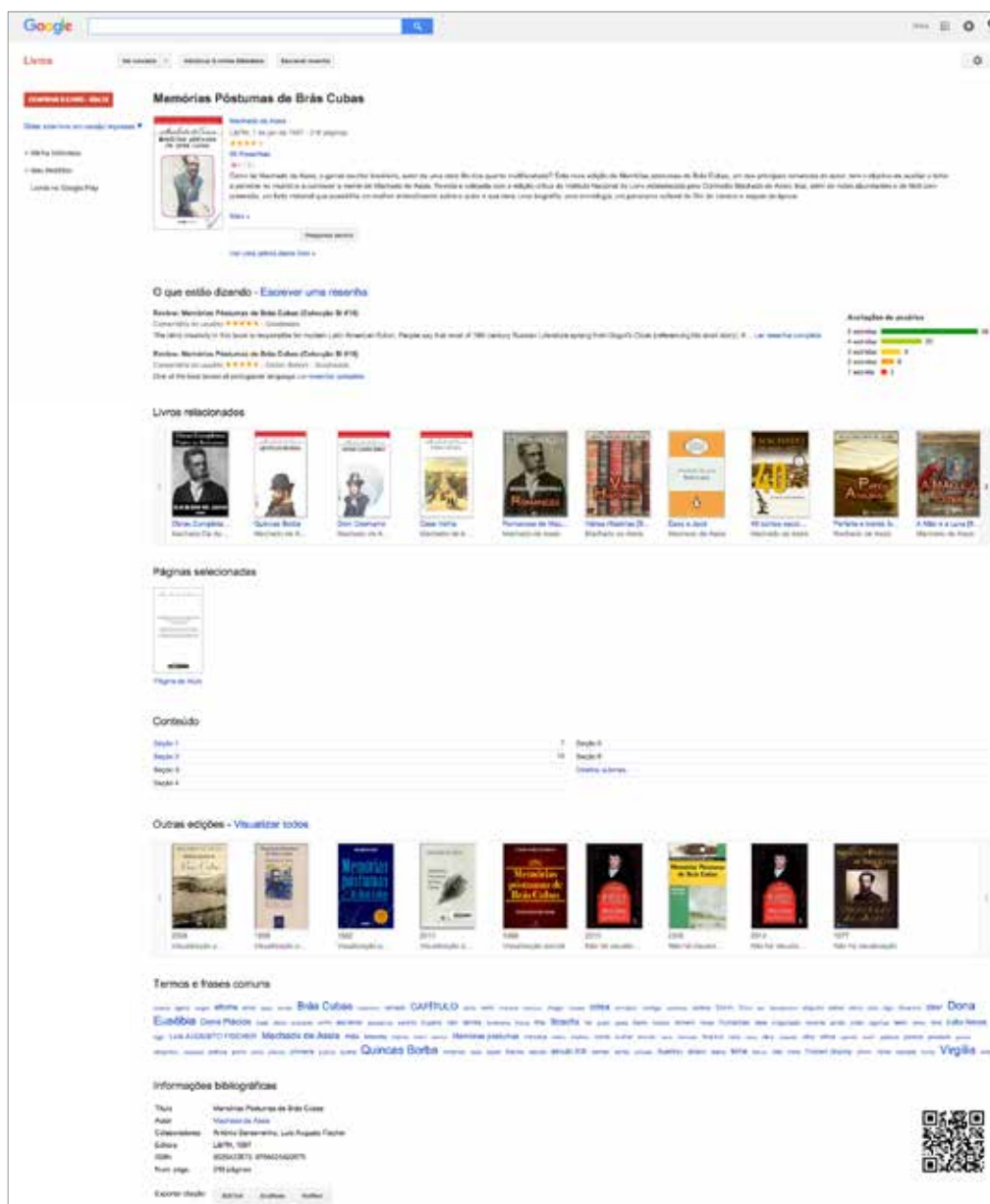


Figura 138 – Edição da L&PM na plataforma Google Books.

Fonte: Captura de tela do *site* realizada pela autora.

Disponível em: <https://books.google.com.br/books/about/Mem%C3%B3rias_P%C3%B3stumas_de_Br%C3%A1s_Cubas.html?id=pAvR3SiE96QC&redir_esc=y>. Acesso em: 10 set. 2015.

Um exemplo curioso do que a plataforma oferece de novo é a nuvem de termos e frases comuns. Além desse epitexto criado pelo sistema para esta edição, há outros novos elementos paratextuais criados pelo Google, como sumários alternativos, listas, mapas, que têm como objetivo indicar aos usuários o que é mais importante no livro. Outros serviços como o que estão dizendo sobre o texto, livros relacionados e outras edições, são elementos que tradicionalmente seriam epitextuais, mas que aqui estão muito próximos da edição, e estabelecem

outras oportunidades de navegação. Assim, essa lógica de criação de bases de dados de textos completos está programada para tratar o livro como um conteúdo verbal básico, algo elementar, que pode ser desmaterializado e reorganizado em agrupamentos feitos por algoritmos.

Não é objetivo desta pesquisa discutir os interesses por trás dessa iniciativa. Porém, como aponta Rieder (2013) em seu artigo, fica claro que, se interfaces computacionais podem armazenar o histórico de cada entrada de cada usuário, de cada clique, também podem guardar registros sobre o tempo gasto com cada página acessada, bem como todos os caminhos virtuais percorridos online. Essas informações falam não apenas sobre livros, mas sobre as relações que indivíduos e culturas mantêm com esses artefatos. Para Rieder, a habilidade de melhor entender o que as pessoas fazem com livros, o que estão procurando e como os leem, pode ser muito mais valiosa comercialmente a longo prazo do que os conteúdos em si.

Os objetos de leitura que carregam a história de Brás Cubas analisadas até aqui foram materializados de maneiras bastante diferentes entre si, em vários níveis, como já foi apresentado. As metáforas utilizadas em tela, criadas a partir de paratextos que colaboram no estabelecimento de laços entre os livros impressos e digitais, são estratégias comuns na cultura atual. Os novos cenários que cercam os produtos editoriais que são chamados de livros, sejam eles impressos ou digitais, levam a repensar a própria noção de livro. O design dos produtos se alterou, em função de uma cadeia que se acomodou com o surgimento da tecnologia digital, ancorada em contextos sociais e econômicos. Mas, por trás disso tudo, estão os modos de ler e de se apropriar dos textos, que são fundamentais no reconhecimento dos produtos editoriais. A seguir, no capítulo 4, discutiremos o processo de remediação que vem ocorrendo não apenas nos peritextos, mas nos epitextos editoriais, e como essa questão se relaciona à noção de livro, cercada pelos conceitos de texto e leitura na cultura da convergência.

4 LIVRO: DISPOSITIVO EM REDE

Nesta pesquisa, a proposta de entendimento do livro como dispositivo pressupõe o olhar para a forma dos artefatos que materializam o texto de Machado, bem como a circulação desses objetos na cultura atual, a fim de entender a relação entre as diferentes camadas que conformam um dispositivo, tendo em vista a complexidade de sua articulação, que abarca uma rede de elementos apresentados ao longo dos capítulos anteriores.

O olhar para o livro se dá com enfoque para a sua forma material, em sua relação de imbricamento com o conteúdo veiculado, em circulação. Neste sentido, as noções de dispositivo propostas por Mouillaud (2002) e Charaudeau (2006a, 2006b) constituem uma base teórica importante para o viés de pesquisa adotado, como já foi abordado anteriormente. Para Mouillaud, “o dispositivo tem uma forma que é sua especificidade, em particular, um modo de estruturação do espaço e do tempo” (MOUILLAUD, 2002, p.35).

Já Charaudeau (2006b), propõe que a constituição do dispositivo se dá pelo acoplamento entre macrodispositivo conceitual e microdispositivo material. Este estudo apropria-se desses conceitos e entende-se que os peritextos ligados à forma fazem parte do microdispositivo material dos livros – uma vez que colaboram na diferenciação de variadas edições com diferentes projetos de leitura –, enquanto os epitextos ligados à circulação fazem parte do macrodispositivo conceitual – pois constituem o espaço de representação social dominante acerca do que são livros, e sobre o processo comunicacional que se dá através deles.

Pensar o livro como dispositivo é considerar que a forma está tão fundamentalmente ligada ao conteúdo que o molda gerando uma matriz. Uma matriz que tem sua materialidade influenciada pelo contexto cultural, social, econômico, tecnológico que a cerca. Sendo assim, não se pode pensar no conteúdo de um livro de modo separado de sua dimensão material.

Ler, assistir ou ouvir um “mesmo texto” implica em experiências distintas. O desafio está em lidar com a dialética entre conteúdo e forma sem deixar-nos tomar pelo logocentrismo¹⁰⁵ ou pelo determinismo tecnológico. As características específicas dos dispositivos exigem, pois, uma atenção relativa ao suporte, bem como às tecnologias que o gerenciam e formatam. Os elementos estruturais do texto, seu gênero, suas especificidades narrativas, por outro lado, imbricam-se a essa base material tecendo relações espaciais e temporais, esboçando condições de recepção (GRUSZYNSKI, 2009, p.5).

Tais condições de recepção estão ligadas à cultura que cercou o livro por vários séculos, desde seu surgimento. Olhar para a história do livro e da leitura nos ajuda a entender o presente e tentar imaginar seu futuro. Ele é o meio de comunicação mais antigo e longo para armazenamento, recuperação e transmissão de conhecimento em larga escala (PAVLIK, 2010).

105 O logocentrismo, segundo Cauduro (1998b), seria o “privilegiamento da linguagem interna (mentalmente falada) sobre sua representação externa (manifesta por uma escrita gráfica)” (CAUDURO, 1998b, p.90). Os logocentristas, ao conceberem a fala como a forma de expressão mais perto da consciência, defendem um entendimento equivocado de que a escrita alfabética – linear, simbólica (de formas gráficas aparentemente não-motivadas), sem ilustrações, sem diagramas, e com um mínimo de variantes tipográficas – é a forma mais pura de representação.

Ao lado de outros meios mais modernos como o filme e o computador, mantém-se um dos principais modos de expressão da imaginação: contar histórias (LITTAU, 2006). Para a referida autora, a produção e a distribuição da literatura, por exemplo, é impensável sem esses portadores materiais, e a cultura é impensável sem as mídias. As pesquisas de historiadores como Roger Chartier e Robert Darnton indicam que os modos como as pessoas leem, bem como suas experiências de leitura, dependem das tecnologias pelas quais elas têm contato com a palavra escrita. As tecnologias da escrita alteram não apenas nossa relação com os textos, mas também nossa percepção do mundo (LITTAU, 2006).

Propondo o entendimento do livro como meio de comunicação composto de uma série de camadas, Littau (2006) olha para os diferentes modos de abordagem do livro, dependendo do campo de estudo que o tem como objeto. A autora entende que cada livro em nossas mãos não é um, mas dois. Estes dois livros não são os mesmos, pois um é um objeto manufaturado e o outro é um transmissor de significado (*conveyor of meaning*). Para a autora, conceber um livro de dois tipos – um material e o outro ideal – marca a linha divisória de dois campos de estudo: (1) história cultural e (2) teoria literária. Na busca de um olhar mais completo¹⁰⁶, Littau defende que textos transmitem significados complexos e múltiplas camadas. Uma vez que o texto é também um objeto material incorporado/encarnado, a materialidade desse objeto e sua organização física condiciona nossa leitura. Assim concebidos, textos põem em contato conteúdo, forma e matéria, e leitores respondem a códigos linguísticos e literários tanto quanto a bibliográficos e específicos do meio (MCGANN, 1991).

A partir das edições apresentadas nos capítulos 2 e 3, pôde-se perceber que as formas dos objetos que chamamos de livro em circulação hoje são muito variadas. Mas, apesar de suas diferenças, todos esses produtos editoriais são reconhecidos como livros. Assim, reforça-se a ideia de que o significado desses objetos só existe dentro de um sistema maior, ou seja, significado formal é mais processo do que coisa (CARDOSO, 2012). Seria melhor falar, segundo Cardoso (2012), em “significação”: processo mediante o qual significados vão sendo acrescentados, subtraídos e transformados em relação ao conjunto total das formas significativas. Para ele, quando o assunto são artefatos – e não palavras ou imagens, como na maior parte dos modelos semióticos –, a análise da significação ganha uma dimensão ainda mais imprecisa.

Na materialidade, é colapsada a distinção sutil entre o que constitui o objeto e o que emana dele, a qual se coloca historicamente em diversas áreas do pensamento humano por contraposições variadas como coisa em si x fenômeno; forma x conteúdo; representante x representação; significante x significado. [...] Supostamente, a compacta concretude das coisas poderia torná-las resistentes à reflexão; e prevalece a tendência, na sociedade ocidental, a tratar o comum dos objetos materiais de duas maneiras; ou como dados brutos (ciência), ou como acidentes e simulacros (metafísica). Não é verdade, contudo, que os artefatos sejam impermeáveis ao escrutínio analítico. As formas falam, sim, se apenas soubermos ouvir suas vozes (CARDOSO, 2012, p.130-132).

106 Moraes (2016) também dedica-se a mapear alguns dos principais enfoques teóricos do livro, incluindo o paradigma histórico-cultural, que entende o livro simultaneamente como um texto escrito, um objeto material e uma transação cultural. O pesquisador destaca outras abordagens à noção de livro hoje, como a ideia de que entramos em uma nova era do impresso, *Late Age of Print* de Striplhas (2011), bem como o conceito de remediação de Bolter e Grusin (1999).

Segundo Cardoso (2012), o processo de significação dos artefatos, ou seja, seus significados ao longo de um ciclo de vida, é determinado por quatro fatores: materialidade, ambiente, usuários e tempo. A materialidade corresponde aos elementos paratextuais ligados à forma, ou seja, estrutura, configuração e aparência. Entender o processo de mediação da forma do livro impresso no livro digital e do digital no impresso é fundamental para perceber continuidades e inovações hoje. O fator ambiente está relacionado ao entorno, à situação, à inserção social, ao contexto de uso. O entorno do livro, sua circulação na cultura atual está ligada a esse aspecto, que apresenta mudanças importantes no que diz respeito aos limites do que está fora e dentro das edições digitais, entre outros aspectos. Os usuários, no caso dos livros, são leitores, cujos repertórios, gostos, comportamentos, ideias e intenções interferem no processo de significação dos objetos de leitura. Novos modos de ler e novos letramentos são ativados pelos leitores de hoje, que fazem parte de uma cultura letrada em significativa transformação. Por fim, pensar o livro em relação ao tempo presente, é entendê-lo como singular e múltiplo simultaneamente. De um lado, a partir da experiência única que cada materialização do texto proporciona e, de outro, a partir do acesso sobreposto a vários modos de conhecer Brás Cubas, por meio de variadas plataformas.

4.1 MATERIALIDADE: ENTRE IMEDIAÇÃO E HIPERMEDIAÇÃO

Os fatores ligados à materialidade são apresentados por Cardoso (2012) condicionados por processos e técnicas de fabricação, prevendo uso, entorno e duração esperados, e são fixados de modo mais ou menos definido até que o artefato se desagregue fisicamente. Mesmo que o objeto tenha seu uso modificado, ou sua operação prejudicada, a materialidade sugere um retorno à condição primeira, nem que seja conceitualmente. “Funcionando ou parado, todo relógio é identificável como pertencente à classe dos relógios” (CARDOSO, 2012, p.152). Essa noção conceitual do artefato, nos remete de volta à noção de dispositivo. No exemplo utilizado por Cardoso, o relógio que pertence à classe dos relógios pode ser assim classificado por ter como base uma mesma matriz, ou um mesmo dispositivo. Entretanto, é preciso lembrar que o livro mudou muito desde o seu surgimento como meio de comunicação, o que ressalta o aspecto temporal da noção de dispositivo. Um livro em rolo, por exemplo, é muito diferente enquanto artefato se comparado a um livro estruturado em cadernos.

Gonçalves (2009) destaca pelo menos três periodizações que podem ser extraídas do mundo do livro e da escrita, e que nos ajudam a compreender características históricas da cultura letrada. Essas três periodizações não coincidem exatamente e entre elas há defasagens. A primeira tem como foco os sistemas de produção, as tecnologias da escrita (a oralidade ou ausência da escrita, a escrita pré-alfabética e a alfabética) bem como as técnicas de produção do objeto a ser lido (manuscrito, artesanalmente impresso, industrializado). A segunda leva em conta a configuração material dos livros. Se é feito de papel, pergaminho, papiro; se apresenta-se em rolo, códex, sanfona; qual é o material de envoltório e encadernação, o tamanho, a

portabilidade e usabilidade, o tipo de caracteres e a escrita utilizados; se apresenta sistemas de referência (paginação, títulos, sumários, índices, pontuação, divisão entre palavras, etc). Já a terceira tem como parâmetro os modos sociais de apropriação dos livros em sua forma mais fundamental, a leitura (oral em voz alta x silenciosa, intensiva x extensiva). O que interessa para o autor é a fragmentação dos modos de apropriação do impresso. Nas sociedades contemporâneas ocorre uma dispersão de usos, que corresponde ao mundo social. Com o século XIX, a história da leitura entra na era da sociologia das diferenças, que remete à constatação de diferentes modos de leitura, coexistência que, se já existiu anteriormente, hoje se acentua fortemente (GONÇALVES, 2009).

Essa indicação de uma série de periodizações ajuda a perceber que não há categorização única e que as cronologias são diferenciadas. Assim, a temporalidade da produção não corresponde exatamente à temporalidade dos formatos, que, por sua vez, não corresponde ponto a ponto à temporalidade das apropriações. Cada revolução do livro é sempre precedida por uma revolução dos modos de ler, e não necessariamente por uma mudança tecnológica (CAVALLO; CHARTIER, 1998). A invenção da imprensa não revolucionou necessariamente os hábitos de leitura, por exemplo. A leitura que já era silenciosa, se manteve com a passagem do manuscrito para o impresso. Por outro lado, a mudança do rolo para o códex é considerada uma revolução, pois modifica a maneira de ler os textos.

A cultura impressa é parte importante da cultura escrita. Herdeira da cultura oral e manuscrita, fazem parte dela o livro, o jornal, a revista, enfim, uma série de produtos editoriais impressos. A relação entre estes diversos dispositivos, bem como a natureza de cada um deles – que nos possibilita diferenciá-los – foi construída socialmente. O conceito de “tecnologia da palavra”, foi cunhado por Ong (1998) para sublinhar que a escrita não foi um acontecimento natural, mas sim um conjunto de técnicas e instrumentos que se desenvolveram no tempo com importantes repercussões tanto cognitivas quanto sociais. Nesse progresso lento, sucederam-se diversos recursos: primeiro a escrita à mão – com seus próprios acessórios e materiais –, mais adiante, a escrita impressa e o mundo da impressão, mas também o rádio, o computador e mesmo a internet foram considerados outros modos de tecnologizar a palavra, os quais criaram seus próprios instrumentos e artefatos culturais, desde o livro até as mensagens eletrônicas.

Deve-se sublinhar, segundo Furtado (2006), a emergência de uma realidade completamente nova e da maior importância para a nossa relação com os livros. O autor destaca que a mediação tecnológica é estranha ao mundo do livro. Diferentemente de áudio e vídeo, mediados através da tecnologia de equipamentos de leitura, “o livro impresso sempre teve a vantagem de ser imediatamente visível, folheável e consultável e de ser fácil de emprestar” (FURTADO, 2006, p.89).

O livro impresso corresponde a uma particular tecnologia de produção, transmissão e conservação do texto, que influencia o tipo de textualidade produzida, transmitida e conservada (RONCAGLIA¹⁰⁷, 2001 apud FURTADO, 2006). Apesar de o impresso ser um modo

107 RONCAGLIA, Gino. La grande potenza del testo quando diventa ipertesto (entrevista a George P. Landow),

de baixa mediação técnica, é preciso levar em conta a tecnologia empregada em sua produção específica, que define em grande parte o processo de transformação do texto em um objeto a ser lido, neste caso, um livro.

Para Furtado (2006), podemos destacar algumas mudanças fundamentais entre o livro impresso e digital. A questão do suporte é essencial para o estabelecimento do estatuto dos textos, pois é através deles que se identificam as modalidades concretas de presentificação dos textos. Os conteúdos devem ser reclassificados e reordenados no sistema de conhecimentos para assegurar uma nova eficácia simbólica exigida pelo novo meio. Além disso, o contexto de leitura muda, uma vez que os *hardwares* empregados para a leitura digital, sejam eles um *tablet*, um *e-reader*, um *laptop* ou um computador pessoal de mesa, alteram a portabilidade do texto e o modo de leitura. Para tentar abarcar a complexidade dos fenômenos referidos por Furtado, o próprio autor remete a Bolter e Grusin (1999) ao apresentar o conceito de remediação, a fim de dar conta da operação de transferência de conteúdos para outros suportes, modificando as mídias existentes e criando novas mídias.

Dentro do conceito de remediação, conforme Bolter e Grusin (1999), é possível identificar duas estratégias: imediação e hipermediação. A imediação é a busca por fazer o observador esquecer a presença da mídia e acreditar que se encontra na presença das coisas representadas, em uma tentativa de apagamento do meio. Já na hipermediação, a busca é por chamar atenção para as qualidades do meio, sublinhando sua própria opacidade. A dupla lógica da remediação apresenta-se na tentativa de ao mesmo tempo multiplicar as mídias e tentar apagar os traços da sua mediação. Neste contexto, novas e antigas mídias evocam imediação e hipermediação no esforço de reformular a si mesmas e de reformular as demais.

Segundo Bolter e Grusin (1999), a remediação não começou com a introdução da mídia digital. Podemos identificar o mesmo processo ao longo dos últimos séculos de representação visual no Ocidente.

Uma pintura do século XVII do artista Pieter Saenredam, uma fotografia de Edward Weston, e um sistema de computador para realidade virtual são diferentes em vários aspectos importantes, mas todos eles são maneiras de atingir imediação por ignorar ou negar a presença do meio e o ato de mediação. Todos eles buscam colocar o observador no mesmo espaço dos objetos vistos. O pintor ilusionista emprega perspectiva linear e iluminação “realista”, enquanto o especialista em computação gráfica matematiza a perspectiva linear e cria “modelos” de sombreamento e iluminação. Além disso, o objetivo do especialista em computação gráfica é fazer tão bem quanto, e às vezes melhor que, o pintor ou mesmo o fotógrafo.¹⁰⁸ (BOLTER; GRUSIN, 1999, p.11).

Mediamente, 1997. Disponível em: <<http://www.mediamente.rai.it/home/bibliote/intervis/1/landow02.htm>>. Acesso em: 14 dez. 2014.

108 “A painting by the seventeenth-century artist Pieter Saenredam, a photograph by Edward Weston, and a computer system for virtual reality are different in many important ways, but they are all attempts to achieve immediacy by ignoring or denying the presence of the medium and the act of mediation. All of them seek to put the viewer in the same space as the objects viewed. The illusionistic painter employs linear perspective and ‘realistic’ lighting, while the computer graphics specialist matematizes linear perspective and creates ‘models’ of shading and illumination. Furthermore, the goal of the computer graphics specialists is to do as well as, and eventually better than, the painter or even the photographer.”

Assim, a tentativa de deixar aflorar as palavras sem que o leitor perceba o design da página de um livro, o design como arte invisível, está ligada mais à tentativa de fazer com que o leitor esqueça a presença da mídia e acredite estar na presença do texto do autor da forma mais transparente possível, movimento mais próximo da imediação do que da hipermediação. Grande parte dos romances em livro segue essa estratégia. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, tanto nas edições impressas como nas digitais, a maior parte da narrativa aposta na imediação como estratégia principal. Outro aspecto importante da imediação nas edições é a repetição de estratégias gráficas entre diferentes projetos, até que estas sejam tomadas como modos aceitos de contar a história de Brás Cubas. A apresentação dos capítulos um após o outro sem quebra de página é adotada nas edições impressas de 1997 e 2012, bem como na digital de 2004, que originalmente foi criada para ser impressa. Pelo menos outras dez edições impressas publicadas entre as décadas de 2000 e 2010 foram consultadas para a composição do corpus dos produtos editoriais analisados. Dentre elas, não foi encontrada uma que não tivesse incorporado a falta de espaços entre um capítulo e outro.

Outros modos de imediação são encontrados entre as edições digitais de 2011 e 2012. Na leitura dos *e-books*, a imediação faz com que a interface de computador pareça natural ao invés de arbitrária. Neste sentido, uma interface transparente seria aquela que apaga a si mesma, de modo que o usuário não perceba estar perante o meio, mas ao invés disso esteja perante uma relação imediata com o conteúdo do meio. Na medida em que menus e botões para acesso às edições digitais, por exemplo, trazem do mundo do livro impresso formas que os tornam facilmente reconhecíveis e as rotinas de navegação passam a ser familiares ao leitor, há uma tendência à imediação, ou seja, de esquecer que aquele é um artefato digital e assumi-lo como o livro impresso em si. O desejo por imediação leva as mídias digitais a tomarem emprestado inúmeros aspectos umas das outras, bem como de suas predecessoras analógicas, como o filme, a televisão, e o próprio livro. Toda vez que uma mídia parece convencer seu público de sua imediação, outra tenta se apropriar dessa convicção.

Assim como a imediação, a hipermediação também tem sua história. Um manuscrito medieval iluminado ou um aplicativo multimídia com botões e janelas são expressões de uma fascinação com o meio. Bolter e Grusin (1999) lembram que em manuscritos medievais, as grandes iniciais capitulares podem ter sido elaboradas para decoração, mas elas ainda assim constituem parte do próprio texto, e o leitor é desafiado a apreciar a integração entre texto e imagem. No design gráfico, esta estratégia foi potencializada a partir da década de 1970 com a computação gráfica a níveis impensáveis até o final do século XIX. Para designers pós-modernos, como Paula Scher e David Carson, o questionamento dos modelos de legibilidade são um valor importante em uma época em que a expressão cultural como maneira plural, fragmentária, segmentada é traduzida em textos para serem vistos mais do que para serem lidos (GRUSZYNSKI, 2007; FETTER, 2011).

Há muitas estratégias possíveis de remediação entre os artefatos que chamamos de livro, desde as mais respeitadas até as mais radicais. Bolter e Grusin (1999) não defendem que imediação,

hipermediação e remediação sejam verdades estéticas universais, mas sim práticas de grupos específicos em momentos particulares da história. O processo de remediação opera sempre sob as premissas da cultura corrente acerca de imediação e hipermediação. Assim, uma interface que hoje parece transparente pode, em um futuro próximo, ser considerada opaca. A noção de transparência e opacidade no que diz respeito à remediação depende de quão acostumados os leitores/usuários estão com as gramáticas de interação com o meio. Neste viés, a discussão sobre remediação entre livros impressos e digitais nesta pesquisa tem como base o quadro teórico construído e o objeto empírico escolhido, que certamente estabelecem um ponto de vista específico.

Toda mediação é remediação, uma vez que todas as mídias correntes funcionam como remediadoras e esta remediação nos oferece uma maneira de interpretar também o trabalho das mídias anteriores. Para os autores, mídias antigas também podem remediar as mais novas. Assim, nenhum meio pode funcionar independentemente e estabelecer seu próprio espaço separado e purificado de significado cultural (BOLTER; GRUSIN, 1999). Um meio é aquilo que remedia. Isto é, aquilo que se apropria das técnicas, formas, e significados sociais de outra mídia e busca adaptá-las em nome do real. A introdução de uma nova tecnologia midiática não significa simplesmente inventar novo *hardware* e novo *software*, mas sobretudo remodelar a cadeia do livro. Para entender esse novo cenário, é fundamental olhar para a reorganização do mercado do livro, dos conteúdos, dos profissionais envolvidos, tendo como pano de fundo as novas tecnologias de comunicação.

Bolter e Grusin discutem o processo de remediação em diversos meios, incluindo *games*, fotografia digital, gráficos foto-realistas, arte digital, filme, realidade virtual, televisão, para citar alguns. É importante ressaltar que a discussão dos índices de remediação em livros, foco desta pesquisa, foram pouco explorados pelos autores. O livro é citado, mas tem pouco destaque como meio em seus textos. A partir da análise das edições contida nos capítulos 2 e 3, foram descritos elementos paratextuais encontrados nos livros impressos e digitais em circulação. É possível identificar o processo de remediação entre os vários produtos editoriais analisados em todas as camadas da forma – os peritextos –, e também nos modos de circulação das edições – que geram elementos epitextuais.

Na camada da estrutura, percebe-se que a anatomia é o aspecto que mais se alterou entre livros impressos e digitais. Apesar dos tamanhos dos *hardwares* de leitura como *tablets* e *e-readers* se aproximar dos de muitos livros impressos, a matéria da qual livros em papel e em tela são feitos é completamente diferente. Porém, de modos distintos, há um esforço deliberado em remediar a anatomia do livro impresso nas três edições digitais analisadas. Por exemplo, na edição de 2004, a contracapa desenhada para a edição impressa que gerou o PDF foi mantida, apesar desse elemento não fazer mais sentido em *e-books*. Nas edições em tela de 2011 e 2012, não há contracapa. A imediação fica evidente na capa da edição de 2011, que traz a imagem de um pomposo livro de capa dura revestida em tecido verde com letras gravadas em dourado. O objetivo é fazer com que a tela seja transparente ao leitor, em experiência que remete à anatomia de um livro bastante tradicional. Já na edição de 2012, no nível do *software* de leitura,

o iBooks a imediação está na busca por imitar o volume das páginas de um livro impresso ao utilizar como imagem de fundo um bloco de folhas sobrepostas. No nível do arquivo, a conexão com o tradicional mundo do impresso fica por conta do uso da fotografia de Machado de Assis em 1880 na capa, em tons de marrom/sépia.

A manutenção de elementos pré-textuais, textuais e pós-textuais como estruturação base do conteúdo nos produtos digitais é um traço muito forte da remediação do livro em papel no livro em tela. Como a estrutura de um produto editorial é fundamental para pensar sua forma, este é um aspecto determinante no reconhecimento desses novos artefatos digitais como livros. Todas as edições analisadas apresentam elementos pré-textuais. Já os elementos pós-textuais estão presentes em todas as edições impressas, mas não nas digitais. Nas edições impressas, os elementos pós-textuais traziam conteúdos como textos sobre o contexto histórico da narrativa, índice dos capítulos, lista de outros títulos editados pelas casas publicadoras, créditos, informações técnicas e errata. Uma hipótese para a ausência desses elementos nos produtos em tela é que a possibilidade de uso de links para *sites* externos e de atualização do arquivo (mesmo depois de já publicado) fez com que os itens listados acima fossem dispensados ou reconfigurados. As características da mídia digital se impuseram neste caso.

Na camada da configuração, no que diz respeito à remediação, percebe-se que o *grid* das edições digitais seguiu muito parecido com os das impressas. Todas apresentam *grid* retangular, variando apenas a largura das margens e a posição dos marcadores em cada projeto. O *grid* reflete a estratégia de imediação do digital passando-se por impresso. Se por um lado, a configuração segue essencialmente a mesma no nível do arquivo (imediação), por outro ela muda no nível do *software* de leitura em busca de ressaltar as qualidades do meio digital (hipermediação). O *site* da Nuvem de Livros remete visualmente ao mundo livro impresso, ao utilizar a imagem de uma biblioteca como fundo do leitor. Em relação às ferramentas, não há muitas novidades, apenas as opções “*zoom+*”, “*zoom-*”, “iniciar *slideshow*”, “bloco de notas” e “marcadores” propõem um certo efeito de hipermediação. No caso da Nuvem, a estratégia de tornar o meio opaco vem mais da vantagem de acessar milhares de conteúdos a partir de uma mesma plataforma do que das inovações em torno do arquivo em si. Já a edição digital da Europa, o *software* traz a possibilidade de busca por palavras-chave e o link para a loja online como recursos que proporcionam hipermediação. No caso do EPUB da EbookBR, a sensação de hipermediação varia conforme o *software* utilizado. No iBooks, as mudanças na tipografia, a busca por palavras, a marcação de páginas e o acesso à loja de livros em EPUB da Apple ressaltam o novo meio. No *software* do Kobo, o acesso à livraria online, a possibilidade de alterar as configurações tipográficas e de leitura, as ferramentas de busca e anotações também aparecem como inovações aos leitores em relação ao livro em papel.

No nível da aparência da narrativa de Brás Cubas, é preciso exercitar ler e ver, em função da retórica tipográfica pensada por Machado, especialmente nas edições de 1881, 1899 e 1943. Nos trechos analisados em que a retórica tipográfica é fundamental, o texto verbal não é transparente, mas sim opaco. O leitor oscila entre a imediação do texto verbal e a hipermediação

da tipografia no papel ou na tela. Nas edições digitais de 2004 e 2011, a tipografia com serifa humanista reforça a busca pela transparência da tela. Já na edição de 2012, a tipografia varia conforme o *software* leitor utilizado. Dentre as edições digitais analisadas, esta em EPUB é um bom exemplo do tratamento do livro como objeto de dados.

Nas edições ilustradas analisadas de 1943 e 2012 a hipermediação é ainda mais evidente. Nestes casos, o meio perde sua transparência, voltando a ser opaco, para que possamos ler as imagens (DOMÈNECH, 2011). A lógica da hipermediação nas ilustrações expressa a tensão entre entender o espaço visual como mediado e como um espaço “real” que está além do processo de mediação. Uma tensão entre *olhar para* e *olhar através* (*looking at / looking through*). Alguém que vê as ilustrações de Portinari, na edição de 1943, oscila entre olhar para os traços pretos fortes e irregulares em papel Sunray e olhar através dos objetos representados como se ocupassem um lugar real para além da superfície. Para Bolter e Grusin (1999), o que caracteriza a arte moderna, no que diz respeito ao processo de remediação, é a insistência em fazer o leitor voltar à superfície ou, em casos extremos, a tentativa de mantê-lo na superfície indefinidamente.

As várias formas encontradas para Brás Cubas são indícios dos modos como o livro adaptou-se enquanto mídia ao longo do século XX. Os meios baseados em imagens, especialmente os audiovisuais, que se desenvolveram muito nos últimos cem anos, certamente instigaram o pensamento acerca de novos projetos editoriais que respondessem ao desafio de fazer o livro ser escolhido para leitura entre tantas outras maneiras de contar histórias. Na edição ilustrada de 1943, a inclusão da arte de Portinari indica a valorização das imagens em uma cultura em transformação. O estilo já consagrado do artista eleva o produto editorial a artigo de luxo, ao emprestar seu capital simbólico ao projeto. Já na edição ilustrada de 2012, o ilustrador contratado não tem o peso que Portinari tinha para as artes. Neste caso, a inclusão das imagens parece buscar um projeto de leitura mais leve, para leitores acostumados com outras formas narrativas mais populares atualmente. Essas narrativas que ganharam força são em sua essência centradas em imagens, como aquelas encontradas no cinema – ou na própria fotografia –, na televisão e na internet. Por outro lado, na edição impressa de 1997, bem como nas digitais de 2004, 2011 e 2012, as imagens presentes têm como função auxiliar na criação de uma certa atmosfera tradicional, que traz o passado para o presente, seja pela utilização de ilustrações que retratam homens com vestimentas, acessórios, cabelo e barba do final do século XIX (nas capas da L&PM e da Moderna), ou pelo uso da própria fotografia de Machado (na capa da EbookBR), ou ainda por incluir imagem que remete à anatomia do livro impresso (capa da Europa Digital), o que indica continuidades importantes entre livros impressos e digitais. Neste sentido, a paleta de cores utilizadas nas edições digitais de 2011 e 2012, que fica basicamente entre o marrom/sépia e o amarelo pastel, reforça essa atmosfera de livro antigo, que, mesmo novo em tela, parece envelhecido, como se estivesse circulando há muitas décadas.

Após a análise da forma das edições, é possível perceber que o livro digital não tem ainda uma identidade própria, mas colabora com uma tendência importante no entendimento do que é livro neste início de século XXI: o tratamento do livro como objeto de dados. No

âmbito digital, esse modo de olhar o livro vem já das primeiras iniciativas na área. O Projeto Gutenberg, fundado em 1971, visa arquivar e distribuir obras culturais através da digitalização de livros. Destacado por Bolter e Grusin por seu objetivo de coletar o texto verbal de clássicos da literatura, adiciona muito pouco no nível da aparência, de modo a não distrair os leitores dos textos alfabéticos (Figuras 139 e 140).



Figura 139 – Home do *site* Projeto Gutenberg.

Fonte: Captura de tela do *site* realizada pela autora.

Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/>>. Acesso em: 10 set. 2015.



Figura 140 – Arquivos no *site* do Projeto Gutenberg de textos de Machado de Assis.

Fonte: Captura de tela do *site* realizada pela autora.

Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/ebooks/33056>>. Acesso em: 10 set. 2015.

Anos mais tarde, na década de 1990, o desenvolvimento da linguagem CSS, separou de vez o texto de sua forma gráfica em âmbito digital (WORLD WIDE WEB CONSORTIUM,

2015). Porém, essa noção de livro como objeto de dados, abordagem proposta também pela plataforma Google Books, não é totalmente nova. O olhar para os impressos indicou que o tratamento dedicado à edição de 1997 da L&PM, apresentada no capítulo 2, onde o texto verbal parece ser o único elemento importante para a narrativa, já apontava esse caminho em certa medida. A faceta que sempre existiu do livro como negócio ganhou novos contornos na cultura da convergência. A busca pela produção de edições cada vez mais baratas – que sejam competitivas na venda em pontos onde precisam se destacar entre produtos de toda ordem – inclui desde a economia de papel para impressão, até o enxugamento das equipes editoriais. Neste contexto, a falta de cuidado com os aspectos da aparência da edição, especialmente com a retórica tipográfica, é uma consequência. Tanto para a editora L&PM como para o Google Books, em que a variedade do catálogo parece ser mais importante do que cada edição individualmente, narrativas em livro que unem elementos gráficos e verbais de modo especial perdem sua força, como é o caso de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

O livro como objeto de dados tem outro aspecto importante, visto que há uma falsa sensação de apagamento dos profissionais da rede do livro, e uma valorização da máquina no processo de mediação. Mas o homem segue por trás da máquina. Programas de computador e plataformas que são utilizados na cadeia do livro são produtos criados por pessoas, uma vez que incorporam algoritmos idealizados por programadores humanos. É claro que uma vez que o programa está pronto e é rodado, a máquina vai fazer o que foi programado, sem intervenção desses programadores (BOLTER; GRUSIN, 1999). O ato de programação, dessa forma, emprega o apagamento dos programadores, uma vez que esses profissionais buscam remover todos os traços de sua presença com o objetivo de dar ao *software* o máximo de autonomia. É importante não esquecer que, por mais que o computador pessoal tenha facilitado de modo sem precedentes as rotinas de produção editorial, cada *software* utilizado em cada *hardware* proporciona um número restrito de operações possíveis, definidas por um grupo de pessoas, com certos objetivos, em um certo momento histórico.

Fica claro, assim, que a materialidade se manifesta fortemente em todos os livros, mesmo os digitais. Além disso, o controle de quem produz *software* e *hardware* está nas mãos de poucas empresas, bem como, em alguns casos, a ampla distribuição dos livros, sejam EPUBs, PDFs, aplicativos, por mais que haja a liberdade de criação dos arquivos, a partir de programas que automatizam e virtualizam certos processos da cadeia editorial, como o design das publicações página a página, ou mesmo sua distribuição. De fato, o profissional de design adaptado às demandas do mercado editorial digital é fundamental no desenvolvimento de plataformas como a Nuvem de Livros, Google Books, ou mesmo de plataformas de auto-publicação, como as citadas no capítulo 3. Neste cenário, percebe-se que o investimento em buscar o desenvolvimento de tecnologias que promovam o acesso a livros nascidos impressos e depois digitalizados, ou a livros digitais como objetos de dados, são tendências importantes neste início de século e é a este contexto que o design editorial como área tem se adaptado.

4.2 AMBIENTE: ENTORNO DO LIVRO E ENTORNO NO LIVRO

Nesta pesquisa, entende-se o ambiente como o entorno do livro de maneira ampla, ou seja, os espaços onde o livro circula e a sua rede social hoje, entre oferta e procura. Além dos peritextos ligados à forma, a tecnologia informática aplicada na rede do livro impactou também os epitextos editoriais. Como foi apresentado anteriormente, o critério distintivo, segundo Genette, do epitexto em relação ao peritexto é, em princípio, puramente espacial.

“É epitexto todo elemento paratextual que não se encontra anexado materialmente ao texto no mesmo volume, mas que circula de algum modo ao ar livre, num espaço físico e social virtualmente limitado” (GENETTE, 2009, p. 303). O lugar do epitexto é, assim, qualquer lugar fora do livro. Genette considera casos em que o epitexto vira peritexto, como resenhas, comentários, que inicialmente são publicados fora do livro e mais tarde são anexados em novas edições, porém, mesmo nesta situação, está claro quando o paratexto está fora ou dentro da publicação. Para o autor, que baseia sua discussão nos paratextos editoriais consagrados na cultura do livro impresso tradicional, o debate em torno dos epitextos está focado naqueles de ordem verbal. Nesta pesquisa, parte-se de uma ideia ampliada de epitexto, para além do verbal, lembrando que todo contexto forma paratexto. Os modos como os campos da difusão e das organizações apresentam o livro têm efeitos paratextuais importantes na construção da noção de livro como dispositivo.

Entre tradição e inovação na cadeia e no mercado do livro, percebe-se a multiplicidade de tipos de casas editoriais na cultura atual. Apesar da força dos conglomerados de comunicação, identifica-se a experimentação de pequenos negócios e de editoras independentes na busca por leitores interessados em conteúdos específicos, para além dos *best-sellers*. Além disso, se por um lado a democratização do acesso às tecnologias de produção de livros amplia o número de editores, por trás dessas novas tecnologias estão grandes empresas antes focadas em outros mercados, que agora voltam seus olhos para o livro. Nessa linha, há iniciativas de todo o tipo. Alguns exemplos importantes que tocam mais diretamente no mercado editorial têm origem nos Estados Unidos, são eles a Adobe¹⁰⁹, empresa que desenvolve *softwares* voltados para publicação digital, a Apple¹¹⁰, que investe no desenvolvimento de *hardware*, sistema operacional e *software* leitor, além de aplicativos de autopublicação e de distribuição de produtos editoriais digitais, e o Google¹¹¹, que tem como principal iniciativa na área a sua plataforma de livros digitais, impactando também o mercado de comunicação como um todo com seus diversos serviços online e *softwares*. Fica claro que essas empresas de tecnologia têm papel de destaque na definição e expansão dos contornos do que é um livro na cultura atual.

Nos produtos digitais, ao entendermos os livros como a soma de *hardware*, sistema operacional, *software* leitor e arquivo, percebe-se que elementos epitextuais passam a estar mais

109 Disponível em: <www.adobe.com/br>. Acesso em: 09 jan. 2016.

110 Disponível em: <www.apple.com/br>. Acesso em: 09 jan. 2016.

111 Disponível em: <<https://www.google.com.br>>. Acesso em: 09 jan. 2016.

próximos do texto. No livro digital, está mais difícil definir esses paratextos, uma vez que o aspecto espacial dentro/fora se modifica. Neste sentido, as resenhas e comentários sobre os livros são exemplos de elementos epitextuais importantes que no livro impresso estão claramente fora do produto, mas no âmbito digital mudam de lugar. Se esquecermos por um instante o aspecto espacial e focarmos no princípio de que epitextos são aqueles paratextos que estão fora da responsabilidade do editor, essa questão fica ainda mais enredada. A missão imposta pelo Google a si mesmo é: “organizar a informação do mundo e torná-la universalmente acessível e útil” (DARNTON, 2010). Difícil não se perguntar se o Google não se coloca de certa forma como editora, uma vez que publicar significa “tornar público”. O Google em sua plataforma de livros acumula muitas funções, partindo de produtos editoriais impressos, que ganham novas formas e novos modos de circulação quando são digitalizados. Assim, pensar os epitextos em produtos digitais mostra-se bastante complexo. Outro aspecto importante é que as tecnologias digitais possibilitam a democratização da produção desses paratextos e sua circulação para um grande número de leitores, que antes estavam nas mãos de poucas empresas de comunicação. Plataformas como o Google Books estabelecem novos parâmetros na criação e circulação de paratextos editoriais. Qualquer leitor que utilize a plataforma pode, por exemplo, deixar um comentário sobre o livro que leu e uma nota, que, uma vez mediados pelo Google, serão vistos por todos que entrarem na página do livro na plataforma.

Entre oferta e procura, livrarias e bibliotecas também têm efeitos epitextuais importantes na circulação de livros impressos e digitais. No âmbito do livro digital, a partir do olhar para as edições analisadas, percebe-se que a estratégia de imediação está em tentar simular livrarias e bibliotecas físicas dentro e fora dos produtos, fazendo com que o leitor sinta-se em um ambiente familiar. A hipermediação fica por conta de valorizar as facilidades e vantagens da compra e acesso virtual, potencialmente de qualquer lugar. Nas edições digitais de 2011 (Europa Digital) e 2012 (EbookBR) analisadas, há botões que direcionam os leitores para *sites* de venda online de outros produtos. Para um leitor treinado, acostumado a navegar em livros digitais, ou seja, com um bom nível de letramento para lidar com esses produtos, a diferenciação na forma do espaço virtual do texto e da livraria colabora para que se saiba onde começa um e termina o outro. Porém, para um leitor de primeira viagem no mundo dos livros digitais, as diferenças são sutis demais para que se possa separar uma coisa da outra, o que está dentro do que está fora. Assim, a livraria ganha espaço no livro digital.

A proximidade da livraria do texto é um recurso para fazer o leitor ter contato com outros produtos. O carro-chefe da editora Europa, por exemplo, são suas revistas impressas e digitais. A escolha da Europa por editar textos clássicos da literatura brasileira como projeto piloto para testar a aceitação de seus livros digitais, repete a estratégia das tradicionais editoras do impresso que dedicaram-se a publicar textos consagrados, de sucesso garantido. Com a inclusão da livraria dentro do livro, existe a possibilidade de ampliação da divulgação do catálogo da editora, que se apresenta junto da edição, a apenas um clique/toque. Apesar de esse acesso ao catálogo online se dar em um espaço que visualmente tem aspectos que o diferem

daquele da edição, para um leitor desavisado tudo parece bastante misturado. Assim, quando um leitor compra o livro digital vendido pela Europa, há um retorno financeiro direto em função do valor em dinheiro cobrado pelo produto, que é proporcionalmente muito mais baixo do que o das edições impressas analisadas. Mas há outro retorno importante, indireto, ligado à divulgação de seus outros produtos que estão colados à edição adquirida. Viu-se que desde as primeiras edições de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em papel é de praxe incluir listas de outros títulos do autor ou da editora como elemento pré ou pós-textual. Porém, no ambiente digital, este recurso é potencializado, pois o catálogo online pode ser acessado diretamente no *site* da editora, onde o leitor, se quiser, pode comprar rapidamente outros produtos.

No caso da edição gratuita em EPUB de 2012 da EbookBR, uma contrapartida importante é o aumento no número de visitantes do *site*. Pode haver retorno financeiro direto da distribuição do arquivo – uma vez que o leitor, querendo, pode fazer uma doação ao *site* –, mas há principalmente um retorno indireto pela divulgação das ideias publicadas pelo grupo que escreve para o *blog*. Uma vez baixada a edição, ao utilizar o *software* leitor iBooks, o usuário pode chegar à loja de livros da Apple. De lá, é possível acessar a loja de aplicativos App Store. O uso do Kobo, por outro lado, dá acesso apenas a livros na livraria do *software* leitor, que apresenta uma “fachada”, em estratégia de imediação da livraria física. Importante ressaltar que os links para epitextos nas edições digitais analisadas não levam a outros textos disponíveis na *web*, mas sim, a outros produtos. O livro serve, assim, de porta de entrada para outros produtos de toda a ordem, editoriais ou não.

Já no plano das livrarias e bibliotecas tradicionais, a resposta a esses movimentos são a valorização do espaço físico, aquele das experiências e vivências essencialmente *offline*¹¹². Com a proliferação das livrarias digitais – tendo a Amazon como principal referência –, as livrarias físicas vêm se reinventando e é possível perceber referências dos ambientes de venda online nos pontos de venda físicos. Exemplos disso são a expansão do *mix* de produtos oferecidos, incluindo muitos outros itens além do livro, e o *layout* das lojas, que reforça um posicionamento como ponto de encontro.

Na vitrine de uma das lojas de rua da rede Barnes & Noble, reproduções das artes de capas no tamanho de cartazes achatam o volume dos livros (Figura 141), remetendo às imagens em miniatura utilizadas nos *sites* das livrarias virtuais (Figura 142). Nestes exemplos, fica clara a importância das capas na divulgação dos livros, elemento peritextual que, como viu-se, mudou muito ao longo dos últimos 130 anos. A remediação do cinema no livro é interessante de ser pensada neste aspecto da divulgação. Se na vitrine da loja Barnes & Noble apresentada abaixo estivessem figurando apenas capas de livros que viraram filmes, com *layouts* que repetissem as artes das produções audiovisuais – uma estratégia de remediação bastante comum, como no

112 Importante ressaltar que não é objetivo desta pesquisa um estudo aprofundado sobre o passado, o presente ou o futuro de livrarias e bibliotecas. Bastante discutidos por inúmeros pesquisadores, incluindo Chartier (1998), Martins (2005), Machado (2008), Thompson (2008), Darnton (2010), Striphas (2011), sabe-se da relevância desses temas. Sem nenhuma pretensão de esgotá-los, os exemplos aqui trazidos têm o papel de ilustrar aspectos pontuais do entorno físico do livro impactado pelas mudanças introduzidas a partir das tecnologias digitais no circuito de comunicação.

caso do título *Silver Linings Playbook*, traduzido para português como *O Lado Bom da Vida* (Figura 143) –, poderia se pensar por um instante que esta seria a frente de um cinema de rua, e não de uma livraria.



Figura 141 – Fachada de loja física da rede Barnes & Noble.

Fonte: Registro fotográfico realizado pela autora.



Figura 142 – Seção *Best-sellers* no site da rede Barnes & Noble.

Fonte: Captura de tela do site realizada pela autora.

Disponível em: <http://www.barnesandnoble.com/b/barnes-noble-stores-bestsellers/_/N-1p2x>. Acesso em: 10 set. 2015.



Figura 143 – Capa do livro *O Lado Bom da Vida* (à esquerda) e cartaz do filme (à direita).

Fonte: Portal Por uma boa leitura.

Disponível em: <http://www.porumaboaleitura.com.br/2014/01/papo-literario-capa-original-x-capa-de.html>. Acesso em: 09 jan. 2016.

Outro efeito importante da reconfiguração das livrarias é a aposta em apresentá-las como ponto de encontro. Em palestra no VI Seminário O Negócio do Livro, promovido pelo Clube dos Editores do Rio Grande do Sul em agosto de 2014¹¹³, o livreiro Samuel Seibel, da Livraria da Vila, compartilhou sua experiência de administração de nove lojas, distribuídas entre São Paulo e Paraná, com um catálogo de mais de 300 mil títulos. A proposta de Seibel é tornar as lojas pontos de encontro: “lugar de gente que gosta de um bom papo, de dicas interessantes de leitura ou, simplesmente, de não fazer nada” (LIVRARIA DA VILA, 2015a). Os eventos promovidos em suas lojas são um exemplo que vai neste sentido. A Livraria da Vila faz em torno de 360 eventos por ano. “E não somos produtores culturais”, diz Seibel. Eventos como Balada Literária, Degustação de Histórias, Navegar é Preciso, criam ocasiões para falar de livro. Além disso, todas as lojas da Livraria da Vila têm auditório ou teatro, com o objetivo de promover atividades ligadas ou não ao livro, pagas e gratuitas.

113 A palestra de Samuel Seibel está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-5tZmNvE-Z0>>. Acesso em: 18 mar. 2016.

Dentre as diversas propostas pagas, uma chama a atenção, a do projeto Navegar é Preciso¹¹⁴, um cruzeiro promovido anualmente desde 2011 pela livraria, em parceria com a empresa de viagens Auroraeco. No *site* da Livraria da Vila (Figura 144), um banner divulga a página do evento na *web* (Figura 145), onde é possível obter mais informações:

Vem aí a 6ª edição do Navegar é Preciso, que se dará de 25 a 29 de abril de 2016. Compõem a lista de convidados ilustres, os escritores Fernando Morais, Rodrigo Lacerda, Noemi Jaffe, Raphael Montes e Mario Prata. Outras atrações, de mesmo calibre, são o músico Zeca Baleiro e a atriz Clarice Niskier. A reunião de tantas pessoas interessantes e talentosas é realmente um acontecimento imperdível. Ano após ano, este projeto, resultado da parceria da Livraria da Vila e da Auroraeco, rende aos seus participantes ótimas discussões sobre literatura, música e experiências de vida. Além disso, você ainda poderá conhecer de perto algumas das principais maravilhas amazônicas. A novidade para 2016 é o novo local para o encontro com os botos-cor-de-rosa, no qual será permitido entrar na água com eles (LIVRARIA DA VILA, 2015b).



Figura 144 – Home do *site* da Livraria da Vila.

Fonte: Captura de tela do *site* realizada pela autora.

Disponível em: <<https://www.livrariadavila.com.br>>. Acesso em: 08 dez. 2015.

114 Disponível também em: <http://www.livrariadavila.com.br/navegar/navegar_2016.pdf>. Acesso em: 02 dez. 2015.



Figura 145 – *Hotsite* do evento Navegar é Preciso.

Fonte: Captura de tela do *site* realizada pela autora.

Disponível em: <http://www.livrariadavila.com.br/navegar/>. Acesso em: 08 dez. 2015.

A partir da descrição apresentada, percebe-se que a livraria hoje se estende a novos espaços e a função de ponto de encontro da intelectualidade, que correspondia à “nata” da sociedade carioca na livraria Garnier do século XIX, renova-se. Para participar do cruzeiro de cinco dias, que dá direito a uma programação intensa, é necessário pagar de R\$5.220,00 a R\$6.370,00, valores que certamente são proibitivos para a maior parte dos frequentadores das lojas físicas. Percebe-se que há, assim, eventos para todos os bolsos, que buscam desde a popularização do acesso à livraria, com seus eventos gratuitos, até a manutenção de espaços restritos a extratos sociais mais favorecidos economicamente, como é o caso do *Navegar é Preciso*. Outro aspecto importante desse tipo de iniciativa é a valorização da experiência da livraria em um mundo *offline* – com direito a encontro com os botos-cor-de-rosa –, em um contexto no qual as livrarias virtuais, inclusive como parte dos livros digitais, têm crescido aceleradamente.

A biblioteca é um outro espaço que ganha novos contornos com os livros digitais. No caso da edição analisada de 2004 que está disponível na biblioteca online Nuvem de Livros, percebe-se que a estratégia de imediação fica bastante evidente na aparência do *site*, por exemplo, que tem como imagem de fundo a foto desfocada de uma biblioteca física. Já a hipermediação está na possibilidade de acesso aos conteúdos em diversos locais. Como foi comentado, a plataforma Nuvem de Livros foi desenvolvida com o objetivo de atender especialmente às necessidades de escolas que não tenham uma biblioteca própria.

Nas outras edições digitais, de 2011 e 2012, os botões que acessam as bibliotecas nos aplicativos levam os leitores ao seu próprio acervo de edições baixadas nos *hardwares* iPad e Kobo. A biblioteca digital nestes casos passa a ser um espaço individualizado, em que é possível encontrar somente aquilo que foi escolhido pelo usuário, ou usuários, do aparelho utilizado

para leitura. Por outro lado, a livraria ou a loja nos livros digitais analisados é o espaço em que se pode encontrar novos produtos, editoriais ou não. A venda de livros em pontos de venda onde compartilham espaço com outros produtos já aparecia nas edições impressas do final do século XX, distribuídas em uma variedade de estabelecimentos, passando por lojas de conveniências, farmácias, supermercados e também livrarias. Interessante destacar ainda que, mesmo no caso da edição digital de 2012, a seção no *site* EbookBR onde o arquivo EPUB, que pode ser baixado gratuitamente, está hospedado é chamada de *Lojinha*.

No que diz respeito às bibliotecas, além da noção de acervo pessoal trazida pelos *softwares* leitores, há pelo menos outros dois aspectos importantes a serem levantados. O primeiro é o uso dos espaços físicos das bibliotecas como locais de encontro, vivências e experiências, com o objetivo de facilitar descobertas. Há vários exemplos neste sentido, como a iniciativa da rede de Bibliotecas Parque Estadual do Rio de Janeiro¹¹⁵, ou as bibliotecas interativas¹¹⁶ de Londrina e Maringá no Paraná, que propõem que o espaço da biblioteca não seja de silêncio, mas de troca. São locais onde o livro ainda é o personagem principal, mas divide espaço com outras mídias.

O segundo é o entendimento da biblioteca como banco de dados, ligado ao entendimento de livro como objeto de dados. Bibliotecas no mundo todo dedicam-se à digitalização de seus acervos, com objetivos diversos, desde a preservação das informações contidas nos livros, até a disponibilização de arquivos digitais online. Neste contexto, o Google Books é mais uma entre essas plataformas. Para Rieder (2013), iniciativas como essas promovem novas logísticas de leitura, uma vez que o conhecimento não é simplesmente transportado até os usuários, mas sim, co-produzido por sistemas de classificação (ranqueamento) de mecanismos de busca. Por isso, essas bases de dados deveriam ser tratadas como sistemas de conhecimento, que implicam lógicas próprias. Rieder aponta que, em toda a busca realizada por um usuário, esses sistemas respondem a perguntas como “Qual livro melhor se adapta a esta consulta?”, ou “O que é significativo neste livro?”, ou ainda “Quais são os livros que melhor se relacionam a este título?”. Seja qual for a pergunta, o que os sistemas estão respondendo ao final é: “O que ler?”. Tradicionalmente, as instituições investidas em responder a esta questão eram a família, a escola, as bibliotecas, os meios de comunicação, as igrejas, enfim, todos aqueles envolvidos na rede social do livro nos campos da difusão, das organizações e dos indivíduos, com base nos seus próprios interesses. No caso das bases de dados para livros, há novas maneiras de responder a essa questão, cujos resultados serão tão variados conforme forem diversas as intenções por trás do desenvolvimento desses sistemas. São, desse modo, tecnologias que com o tempo alterarão não apenas a relação entre os leitores e os textos lidos, mas também suas visões de mundo (LITTAU, 2006).

Assim, a remediação nas edições analisadas, incluindo seu entorno, pode ser retomada a partir de três aspectos principais propostos por Bolter e Grusin (1999): (1) remediação como mediação da mediação, (2) remediação como a inseparável relação entre mediação

115 Disponível também em: <<http://www.bibliotecasparque.rj.gov.br>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

116 Disponível também em: <<http://www.solmarista.org.br/projetos/biblioteca-interativa>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

e realidade e (3) remediação como reforma. O primeiro reforça a ideia de que cada ato de mediação depende de outros atos de mediação. As mídias precisam umas das outras para funcionarem. Além da rede social do livro ao redor de cada edição apresentada, o olhar para o conjunto das edições é importante para pensar os diferentes modos de entendimento do que é um livro. Todas as edições analisadas, ainda em circulação hoje, de modos bastante variados, formam um complexo que, em conjunto, é reflexo da construção da noção de livro enquanto dispositivo na cultura atual.

No que diz respeito à remediação como a inseparável relação entre mediação e realidade, segundo aspecto, ressalta-se a faceta material das mediações, como artefatos reais em uma cultura mediada. Os meios funcionam como objetos dentro do mundo, ou seja, dentro de sistemas de trocas linguísticas, culturais, sociais e econômicas. Como se deixou claro ao longo deste trabalho, o livro é da ordem do real e do simbólico, não apenas enquanto conjunto de folhas de papel impressas e encadernadas, ou *hardwares* munidos de *softwares* que abrem arquivos digitais, mas como uma rede de artefatos e acordos culturais acerca do que esses objetos significam e possibilitam.

As edições em livro editadas no século XIX, no que diz respeito à forma, são objetos que integram o texto verbal e a retórica tipográfica, valorizando o espaço gráfico como elemento importante para a narrativa. Nas edições digitais do século XXI analisadas, há outras propostas, com novos atrativos, que vão desde ferramentas de busca dentro do texto até a possibilidade de cruzamento do texto verbal na formação de epitextos também verbais. Essas novas formas mostram um outro modo que não valoriza o aspecto gráfico como elemento importante. Algo que não é exatamente novo, uma vez que as edições impressas do final do século XX já antecipavam esta visão. Os livros digitais analisados poderiam revalorizar o espaço gráfico, mas não o fazem. Todas essas diferentes formas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* que circulam hoje só têm significado como livro dentro da complexa rede apresentada ao longo da pesquisa.

Por fim, a remediação como reforma, lembra que o objetivo da remediação é remodelar ou reabilitar outras mídias. Além disso, uma vez que todas as mediações são ao mesmo tempo reais e mediações do real, a remediação também pode ser entendida como um processo de reforma da realidade. O investimento no livro digital pode ser entendido como uma tentativa de preencher espaços que o impresso não preencheu, ou reparar suas falhas. A partir da análise da forma e da circulação das edições digitais de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* percebe-se que, além das novas formas associadas ao livro, a facilidade de distribuição e acesso aos produtos editoriais em tela é uma vantagem importante, desde que se tenha acesso a um *hardware* de leitura (computador, *smartphone*, *tablet*) e à internet.

Em relação ao acesso à internet, é preciso lembrar que, apesar de assistirmos à expansão dos números de usuários, a “barreira digital”¹¹⁷ ainda é um grande problema de origens e

117 “Diferenças de acesso às tecnologias e mídias digitais, bem como à cultura desenvolvida nesses ambientes, vinculadas a problemas sociais e econômicos” (MARTINO, 2015, p.11).

consequências econômicas, políticas e sociais, embora formas de integração das mais diversas procurem diminuir esse impacto (MARTINO, 2015). Por isso, ao estudar livros digitais no Brasil, é importante lembrar que uma parcela importante da população do país não tem acesso a esses produtos. A Pesquisa Brasileira de Mídia 2015¹¹⁸, financiada pela Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República e realizada pelo instituto IBOPE Inteligência, apontou que 51% dos brasileiros entrevistados não usam a internet, o que significa dizer que, muito provavelmente, este mesmo percentual não tem acesso a livros digitais. O relevante neste caso é que os leitores de livros editados hoje, mesmo sem acesso à internet, são influenciados indiretamente por ela, uma vez que os produtos editoriais são impactados pelo sistema de mídia como um todo. Assim, mesmo que esses leitores não leiam livros digitais, os efeitos da mediação das edições em tela nas edições em papel serão sentidas por eles.

4.3 USUÁRIOS: NOVAS LEITURAS, NOVOS LETRAMENTOS

Para Cardoso (2012), “a possibilidade de ressignificação dos artefatos está nas mãos de quem usa e, a partir do momento que se convencionam socialmente aceitar um significado novo, este pode ser extensível a toda uma comunidade de usuários” (CARDOSO, 2012, p. 153).

As novas formas do livro em tela, que inauguram novos modelos de bibliotecas e livrarias digitais – onde estas dividem o espaço do *hardware* de leitura com o texto de Machado –, apontam para novos modos de ler, assim como para a necessidade de novos letramentos que possibilitem aos leitores navegar por esses ambientes. É importante ressaltar que esses novos letramentos pressupõem não só conhecimento em relação aos artefatos digitais, mas também em relação às formas do impresso. Isso ocorre, pois a mediação do livro impresso no digital demanda ao leitor acionar seu repertório acerca do livro tradicional, em um processo contínuo de significação dos produtos em tela e (re)significação daqueles em papel.

Historicamente, diferentes maneiras de ler marcaram épocas variadas. Chartier (1998) aponta a passagem da leitura intensiva para a leitura extensiva como um marco importante na cultura letrada atual. O leitor intensivo é exposto a um corpus limitado e fechado de textos, lidos e relidos, memorizados e recitados, ouvidos e conhecidos de cor, transmitidos de geração em geração. Em países protestantes, os textos religiosos – em primeiro lugar a Bíblia – eram privilegiados nessa leitura fortemente marcada pela sacralidade e autoridade. Já o leitor extensivo é um outro leitor. Ele consome textos numerosos e diversos. Ele os lê com avidez e velocidade.

As várias fases da cultura letrada podem ser pensadas, com o foco nos leitores e nos hábitos de leitura de cada época. Santaella (2004) apresenta três tipos de hábitos de leitura: (1) a leitura contemplativa/meditativa, aquela do livro, que é desempenhada de maneira silenciosa, individual, solitária, privada; (2) a leitura movente/fragmentada, que inclui a leitura de jornais e revistas, a leitura da cidade, sempre apressada, de linguagens efêmeras, híbridas, misturadas;

¹¹⁸ Disponível em: <<http://www.secom.gov.br/atuacao/pesquisa/lista-de-pesquisas-quantitativas-e-qualitativas-de-contratos-atuais/pesquisa-brasileira-de-midia-pbm-2015.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2015.

e (3) a leitura imersiva/virtual, aquela hipermidiática, interativa, onde os limites entre os papéis de emissor e receptor são borrados, uma vez que se lê, se escuta, se olha, ao mesmo tempo que se pode falar e escrever. Santaella apresenta o conceito de leitura como algo abrangente, que não se restringe à leitura de letras do código alfabético, cujo protótipo está na leitura de livros, a saber: leitura linear, de sequências fixas, com princípio e fim determinados e clara noção de unidades das partes em relação ao todo. Para ela, há vários tipos de leitores e de leituras que são plasmados de acordo com as reações e habilidades que se desenvolvem diante dos estímulos semióticos que recebem.

Em abordagem diferente, porém nesse caminho de ampliação do conceito de leitura, o autor McKenzie (1999) trabalha na linha da sociologia dos textos, apostando no estudo das obras a partir da tríade texto – suporte – apropriação. Nessa perspectiva, McKenzie propõe um olhar diferente ao termo “textos” a fim de incluir:

[...] dados verbais, visuais, orais e numéricos, na forma de mapas, gravuras e música, de arquivos de som gravado, de filmes, vídeos e todas as informações armazenadas em computador, tudo na verdade, de epigrafia até às últimas formas de discografia. Não há fuga do desafio que essas novas formas criaram. Podemos encontrar nas origens da própria palavra ‘texto’ algum apoio para estender o seu significado a partir de manuscritos e impressos até outras formas. Ela deriva, claramente, da palavra Latina *texere*, ‘tecer’ e, portanto, refere-se, não a qualquer material específico, como tal, mas para o seu estado tecido, a teia ou a textura dos materiais. De fato, não se restringiu à tecelagem de têxteis, mas pode ser aplicado igualmente bem ao entrelaçamento ou entrelaçar de qualquer tipo de material¹¹⁹ (MCKENZIE, 1999, p.13).

O autor amplia a noção de texto, de modo a incluir outros registros além da palavra escrita. Novos tipos de construção que não estão em forma escrita fazem parte da noção proposta por ele.

A noção de que os textos são registros escritos em pergaminho ou papel deriva apenas do sentido secundário e metafórico que a escrita de palavras é como a tecelagem de fios. O mesmo poderia ser dito agora de muitas construções que não estão em forma escrita, mas para as quais a mesma mudança metafórica seria tão apropriada. Até o nosso tempo, os únicos registros textuais criados em qualquer quantidade eram manuscritos e livros. A pequena extensão do princípio – é, eu acredito, o mesmo princípio – para lidar com os novos tipos de construções materiais que temos em forma de textos não-livro que agora nos cercam, nos informam e nos deleitam, não me parece uma mudança radical sem precedente.¹²⁰ (MCKENZIE, 1999, p.14).

119 “I define ‘texts’ to include verbal, visual, oral, and numeric data, in the form of maps, prints, and music, of archives of recorded sound, of films, videos, and any computer-stored information, everything in fact from epigraphy to the latest forms of discography. There is no evading the challenge which those new forms have created. We can find in the origins of the word ‘text’ itself some support for extending its meaning from manuscripts and print to other forms. It derives, of course, from the Latin *texere*, ‘to weave’, and therefore refers, not to any specific material as such, but to its woven state, the web or texture of the materials. Indeed, it was not restricted to the weaving of textiles, but might be applied equally well to the interlacing or entwining of any kind of material.”

120 “The idea that texts are written records on parchment or paper derives only from the secondary and metaphoric sense that the writing of words is like the weaving of threads. As much could now be said of many constructions which are not in written form, but for which the same metaphoric shift would be just as proper. Until our own times, the only textual records

Esta extensão do entendimento do termo “texto” ajuda a compreender a evolução da materialidade do livro até os textos veiculados em mídias eletrônicas, inclusive aqueles que levam o nome de livro digital. Com esta proposta, McKenzie (1999) promoveu um avanço considerável não só dentro dos limites de sua área de atuação, mas também para a crítica literária e a história da leitura. A publicação dessas ideias trouxe uma expansão do conceito de texto para além do tradicional binômio texto e livro. Afinal, conforme assinala Chartier, nem todo o registro escrito se apresenta na forma de livro.

A ampliação da noção de texto é um elemento importante da convergência digital. Como se viu ao longo do trabalho, as novas tecnologias midiáticas permitiram que o mesmo conteúdo fluísse por vários canais diferentes e assumisse formas distintas no ponto de recepção. Ao mesmo tempo, novos padrões de propriedade cruzada de meios de comunicação, surgidos na década de 1980, tornaram mais interessante às empresas distribuir conteúdos através de vários canais, em vez de um único suporte midiático. A digitalização estabeleceu as condições para a convergência; os conglomerados corporativos criaram seu imperativo (JENKINS, 2009).

Neste contexto, o mercado tradicional do livro se mistura cada vez mais à indústria do cinema e dos *games*, por exemplo. O caminho pelo qual livros de sucesso viram filmes já é bastante conhecido. Essas adaptações cinematográficas inclusive impulsionam as vendas dos livros (THOMPSON, 2012). O próprio *Memórias Póstumas de Brás Cubas* teve três adaptações para o cinema: a primeira em 1968 (*Viagem ao fim do mundo*, baseado no capítulo *O delírio*), a segunda em 1985 (*Brás Cubas*) e a terceira em 2001 (*Memórias Póstumas*). Mas o inverso acontece também com frequência. Especialmente nos segmentos infantil e juvenil, desenhos animados viram livros, *games* viram livros. A publicação em livro é mais uma dentre diversas maneiras possíveis de tornar público um conteúdo.

Um exemplo interessante é o da série da *De onde vem?*, que virou livro. Foram lançados dois livros pela Panda Books baseados nos episódios da série. Depois do sucesso da série, a editora Panda Books lançou dois volumes: *De Onde Vem o Pão?* e *De Onde Vem a Televisão?*. Outro caso curioso é o do *game Assassin's Creed*, uma série de jogos eletrônicos de ação da Ubisoft Montreal, criada por Patrice Marla Desilets, que virou livro de sucesso no Brasil. Segundo Bertrand Chaverot, presidente nacional da Ubisoft, o mercado brasileiro é o número um para livros *Assassin's Creed*. Para ele, “o sucesso editorial da série é uma amostra de que o adolescente brasileiro gosta de ler, mas precisa encontrar textos pelos quais consiga realmente se interessar”¹²¹. Criada em 2007, a saga de *games* tem vendas expressivas. No total, são 60 milhões de *games* divididos em dez episódios, 200 mil exemplares de histórias em quadrinhos e 2,7 milhões de livros.

Memórias Póstumas de Brás Cubas é uma narrativa que faz parte das listas de leituras de vestibular desde que estas foram criadas na década de 1990. Sabe-se que a leitura por prazer é

created in any quantity were manuscripts and books. A slight extension of the principle – it is, I believe, the same principle – to cope with the new kinds of material constructions we have in the form of the non-book texts which now surround, inform, and pleasure us, does not seem to me a radical departure from precedent.”

121 Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/link/videogame-vira-livro-de-sucesso-no-brasil>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

bastante diferente da leitura orientada. Ler um livro de Machado de Assis por obrigação na escola ou para preparação para o vestibular certamente tem significado diferente de descobri-lo e lê-lo por escolha própria. A leitura orientada, neste caso, é a forma mais comum, uma vez que o acesso à história é acompanhado de processos de avaliação acerca da capacidade de análise e interpretação do que foi lido. Nesse contexto, com a proliferação de modos de contar essa história, não é incomum que alunos do final do ensino médio busquem acessá-la de outros modos além do livro impresso.

Em artigo que apresenta resultados parciais de tese de doutoramento, Moraes (2015) percebe esses cenários de complementaridade, convivência ou substituição de uma mídia pela outra como uma oportunidade de observar o fluxo de interesse pelas narrativas. Com o objetivo de observar hábitos de leitura e relacionamento com suportes de conteúdo em geral junto a uma comunidade segmentada, sua pesquisa com uso de questionários verificou como se deu o acesso às narrativas listadas como leituras obrigatórias nos vestibulares da UFRGS de 2011 e 2014. Os resultados da observação apontaram que mais da metade dos estudantes entrevistados teve seu interesse por determinadas narrativas originado a partir de audiovisuais. Porém, o fluxo contrário preponderou, o de alunos que tomaram contato com uma narrativa em primeiro lugar através de um livro e, depois disso, viram um filme ou adaptação audiovisual. Os depoimentos de duas jovens chamaram a atenção do pesquisador, que utilizou entrevistas telefônicas a fim de triangular os resultados. A primeira descarrega livros em inglês pela internet para diminuir a ansiedade de aguardar a chegada dos volumes ao Brasil e a outra se interessa por livros a partir dos *trailers* de filmes e procura lê-los antes da estreia nos cinemas. Para ele, ambas são grandes leitoras, porém é importante destacar que:

[...], são de uma época que já é muito diferente daquela da leitura monástica. São leitoras que habitam um ecossistema de suportes no qual o livro impresso ainda tem papel fundamental, mas que engendra relações e hábitos culturais ainda não totalmente mapeados e compreendidos (MORAES, 2015, p. 13).

Os casos das jovens podem ser exemplos de hábitos próprios da cultura da convergência proposta por Jenkins (2009). Hoje, diferentes mídias tendem a ser agregadas e a ganhar novos significados na experiência dos indivíduos, gerando novas articulações na maneira como esses fenômenos são vivenciados (MARTINO, 2015). Percebe-se assim, que as mudanças na organização do sistema de mídia de maneira ampla, que altera a relação entre os múltiplos modos de contar histórias, se reflete no papel dos meios na sociedade.

García (2009) vê a escola como filha da cultura letrada e da imprensa, historicamente, a partir de uma visão logocêntrica, centrada na palavra oral do professor e no livro ou manual escolar impresso como artefatos ou eixos básicos de aprendizagem. O panorama atual alterou esta percepção até ao ponto de que é lugar comum caracterizar os alunos atuais como “filhos de uma cultura midiática e digital”. As novas realidades nos apresentam uma pluralidade de alfabetismos, de novas alfabetizações que se encadeiam umas nas outras, de modo que desde aquela básica até a chamada informacional, se faz necessária uma visão holística e integradora

do que compõe uma cultura escolar (GARCÍA, 2009). Os estudantes atuais, principais leitores da narrativa de Brás Cubas, são capazes de viver nas margens de ambos os mundos, isto é, de adotar uma mentalidade “anfíbia” que os permite estudar com anotações e livros, – ou seja, na perspectiva da cultura letrada clássica – e se divertir e relacionar-se por meio da rede. Para García (2009), já estamos diante de uma cultura híbrida, e as formulações excludentes ou clássicas da cultura letrada não resistem a uma análise rigorosa.

García (2009) se dedica ao resgate dos termos que são a base para o entendimento do mundo da alfabetização e da cultura letrada. O termo “Letras” dá origem ao termo “letrado”, como o autor explica:

É conhecida a ambigüidade entre o termo “Letras” e como historicamente a pessoa “letrada” era aquela que possuía conhecimento em diversos ramos do saber, não apenas na área que hoje entendemos por “Humanidades”. Na verdade, há duas palavras que têm a mesma origem, mas evoluíram de forma diferente, que provém de um mesmo étimo latino: “literato” e “letrado”. Com “literato”, nos referimos a uma pessoa instruída nas artes literárias; como “letrado”, diferentemente, conserva-se essa aceção geral de “douto”, “instruído”, “entendido” ou “sábio”¹²² (GARCÍA, 2009, p.17).

E sobre o termo “alfabetizado”, complementa:

Existe uma outra família léxica básica para a pessoa instruída: “alfabetizada”, em comparação à pessoa que é analfabeta ou iletrada. “Alfabetização” se refere ao reconhecimento do código, isto é, ao conhecimento das letras. Está ligada, por exemplo, à capacidade de decifrar mensagens, ou de escrever mesmo que em um nível elementar. Isto é, uma pessoa pode conhecer os signos de um idioma, mas não dominar as formas de interagir ou as práticas discursivas concretas.¹²³ (GARCÍA, 2009, p.17-18).

A alfabetização é apenas uma parte desse processo instrutivo e se apresenta em seus diferentes graus, desde o mais rudimentar (a aprendizagem das letras), até o mais elaborado texto literário.

Para além do alfabetismo enquanto domínio da habilidade de decodificar os sinais gráficos de um idioma – mas que não implica em uma proficiência na leitura e na escrita –, está a noção de letramento, prática cultural estabelecida nos âmbitos histórico e social, que possibilita aos indivíduos participar de modo competente em diferentes situações de interação em que escrita e leitura têm um papel fundamental (GRUSZYNSKI, 2015, p. 2).

122 “Es conocida la ambigüedad del término ‘Letras’ y cómo históricamente la persona ‘letrada’ se asimilaba a quien poseía conocimiento en diversas ramas del saber, y no sólo en lo que hoy entendemos por ‘Humanidades’. De hecho, hay un doblete léxico, que provienen el mismo étimo latino, que es significativo en castellano: con ‘literato’ nos referimos a una persona instruida en las artes literarias; con ‘letrado’, en cambio, se sigue conservando esa acepción general de ‘docto’, ‘instruído’, ‘entendido’ o ‘sabio’.”

123 “Para la persona instruida hay además otra familia léxica básica: ‘alfabetizada’, frente a la persona que es analfabeta o iletrada. De hecho, ya desde la época de la Ilustración, la barrera que distinguía al público ‘discreto’ de la chusma o populacho estaba en su capacidad de alfabetizado. Ahora bien, ‘alfabetización’ se refiere al conocimiento del código, esto es, al conocimiento de las letras, a la capacidad, por ejemplo, de deletrear o descifrar mensajes, o de escribir a un nivel elemental. Quiere decirse que una persona bien puede conocer los signos del idioma castellano, pero no dominar las formas de interaccionar o las prácticas discursivas concretas.”

A noção de letramento “articula três elementos fundamentais: as letras e os textos, em suas diversas modalidades; os leitores e agentes humanos; e, finalmente, os contextos culturais nos quais os dois primeiros coexistem” (GRUSZYNSKI; GONÇALVES; RIBEIRO, 2014, p. 474).

No contexto apresentando, os novos produtos digitais que chamamos de livros exigem um letramento específico, ou seja, conhecimentos próprios para lidar com o novo meio. Novas maneiras de se apropriar dos livros são criadas. Na cultura da convergência, não há leituras inapropriadas no sentido clássico, por obstáculos morais ou preconceitos, senão porque o sistema cultural as coloca em uma posição marginal ou periférica. A solução não está na separação das práticas de leitura, mas sim ao contrário, em “integrar” ou “hibridar”. Essas leituras híbridas pressupõem leitores anfíbios (GARCÍA, 2009).

O mundo eletronicamente mediado está associado, assim, a novos tipos de texto, novas práticas de linguagem e novas formações sociais (FURTADO, 2012). As capacidades de acesso e de manipulação dos novos conteúdos digitais são a base desse processo. Não há, deste modo, ruptura entre a cultura do livro impresso e do livro digital, apesar da separação aparente das formas mais representativas de cada universo cultural. Existe sim permeabilidade, osmose ou interação. Nessa perspectiva, a cultura letrada não está no passado, nem está desatualizada. Ao contrário, o que muda essencialmente é o papel do livro nessa perspectiva, uma vez que passa a ser mais uma dentre essas várias heranças. A nova cultura letrada é um ambiente híbrido, um lugar onde convergem heranças e discursos radicalmente diferentes, e onde o livro não é mais o produto editorial central (GARCÍA, 2009). A ampliação da noção de texto e os novos letramentos geram novas possibilidades de mediação.

Nas edições digitais analisadas, não somente o leitor pode submeter os textos a múltiplas operações (ele pode indexá-lo, anotá-lo, copiá-lo, desmembrá-lo, recompô-lo, deslocá-lo etc.), mais do que isso, ele pode se tornar seu co-autor. É claro que a intensidade dessas operações no livro em tela depende das opções existentes entre *software*, *hardware* e arquivo, porém a distinção claramente visível no livro impresso entre a escrita e a leitura, entre o autor do texto e o leitor do livro, apaga-se em benefício de uma outra realidade: aquela em que o leitor torna-se um dos autores de uma escrita de várias vozes ou, pelo menos, encontra-se em posição de constituir um texto novo a partir de fragmentos recortados e reunidos. Como o leitor do manuscrito que podia reunir em um único livro obras de naturezas muito diversas, unidas numa mesma coleção, o leitor da idade eletrônica pode construir à vontade conjuntos textuais originais, cuja existência e organização só dependem dele (CHARTIER, 1999). Mais ainda, ele pode a todo instante intervir sobre os textos, modificá-los, reescrevê-los, fazê-los seus.

4.4 TEMPO: ENTRE O SINGULAR E O MÚLTIPLO

Um aspecto importante relativo ao tempo e aos artefatos é a sua duração. “Saber compreender os artefatos é saber que eles mudam com o tempo, impelidos pela ação dos usuários e condicionados pela força do ambiente, até os limites suportados por sua materialidade” (CARDOSO, 2012, p.154).

Apesar das marcas da passagem do tempo nos livros analisados não ser o foco desta pesquisa, mas sim aquelas inseridas intencionalmente no processo de edição, é inegável que a durabilidade dos artefatos impressos do século XIX, sua permanência, seja em acervo pessoal ou público, permitiu a análise dessas edições. A duração dos livros enquanto artefatos, no caso dos impressos, depende de políticas de preservação do objeto material, uma vez que os livros digitalizados perdem informações importantes acerca da forma e não sabemos o quanto esses registros digitais durarão. Perguntas como “Por que um livro dura?”, ou “Por que é preservado?”, leva a pensar que uma resposta possível é: “Porque tem valor”.

Sabe-se que uma quantidade muito grande de livros não resistem em circulação por mais de um século, não porque sua materialidade não permita, mas porque simplesmente não são considerados objetos de valor pelas comunidades nas quais estão inseridos. Apesar dos esforços de bibliotecas públicas importantes como a Biblioteca Nacional do Brasil e a Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos em guardar pelo menos um exemplar de cada livro editado nesses países, sabe-se que muitos livros publicados de modo independente nunca são enviados a esses acervos. Outra questão a ser lembrada é que esses espaços de preservação têm um limite físico e, quando este é atingido, novas regras para definir a guarda desses objetos são criadas. Assim, sabe-se que o futuro dos livros impressos, apesar de sua durabilidade razoavelmente conhecida, depende do significado que cada exemplar terá mais adiante.

Se o futuro dos livros impressos como artefatos preservados – que possam ser acessados para, por exemplo, futuras pesquisas como esta – é incerto, imagine o dos livros digitais. Como será a duração dos artefatos em tela? Sabe-se que os vestígios que funcionam como indícios das situações pelas quais o livro impresso passou em sua vida, como páginas amareladas, carimbos, etiquetas, reencadernações, não funcionam do mesmo modo em *e-books*. Assim, percebe-se que, se não houver vestígios da passagem do tempo nos artefatos digitais idênticos àqueles dos impressos, certamente haverá outros. Os diversos formatos de arquivos, a variedade de *softwares* e *hardwares* de leitura evoluirão. As marcas do tempo, neste caso, podem se mostrar a partir da obsolescência programada característica da cultura atual, em que o hábito de descarte com rapidez vem crescendo, com versões atualizadas e lançadas no mercado em intervalos cada vez menores. O esforço de fazer com que antigos e novos artefatos digitais convivam dependerá dos interesses daqueles que comporão a rede social do livro, em sua relação com contextos políticos, sociais e econômicos nos próximos anos.

Fica claro, então, que a passagem do tempo redefine o modo como as comunidades percebem os artefatos. E como é a comunidade quem determina o que os artefatos querem dizer, diferentes comunidades, em diferentes tempos, gerarão diferentes significados para um mesmo objeto, ou conjunto de objetos (CARDOSO, 2012). Após olhar para as diferentes formas das edições de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* analisadas em circulação hoje, percebe-se que as várias faces do livro são um reflexo das mudanças na cultura letrada. Essa nova configuração da cultura letrada, influenciada por uma série de convergências, é resultado da reacomodação da cadeia do livro, tendo como pano de fundo a reorganização do sistema de mídia ao longo do

século XX de maneira ampla. Entre os peritextos ligados à forma dos livros e os paratextos com efeitos epitextuais ligados à sua circulação analisados nesta pesquisa, há diferentes modos de mediação entre autor e leitor, que ora salientam sua relação com o meio impresso, ora destacam a nova mídia digital. O surgimento de novas modalidades de escrita e leitura está inserido neste contexto, ancorado em um processo de remediação, por meio do qual se veem aspectos do livro impresso no livro digital, bem como do livro digital no livro impresso.

Assim, o livro na cultura da convergência pode ser visto ao mesmo tempo como singular e múltiplo. Se por um lado, o acesso hoje à história de Brás Cubas se dá a partir de variadas formas materiais que chamamos de livros, incluindo edições dos séculos XIX, XX e XXI, junto a outros tantos modos de narrar, por outro, cada edição é única no que toca à conformação de elementos paratextuais que influenciam na experiência de leitura. Nas várias materialidades de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em livro, há uma tendência a buscar o texto priorizando a estratégia de transparência do meio, entretanto foi possível identificar que a forma atua diretamente no processo de significação dos artefatos. A cada nova materialidade, cria-se um novo livro e uma nova obra, uma vez que o texto e seus aspectos materiais condicionam a leitura.

As tecnologias do livro impresso do final do século XIX, que davam forma aos textos considerando estrutura, configuração e aparência, proporcionavam um certo rol de opções para a narrativa de Brás Cubas que foram exploradas por Machado de Assis e pelas equipes editoriais da época. Se, em um cenário hipotético, Machado de Assis tivesse acesso às tecnologias atuais quando pensou a história do autor-defunto e fosse contratado para publicá-la em EPUB ou pelo Google Books, por exemplo, certamente outras estratégias de hipermediação teriam sido pensadas. A retórica tipográfica criada da maneira como foi publicada nas primeiras edições, explorando o *layout* fixo da página impressa, não tem o mesmo valor em plataformas digitais que priorizam o texto verbal e a noção de que livros são objetos de dados.

Após o percurso desta pesquisa, além do que foi destacado acima, na busca por qualificar as experiências singulares de contato com clássicos em livro, percebe-se que publicar esse tipo de narrativa deveria pressupor o conhecimento profundo da história gráfica das edições que precederam aquela que se pretende lançar. Neste sentido, publicar escritores vivos talvez seja tarefa mais fácil, pois a retórica tipográfica e os demais peritextos pensados para a edição podem ser discutidos com toda a equipe de autores do projeto, incluindo o escritor. Por outro lado, lidar com questões de direito autoral no caso de produtos digitais ainda gera muito debate no mercado editorial, o que traz outros tipos de problema para os editores que pretendem lançar livros em tela. No caso da publicação de um título em domínio público, cujos autores já são falecidos, seja na forma de livros impressos ou digitais, uma preocupação importante deveria ser a de entender minimamente as escolhas estabelecidas naquelas edições em que o escritor ainda pôde acompanhar a produção do livro.

Memórias Póstumas de Brás Cubas em livro pode ser muito mais do que uma sequência de palavras em que a forma é separada do texto verbal. Viu-se que o descuido gráfico das edições

do final do século XX, ainda impressas, bem como das edições digitais, gerou produtos editoriais que promovem experiências de leitura da narrativa muito diferentes daquelas em que o livro foi pensado de modo mais cuidadoso em 1881, 1899 ou 1943. As formas das mídias atendem sempre às necessidades das comunidades que as produzem em cada tempo, e as mudanças no livro são caracterizadas menos por rupturas entre a cultura do impresso e do digital, e mais por permeabilidade, osmose ou interação.

Entende-se assim, que o tratamento do livro como base de dados, uma sequência de palavras que podem ser desordenadas e reordenadas em um número virtualmente infinito de opções, é mais uma adaptação do que algo inédito. Esse processo logocêntrico já identificado nos livros em papel atende a uma mudança gradual das características do público-alvo das edições e a projetos de leitura criados para atingir esses leitores. A leitura orientada da narrativa de *Brás Cubas* nas escolas, de caráter “obrigatório”, sem dúvidas colabora intensamente com a tendência de entendimento do livro essencialmente como texto verbal.

É preciso ressaltar que o livro como objeto de dados é uma vertente importante do livro atual, porém, como foi possível perceber pela variedade de edições analisadas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* à disposição dos leitores hoje, ela não é a única. Convivem na cultura da convergência livros de luxo, de bolso, raros, ilustrados ou não, em papel e em tela, publicados por editores com os mais diversos perfis. Essas publicações adotam estruturas muito similares entre si e estão cercadas de inúmeros outros modos de narrar essa história, em meio a leitores cada vez mais expostos e acostumados a narrativas transmídias (JENKINS, 1999). A experiência do texto de Machado, desse modo, ocorre em variadas plataformas. O consumo se dá pela multiplicidade de acessos. O que une essas várias experiências são os elementos peritextuais de cada edição (cercados pelos paratextos com efeitos epitextuais), que agem como pistas deixadas por designers e demais envolvidos no processo editorial para reconhecimento do livro como dispositivo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escolha do tema da pesquisa, a forma do livro, gerou de início uma pergunta fundamental: como abordá-lo a partir do olhar da comunicação? Assim, o percurso delineado começou pelo cercamento da noção de livro em sua relação com as materialidades da comunicação. O conceito de dispositivo, nas abordagens de Patrick Charaudeau (2006a e 2006b) e Maurice Mouillaud (2002), foi o ponto de partida nesse processo, que buscou olhar para a forma do livro e sua circulação hoje, tensionando as relações existentes entre design, edição e mercado editorial no contexto da cultura da convergência (JENKINS, 1999; SALAVERRÍA, 2010).

Objeto em processo de mudança, o livro tem contemporaneamente as condições para o seu reconhecimento alteradas, apesar de seguirem atreladas a séculos de cultura letrada tradicional que operam sobre a construção de laços no tempo entre o livro de papel e o leitor. Tendo em vista as diferentes dimensões de transformação da cultura ao redor do livro e sua complexidade, optou-se por observar objeto empírico particular para poder pautar e ancorar a discussão de aspectos conceituais de caráter mais amplo.

Construiu-se o referencial teórico da tese em torno do livro, do design e da produção editorial, e por meio da análise de edições exemplares do título *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, foi possível identificar e problematizar algumas tendências em relação à edição e circulação de livros na cultura da convergência. Vimos que na medida em que a materialidade das edições se transforma em produtos em tela, modificam-se também as gramáticas de ação na interação com os livros, seus usos sociais, os espaços nos quais circulam e seu caráter simbólico.

Tendo em vista o objetivo geral estabelecido – identificar os paratextos editoriais ligados à forma em diferentes edições de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, impressas e digitais em circulação, a fim de analisar e discutir como esses articulam-se à noção de livro enquanto dispositivo, problematizando tais relações a partir das lógicas de funcionamento de sua cadeia e mercado, dos novos modelos de acesso às edições e do lugar ocupado pelo livro na cultura da convergência –, buscou-se estruturar os capítulos colocando em permanente diálogo o referencial teórico e o objeto empírico.

Assim, no capítulo 2, o papel do design no estabelecimento de paratextos editoriais é avaliado, e são estabelecidos níveis de atuação da atividade na conformação do livro enquanto dispositivo. Além disso, as diferentes edições que compõem o *corpus* são apresentadas – sendo 5 delas impressas e 3 digitais –, bem como a importância de Machado de Assis e de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* para esta pesquisa. A identificação dos paratextos editoriais ligados à forma é apresentada nesta seção, com base nas camadas de estrutura, configuração e aparência, que atravessam os livros impressos e digitais.

Com projetos de leituras muito diversos umas das outras, essas edições acessíveis hoje variam bastante em relação à forma, o que indica que os produtos foram criados para leituras e leitores diversos. Se no final do século XIX, quando o primeiro livro com a narrativa de Brás Cubas foi lançado, o público leitor brasileiro não passava de 18% da população, cem anos

depois esse número passava de 80%, quando o título passou a figurar nas listas de leituras obrigatórias de vestibular, potencializando-se a procura por edições de baixo custo. Nas edições analisadas de 1881 e 1899, o arranjo tipográfico manteve as pausas visuais usadas na *Revista Brasileira*, onde o texto foi publicado pela primeira vez em 1880. Com o passar do tempo, como pôde-se perceber, a camada da forma que mais sofreu alterações foi a da aparência. A economia no uso do papel, bem como o processo de barateamento das edições transformaram os espaços em branco em áreas muito valiosas. Portanto, o espaço em branco passou a estar relacionado a projetos de luxo. Viu-se que, dentre as edições do final do século XX, a de 1997 da L&PM é completamente diferente daquela dos Cem Bibliófilos do Brasil de 1943. Um produto barato, pensado para ser acessível em termos de valor de venda e pontos de distribuição, foi criado para um público menos interessado no cuidado gráfico da edição e exposto a uma infinidade de outros modos de narrar histórias. De todas as edições impressas analisadas, a da L&PM de 1997 é aquela em que o espaço gráfico do livro foi mais negligenciado.

Neste cenário de múltiplas formas de contar a história do defunto-autor em papel, para os mais diferentes públicos, crescem as experiências com livros em tela, onde continuidades e inovações são observadas. Estrutura, configuração e aparência têm novos contornos nos *e-books*. Antigos peritextos são utilizados para aproximar os leitores das novas práticas necessárias para acessar esses artefatos, que apresentam características de anatomia completamente diferentes dos livros em papel. Para análise dos livros digitais, uniram-se aos peritextos tradicionais do livro impresso, novos elementos dos produtos digitais. Como foi apresentado, na camada dos peritextos de estrutura, além dos elementos textuais, extra/pré/pós-textuais e de anatomia, há a união dos requisitos de conteúdo e as especificações funcionais, a fim de se chegar a uma arquitetura da informação e ao design de interação para o produto. Os peritextos de configuração correspondem ao *grid* e ao esqueleto: unindo design de navegação, de interface e de informação. Por fim, os peritextos de aparência são a superfície do produto editorial, incluindo, no caso digital, além de recursos visuais como tipografia, cor e imagens, outras possibilidades sensoriais mais comuns em produtos digitais do que em impressos, como por exemplo, som.

De um lado, os elementos extra, pré e pós-textuais dos produtos digitais repetem muitas estratégias do impresso, e de outro, no que diz respeito às inovações, percebe-se uma nova anatomia, sem páginas físicas. No caso das edições digitais, a anatomia do *hardware* utilizado para a leitura interfere diretamente na postura e nos gestos que o leitor/usuário executa frente ao objeto. Percebeu-se ainda que o design de interface apresenta uma série de metáforas utilizadas para que a experiência se pareça com a de acessar um livro impresso.

De maneira geral, as tendências de mudanças identificadas nos impressos apareceram nos livros digitais, onde uma série de continuidades pôde ser percebida. Do papel para a tela, conforme apresentado no capítulo 2, a estrutura sofreu alterações especialmente no que diz respeito à anatomia dos artefatos. Porém, a lógica de organização dos elementos extratextuais, pré-textuais e textuais permaneceu bastante semelhante entre produtos impressos e digitais, com o reposicionamento dos elementos que ocupavam o final dos volumes. A camada da configuração

permanece tendo como base o *grid* retangular, porém elementos peritextuais voltados para a navegação em tela foram incluídos. Na aparência das edições digitais, cor e imagem foram pouco exploradas, seguindo as tendências encontradas nas edições impressas que não eram ilustradas. A retórica tipográfica seguiu sendo elemento secundário nas edições digitais.

Desse modo, no que diz respeito à forma, as edições em livro editadas no século XIX são objetos que integram o texto verbal e a retórica tipográfica, valorizando o espaço gráfico como elemento importante para a narrativa. Nas edições impressas analisadas publicadas no século XX, percebeu-se a multiplicação de projetos editoriais e gráficos. Já nas edições digitais do século XXI analisadas, há outras propostas que, apesar de revisitarem os livros impressos, trazem novos atrativos, que vão desde ferramentas de busca dentro do texto até a possibilidade de cruzamento do texto verbal na formação de epitextos também verbais.

Essas novas formas digitais analisadas mostraram iniciativas que não valorizam o aspecto gráfico como elemento importante. Algo que não é exatamente novo, uma vez que as edições impressas do final do século XX, especialmente a da L&PM de 1997, já antecipavam esta visão. Os livros digitais analisados poderiam revalorizar o espaço gráfico, mas não o fazem. Todas essas diferentes formas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* que circulam hoje só têm significado como livro dentro da complexa rede apresentada ao longo da pesquisa.

No capítulo 3, foi apresentado o entorno do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas* hoje, tensionando o modo como as edições configuram materialmente orientações e tendências na cadeia do livro. Composta por várias camadas peritextuais, a forma do livro é o resultado de uma série de decisões, compartilhadas entre designer e editor. Com base no conceito de paratexto editorial explorado por Genette (2009), e suas variantes como peritexto e epitexto, partiu-se da ideia de entorno do livro como aquilo que está fora dele a priori – os paratextos com efeito epitextual –, ou seja, seus contextos de circulação, incluindo o mercado de livros em geral e exemplos específicos do título de Machado, ou seja, contextos formados por redes que dão sentido ao livro.

Sabe-se que o mediador do livro surge entre as instâncias da oferta (ligada a criação e a venda do produto) e da procura (conhecida também como recepção), na rede social do livro (MARTINS, 2005). Ter em mente essas esferas colaborou na compreensão do processo de construção da noção do que é um livro. Um breve resgate do contexto de produção em cada período em que as edições analisadas foram publicadas foi feito, a fim de colocar em perspectiva as estratégias editoriais bastante divergentes apresentadas no capítulo 2.

Ao longo do século XX, o preço de capa de novas tiragens diminuiu muito proporcionalmente ao salário mínimo brasileiro, tornando livros impressos produtos acessíveis a uma grande parcela da população. Para aqueles que querem ler a história de Brás Cubas, há hoje edições para todos os bolsos. Todas elas concorrem no mundo físico e virtual com outras mídias que contam a história do autor-defunto, além de disputarem a atenção dos leitores com outros conteúdos de toda ordem. Mesmo em livrarias, livros são comercializados ao lado de muitos outros meios de contar histórias, como filmes, séries, *games*, só para citar alguns, disputando a

atenção dos consumidores/leitores. Edições raras e de baixo custo, por exemplo, coexistem, mas ocupam espaços muito diferentes. Tratado como mais um produto entre tantos outros, o livro de bolso da L&PM que carrega a narrativa de Brás Cubas é vendido ao lado de pasta de dente, salgadinho e bateria de carro. Por outro lado, as bibliotecas que guardam as edições de 1881 e 1943 de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* atuam como guardiãs de objetos únicos.

As transformações no mercado editorial ao longo do século XX são pano de fundo dessas mudanças. Fusões e aquisições de empresas tomaram o mercado do livro de maneira mais aguda na virada do século XX para o século XXI. O processo de reunião de empresas de distribuição e de produção de conteúdo faz parte da cultura da convergência, mas também as iniciativas de controle das mídias pelos consumidores. Por um lado, novas tecnologias reduziram os custos de produção e distribuição, expandiram o raio de ação dos canais de distribuição disponíveis e permitiram aos consumidores arquivar e comentar conteúdos, apropriar-se deles e colocá-los de volta em circulação de novas formas. Por outro lado, tem ocorrido uma alarmante concentração de propriedade dos grandes meios de comunicação comerciais, com um pequeno número de conglomerados dominando todos os setores da indústria de entretenimento.

No contexto atual de circulação das edições impressas é possível identificar os impactos da cultura da convergência. Mas especialmente nos casos dos produtos digitais, as diferentes instâncias da convergência ficaram bastante claras. As reconfigurações empresariais das editoras, as novas equipes profissionais envolvidas na produção de livros, os diferentes produtos em papel e em tela que veiculam o texto de Machado de Assis, são atravessados pelos processos de digitalização.

Nesta pesquisa, a proposta de entendimento do livro como dispositivo pressupõe o olhar para a forma dos artefatos que materializam o texto de Machado, bem como a circulação desses objetos na cultura atual, a fim de entender a relação de acoplamento entre os microdispositivos materiais, que conformam as várias edições analisadas, e o macrodispositivo conceitual, que estrutura as situações de troca social. Buscou-se destacar a complexidade dessas camadas articuladas, incluindo a rede que envolve os diferentes níveis de articulação apresentados ao longo do trabalho. Assim, as variadas formas em livro analisadas do título escolhido em circulação hoje refletem a complexidade desse dispositivo. O entendimento de que a materialidade do livro é influenciada pelo ambiente, seus usuários e o tempo organiza os achados da pesquisa no capítulo 4.

Entre imediação e hipermediação, conforme Bolter e Grusin (1999), a materialidade do livro hoje é resultado de um processo contínuo de remediação do livro impresso no digital e do digital no impresso. Após a análise da forma das edições, é possível perceber que o livro digital não tem ainda uma identidade própria, mas delinea uma tendência importante no entendimento do que é livro neste início de século XXI: o tratamento do livro como objeto de dados. No âmbito digital, esse modo de olhar o livro vem já das primeiras iniciativas na área. Porém, conforme foi apresentado, essa noção de livro como objeto de dados prioritariamente verbais, abordagem proposta também pela plataforma Google Books, não é totalmente inédita. O olhar para os

impressos indicou que o tratamento dedicado à edição de 1997 da L&PM, apresentada no capítulo 2, onde o texto verbal parece ser o único elemento importante para a narrativa, já apontava esse caminho. Foi apontado aqui um caminho que demanda uma aproximação cuidadosa, pois envolve aspectos técnicos e teóricos associados à noção de dados, sua diversidade e modalidades de identificação, organização e circulação em rede, para citar alguns elementos, mas que pode ser um percurso enriquecedor para avançar em desdobramentos da presente pesquisa.

A materialidade é influenciada também pela noção de espaço relacionada aos produtos digitais. Nesta pesquisa, entende-se o ambiente como o entorno do livro de maneira ampla, ou seja, os espaços onde o livro circula e a sua rede social hoje, entre oferta e procura. Percebeu-se que esse entorno, que no livro impresso está claramente fora do produto, no livro em tela passa a ter seus limites menos claros, permeando o artefato digital. Notou-se nas três edições digitais analisadas que bibliotecas, livrarias e lojas virtuais geram epitextos que estão cada vez mais aderidos aos produtos. Se nos impressos, o acesso a essas outras falas sobre o livro já influenciavam a leitura dos títulos, nos *e-books* esses elementos paratextuais que tradicionalmente estavam fora das mãos dos editores ganham novos espaços, em um contexto em que o próprio lugar do editor se reconfigura.

A multiplicidade de tipos de casas editoriais na cultura atual, apesar da força dos conglomerados de comunicação, é um fator importante neste sentido. Se por um lado a democratização do acesso às tecnologias de produção de livros ampliou o número de editores, por trás dessas novas tecnologias estão grandes empresas antes focadas em outros mercados, que agora voltam seus olhos para o livro. Dentre elas destacou-se a Adobe, a Apple e o Google, que estão colaborando intensamente na ampliação da noção de livro neste início de século. Com o objetivo de fazer com que os leitores de livros digitais tenham no *e-book* uma porta de entrada para outros produtos, editoriais ou não, livrarias e bibliotecas digitais estão cada vez mais coladas aos textos. Nesse contexto, as livrarias e bibliotecas tradicionais se reinventam de muitos modos, apostando inclusive na ressignificação de seus espaços físicos e valorizando experiências *offline*. Desse modo, o conceito de epitexto nos *e-books* precisa ser constantemente revisto, uma vez que aspectos que antes estavam claramente fora do escopo do editor e da edição passam a fazer parte dos novos livros em tela.

As novas formas do livro em tela, que inauguram outros modelos de bibliotecas e livrarias digitais – onde estas dividem o espaço do *hardware* de leitura com o texto de Machado –, apontam para novos modos de ler, assim como para a necessidade de outros letramentos que possibilitem aos leitores navegar por esses ambientes. É importante ressaltar que esses novos letramentos pressupõem não só conhecimento em relação aos artefatos digitais, mas também em relação às formas do impresso. Isso ocorre, pois a remediação do livro impresso no digital demanda ao leitor acionar seu repertório acerca do livro tradicional, em um processo contínuo de significação dos produtos em tela e (res)significação daqueles em papel.

Assim, não se percebeu ruptura entre a cultura do livro impresso e do livro digital, apesar da separação aparente das formas mais representativas de cada universo cultural. Existe sim

permeabilidade, osmose ou interação. Nessa perspectiva, a cultura letrada não está no passado, nem está desatualizada. Ao contrário, o que muda essencialmente é o papel do livro nessa perspectiva, uma vez que passa a ser mais uma dentre essas várias heranças. Como foi discutido, a nova cultura letrada é um ambiente híbrido, um lugar onde convergem heranças e discursos radicalmente diferentes, e onde o livro não é mais o produto editorial central (GARCÍA, 2009). A ampliação da noção de texto e os novos letramentos geram novas possibilidades de mediação.

Ficou claro também, que a passagem do tempo redefine o modo como as comunidades percebem os artefatos. E como é a comunidade quem determina o que os artefatos querem dizer, diferentes comunidades, em diferentes tempos, gerarão diferentes significados para um mesmo objeto, ou conjunto de objetos (CARDOSO, 2012). Após olhar para as diferentes formas das edições de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* analisadas em circulação hoje, percebe-se que as várias faces do livro são um reflexo das mudanças na cultura letrada. Essa nova cultura letrada, influenciada por uma série de convergências, é resultado da reacomodação da cadeia do livro, tendo como pano de fundo a reorganização do sistema de mídia ao longo do século XX de maneira ampla. Entre os peritextos ligados à forma dos livros e os paratextos com efeitos epitextuais ligados à sua circulação analisados nesta pesquisa, há diferentes modos de mediação entre autor e leitor, que ora salientam sua relação com o meio impresso, ora destacam a nova mídia digital. Novas modalidades de escrita e leitura surgem inseridas neste contexto, com base em um processo de remediação, onde aspectos do livro impresso são vistos no livro digital, bem como do livro digital no livro impresso.

Assim, após o percurso da pesquisa, percebe-se que o livro na cultura da convergência pode ser visto ao mesmo tempo como singular e múltiplo. Se por um lado, o acesso hoje à história de Brás Cubas se dá a partir de variadas formas materiais que chamamos de livros, incluindo edições dos séculos XIX, XX e XXI, junto a outros tantos modos de narrar, por outro, cada edição é única no que toca à conformação de elementos paratextuais que influenciam na experiência de leitura. Nas várias materialidades de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em livro, há uma tendência a buscar o texto priorizando a estratégia de transparência do meio, entretanto foi possível identificar que a forma atua diretamente no processo de significação dos artefatos. A cada nova materialidade, cria-se um novo livro e uma nova obra, uma vez que o texto e seus aspectos materiais condicionam a leitura.

Memórias Póstumas de Brás Cubas em livro pode ser muito mais do que uma sequência de palavras em que a forma é separada do texto verbal. Viu-se que o descuido gráfico das edições do final do século XX, ainda impressas, bem como das edições digitais, gerou produtos editoriais que promovem experiências de leitura da narrativa muito diferentes daquelas em que o livro foi pensado de modo mais cuidadoso em 1881, 1899 ou 1943. As formas das mídias atendem sempre às necessidades das comunidades que as produzem em cada tempo e podem, com o passar do tempo, assumir outros usos e significações, como buscou-se evidenciar ao longo da discussão.

Ressaltou-se também que o livro como objeto de dados é uma vertente importante do livro atual, porém ela não é a única, como foi possível perceber pela variedade de edições anali-

sadas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* à disposição dos leitores hoje. Convivem na cultura da convergência livros de luxo, de bolso, raros, ilustrados ou não, em papel e em tela, publicados por editores com os mais diversos perfis. Essas publicações adotam estruturas muito similares entre si e estão cercadas de inúmeros outros modos de narrar essa história, em meio a leitores cada vez mais expostos e acostumados a narrativas transmídias (JENKINS, 1999). A experiência do texto de Machado, desse modo, ocorre em variadas plataformas, por múltiplos acessos. O que une essas várias experiências são os elementos peritextuais de cada edição (cercados pelos paratextos com efeitos epitextuais), agindo como rastros para o reconhecimento do livro como dispositivo.

Após a conclusão deste estudo, percebeu-se que o olhar para a forma do livro a partir do campo da comunicação proporcionou uma visão integradora para as atividades de design e edição. Percebe-se o campo de pesquisa acadêmica na área de design como espaço ainda em formação no Brasil. Por isso, o exercício de aproximação dessa área ao campo da comunicação se mostra rico na medida em que novas linhas de estudo que explorem o design como tema possam ser investigadas. É importante destacar também que há espaço para futuros estudos que olhem para o percurso editorial de outros títulos ao longo da história com foco na forma das edições, tendo como base a noção de livro como dispositivo aqui apresentada. As características gráficas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* foram importantes na escolha dessa narrativa para a pesquisa, mas certamente a metodologia empregada pode ser aplicada a outras narrativas que tenham projetos que explorem a materialidade do livro de modo singular.

REFERÊNCIAS

ADOBE. Disponível em: <www.adobe.com/br>. Acesso em: 09 jan. 2016.

ALONSO, Angela. Crítica e contestação: o movimento reformista da geração 1870. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v.15, n.44, p.35-55, out. 2000.

ALIAGA, Ramón Salaverría. Estructura de la convergencia. In: GARCÍA, Xosé López; FARIÑA, Xosé Pereira (coords.) **Convergência Digital: Reconfiguración de los Medios de Comunicación en España**. Santiago de Compostela: Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2010. p.41–64.

ALVES, Paulo. **Android supera iOS nas vendas de tablets, mas iPad ainda é o mais vendido**. Disponível em: <<http://www.techtudo.com.br/noticias/noticia/2014/03/android-supera-ios-nas-vendas-de-tablets-mas-ipad-ainda-e-o-mais-vendido.html>>. Acesso em: 15 mai. 2015.

AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. **Fundamentos de Design Criativo**. Tradução Edson Furmankiewicz. Porto Alegre: Bookman, 2009.

ANDERSON, Chris. **Makers: a nova revolução industrial**. Tradução Afonso Celso da Cunha Serra. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

_____. **Free: o futuro dos preços**. Tradução Cristina Yamagami. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.

_____. **A cauda longa: do mercado de massa para o mercado de nicho**. Tradução Afonso Celso da Cunha Serra. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

ANDRADE, Claudete Amália Segalin de. **Dez livros e uma vaga: a leitura de literatura no vestibular**. Porto Alegre: PUC/RS, 2001. Tese (Teoria da Literatura) – Curso de Pós-Graduação em Letras – Faculdade de Letras – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUC/RS, Porto Alegre, 2001.

APPLE. Disponível em: <www.apple.com/br>. Acesso em: 09 jan. 2016.

ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro**. 2.ed. Rio de Janeiro: Lexicon, 2008.

ARAÚJO, Kel. **Papo Literário // Capa Original x Capa de Filme**. Disponível em: <<http://www.porumaboaleitura.com.br/2014/01/papo-literario-capa-original-x-capa-de.html>>. Acesso em: 09 jan. 2016.

ARAÚJO, Pablo Guimarães de. Cotas, Coletivos e *Crowdfunding*: alternativas para publicação e estratégias de sobrevivência no mercado editorial. In: XXXV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2012, Fortaleza. **Anais...** Intercom: São Paulo, 2012.

ARTEREF. **Páginas do livro De Como Não Fui Ministro d'Estado de William Kentridge**. Disponível em: <<http://arteref.com/wp-content/uploads/2013/09/184-av-william-kentridge-11.jpeg>>. Acesso em: 03 fev. 2016.

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 10520**: apresentação Informação e documentação - Livros e folhetos - Apresentação. São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.abntcatalogo.com.br/norma.aspx?ID=10077>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

BALMANT, Ocimara. Jornal Estadão. **Em 72,5% das escolas não há biblioteca; lei prevê obrigatoriedade até 2020**. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/geral,em-72-5-das-escolas-nao-ha-biblioteca-lei-preveobrigatoriedade-ate-2020-imp-,987556>>. Acesso em: 29 nov. 2015.

BARNES & NOBLE. **Stores' Bestsellers**. Disponível em: <http://www.barnesandnoble.com/b/barnes-noble-stores-bestsellers/_/N-1p2x>. Acesso em: 10 set. 2015.

BAUDELLOT, Christian; CARTIER, Marie; DETREZ, Christine. **Et pourtant ils lisent...** Paris: Éditions du Seuil, 1999, p.20.

BIBLIOTECA MARISTA. Disponível em: <<http://www.solmarista.org.br/projetos/biblioteca-interativa>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

BIBLIOTECAS PARQUE DO RIO DE JANEIRO. Disponível em: <<http://www.bibliotecasparque.rj.gov.br>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

BIERUT, Michael; et al. (Orgs.). **Textos clássicos do design gráfico**. Tradução Fernando Santos. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BLOGADAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS. Disponível em: <<http://blogadaspostumasdebrascubas.blogspot.com.br>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation: Understanding New Media**. Cambridge: The MIT Press, 1999.

BOOKSTORMING. Disponível em: <<https://www.bookstorming.com.br>>. Acesso em: 30 jul. 2014.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. **Sobre a Televisão**. Seguido de A Influência do Jornalismo e Os Jogos Olímpicos. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BRAGANÇA, Aníbal. Arco do Cego e Impressão Régia (Lisboa e Rio de Janeiro): sobre rupturas e continuidades na implantação da imprensa no Brasil. In: **Anais...XXXI** Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Natal, 2008.

_____. Sobre o editor. Notas para sua história. In: **Em Questão**, Porto Alegre, v.11, n.2, p.219-237, jul./dez. 2005b.

_____. O Pretérito do Futuro do Livro, in: ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (orgs.). **Cultura Letrada no Brasil**. Objetos e Práticas. Campinas: Mercado das Letras, ALB, 2005a.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. **Homenagem aos 100 anos do falecimento de Machado de Assis**. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/obra-completa-mainmenu-123>>. Acesso em: 10 set. 2015.

_____. Ministério do Trabalho e Emprego. **MTE**. Disponível em: <<http://portal.mte.gov.br/lumis/portal/file/fileDownload.jsp?fileId=FF8080814373793B0143DEAE297C1D26>>. Acesso em: 15 mai. 2015.

- _____. Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República. **Pesquisa brasileira de mídia 2015: hábitos de consumo de mídia pela população brasileira.** Brasília: SECOM, 2014. Disponível em: <<http://www.secom.gov.br/atuacao/pesquisa/lista-de-pesquisas-quantitativas-e-qualitativas-de-contratos-atuais/pesquisa-brasileira-de-midia-pbm-2015.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2015.
- BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia:** de Gutenberg à internet. Tradução de Carlos Alberto Medeiros e Maria Carmelita Pádua Dias. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- BRUCHARD, Dorothée de. **A Folha de Rosto.** 1999. Disponível em: <<http://www.escriitoriodolivro.com.br/historias/rosto.html>>. Acesso em: 08 dez. 2015.
- CAMARGO, Mário de (Org.). **Gráfica:** arte e indústria no Brasil: 180 anos de História. 2.ed. São Paulo: Bandeirantes Gráfica, 2003.
- CAPELAS, Bruno. Videogame vira livro de sucesso no Brasil. **Estadão.** São Paulo, p. 01-01. 12 jan. 2014. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/link/videogame-vira-livro-de-sucesso-no-brasil/>>. Acesso em: 10 nov. 2014.
- CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. **O design brasileiro antes do design:** aspectos da história gráfica, 1870–1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. **Uma introdução à história do Design.** 2. ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2004.
- CATARSE. Disponível em: <<http://www.catarse.me/pt>>. Acesso em: 30 jul. 2014.
- CAUDURO, Flávio Vinicius. Logocentrismo e design tipográfico. In: **Revista FAMECOS**, n.8, jul, 1998b.
- _____. A prática semiótica do design gráfico. In: **Verso & Reverso**, n.27, jul/dez, 1998a, p.63-84.
- CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger. **História da leitura no mundo ocidental.** São Paulo: Ática, 1998.
- CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso Político.** Fabiana Komesu e Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Contexto, 2006b.
- _____. **O discurso das mídias.** Tradução A. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2006a.
- CHARTIER, Roger. O livro e seus poderes (séculos XV a XVIII). In GONÇALVES, Márcio Souza (Org.) ; COUTINHO, E. G. (Org.). **Letra impressa:** comunicação, cultura e sociedade. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- _____. Pierre Bourdieu e a história. In: **Topoi. Revista de História. Programa de Pós-graduação em História Social da UFRJ**, v3 n4. Rio de Janeiro, 30 abr. 2002. p. 139-182. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/topoi/v3n4/2237-101X-topoi-3-04-00139.pdf>>. Acesso em: 16 dez. 2015.
- _____. **A aventura do livro:** do leitor ao navegador; conversações com Jean Lebrun. São Paulo: UNESP/IMESP, 1999.
- _____. **A ordem dos livros:** leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XV e XVIII. 2.ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1998.

COMISSÃO MACHADO DE ASSIS – INSTITUTO NACIONAL DO LIVRO. **Obras de Machado de Assis. Memórias Póstumas de Brás Cubas.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1960.

COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904–2004.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CRASHCOURSE. **Crash Course Introduction.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/crashcourse>>. Acesso em: 15 jul. 2014.

DARNTON, Robert. **A questão dos livros: passado, presente e futuro.** Tradução Daniel Pelizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DEVELOPERS. **Google Play.** Disponível em: <<http://developer.android.com/distribute/googleplay/start.html>>. Acesso em: 30 jul. 2014.

DIGITAL BOOK WORLD. Twitter. Disponível em: <<https://twitter.com/DigiBookWorld/status/423123817880248320>>. Acesso em: 15 jul. 2014.

DOMÈNECH, Josep Maria Català. **A forma do real: introdução aos estudos visuais.** São Paulo: Summus Editorial, 2011.

E-GALÁXIA. Disponível em: <<http://www.e-galaxia.com.br>>. Acesso em: 30 jul. 2014.

EARP, Fábio Sá; KORNIS, George. **A economia da cadeia produtiva do livro.** Rio de Janeiro: BNDES, 2005.

EBOOK BRASIL. Disponível em: <<http://www.ebookbr.com>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

ECO, Umberto; CARRIÈRE, Jean-Claude. **Não contem com o fim do livro.** Tradução de Andre Telles. Rio de Janeiro: Record, 2010.

EDITORA EUROPA. Disponível em: <<http://www.europamet.com.br>>. Acesso em: 01 dez. 2015.

EDITORA EUROPA DIGITAL. Disponível em: <<http://www.europadigital.com.br>>. Acesso em: 01 dez. 2015.

EDITORA MELHORAMENTOS. **Histórico.** Disponível em: <<http://editoramelhoramentos.com.br/v2/a-editora/historico>>. Acesso em 25 nov. 2015.

EPSTEIN, Jason. **O negócio do livro: passado, presente e futuro do mercado editorial.** Tradução Zaida Maldonado. Rio de Janeiro: Record, 2002.

EXAME.COM. **“Nuvem de Livros” abre biblioteca virtual e “democrática” na Espanha.** Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/tecnologia/noticias/nuvem-de-livros-abre-biblioteca-virtual-e-democratica-na-espanha>>. Acesso em: 15 dez. 2015.

FERRARO, Alceu Ravello; KREIDLOW, Daniel. Analfabetismo no Brasil: configuração e gênese das desigualdades regionais. In: **Educação e Realidade**, Porto alegre, v. 29, n. 2, p. 179-200, jul./dez. 2004.

FERRARI, Bruno. **Quais são os 10 smartphones mais vendidos do mundo: Apple, Samsung e Xiaomi dominam a lista divulgada pela consultoria Counterpoint Research.** 2015. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/vida/experiencias-digitais/noticia/2015/07/quais-sao-os-10-smartphones-mais-vendidos-do-mundo.html>>. Acesso em: 15 mai. 2015.

- FETTER, Luiz Carlos. **Revistas, design editorial e retórica tipográfica: a experiência da revista *Trip* (1986 – 2010)**. Porto Alegre: UFRGS, 2011. (Dissertação de Mestrado em Comunicação e Informação).
- FIDÉLIS, Ana Cláudia. **Do cânone literário às provas de vestibular: canonização e escolarização da literatura**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2008. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2008.
- FILLMANN, Maria Carolina Frohlich. **Inovação no processo de projeto do design de livro impresso: insumos pelo design estratégico**. Porto Alegre, 2013. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos.
- FISCHER, Luís Augusto. Nota sobre a edição. In: ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- FOLHA DE SÃO PAULO. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/dinheiro/f2403200133.htm>>. Acesso em: 02 dez. 2015.
- FONSECA, Joaquim da. **Tipografia & design gráfico: design e produção gráfica de impressos e livros**. Porto Alegre: Bookman, 2008.
- FRASCARA, Jorge. **El diseño de comunicación**. Buenos Aires: Infinito, 2006.
- FUENTES, Rodolfo. **A prática do design gráfico: uma metodologia criativa**. Tradução Osvaldo Antonio Rosiano. São Paulo: Edições Rosari, 2006.
- FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. **Acervo**. Disponível em: <http://acervo.bn.br/sophia_web>. Acesso em: 14 mai. 2015.
- FURTADO, José Afonso. **Livro e leitura no novo ambiente digital**. Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/afurtado>>. Acesso em: 10 set. 2014.
- _____. **Uma Cultura da Informação para o Universo Digital**. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2012.
- _____. **O papel e o pixel**. Do impresso ao digital: continuidades e transformações. Florianópolis: Escritório do Livro, 2006.
- GALEY et al. Imagining the Architectures of the Book: Textual Scholarship and the Digital Book Arts. In: **Textual Cultures: Texts, Contexts, Interpretation**, Volume 7, Number 2, 2012, pp.20-42.
- GARCÍA, Alberto Eloy Martos. 2009. Tecnologías de la palabra en la era digital: de la cultura letrada a la cibercultura. In: **Relatec – Revista Latinoamericana de Tecnología Educativa**, v.8, n.2, 2009.
- GARRETT, Jesse James. **The Elements of User Experience: User-Centered Design for the Web and Beyond**. Berkeley: New Riders, 2011.
- GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.
- GOL. Disponível em: <http://www.golgrupo.com.br/Sobre_Grupo_Gol.html>. Acesso em: 29 nov. 2015.
- GONÇALVES, Márcio Souza (Org.); COUTINHO, Eduardo Granja. (Org.). **Letra impressa: comunicação, cultura e sociedade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

GOOGLE. Disponível em: <<https://www.google.com.br>>. Acesso em: 09 jan. 2016.

GOOGLE LIVROS. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Disponível em: <https://books.google.com.br/books/about/Mem%C3%B3rias_P%C3%B3stumas_de_Br%C3%A1s_Cubas.html?id=pAvR3SiE96QC&redir_esc=y>. Acesso em: 10 set. 2015.

GRANJA, Lucia. Entre homens e livros: contribuições para a história da livraria Garnier no Brasil. In: **LIVRO**, v. 3, p. 41–49, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/122780>>. Acesso em: 15 mai. 2015.

GREEN, John. **Facebook**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/JohnGreenfans>>. Acesso em: 15 jul. 2014

GREEN, John. **Twitter**. Disponível em: <<https://twitter.com/realjohngreen>>. Acesso em: 15 jul. 2014.

GRUSZYNSKI, Ana. Design editorial multiplataforma. In: **Anais... XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Rio de Janeiro, 2015.

_____. Jornal Impresso: Produto Editorial Gráfico em Transformação. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 33., 2010, Caxias do Sul. **Anais... São Paulo**: Intercom, 2010.

_____. O papel do design na comunicação: uma discussão acerca do livro. In: **Comunicação & Sociedade**, Ano 31, n. 52, p.51-78, jul./dez. 2009.

_____. **Design gráfico**: do invisível ao ilegível. São Paulo: Rosari, 2008.

_____. **A imagem da palavra**: retórica tipográfica na pós-modernidade. Teresópolis: Novas Idéias, 2007.

_____; GONÇALVES, Márcio Souza; RIBEIRO, Ana Elisa. A pesquisa em produção editorial: objetos, interfaces e perspectivas teóricas. In: **Ciências da comunicação em processo**: paradigmas e mudanças nas pesquisas em comunicação no século XXI: conhecimento, leituras e práticas contemporâneas. MORAIS, Osvando (org.). São Paulo: INTERCOM, 2014.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação**: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores. São Paulo: Annablume, 2000.

GUIMARÃES NETO, Ernane Alves. **Formas de fazer ficção**: de Final Fantasy VII ao livro eletrônico. São Paulo, 2012. Dissertação (Mestrado em Tecnologias da Inteligência e Design Digital) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

GUTENBERG ORG. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/ebooks/33056>>. Acesso em: 10 set. 2015.

HEITLINGER, Paulo. **Tipografia**: origens, formas e uso das letras. Lisboa: Dinalivros, 2006.

HENDEL, Richard. **O design do livro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

HURLBURT, Allen. **Layout**: o design da página impressa. São Paulo: Nobel, 1986.

IBOOKS AUTHOR. **Apple**. Disponível em: <<https://www.apple.com/br/ibooks-author>>. Acesso em: 30 jul. 2014.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. IBGE. **Alfabetização e instrução**. Disponível em: <http://seriesestatisticas.ibge.gov.br/lista_tema.aspx?op=0&de=8&no=4>. Acesso em: 15 set. 2015.

INSTITUTO MOREIRA SALES. **Glossário de técnicas e processos gráficos do século XIX**. Disponível em: <<http://www.ims.com.br/ims/explore/acervo/noticias/glossario-de-tecnicas-e-processos-graficos-e-fotograficos-do-seculo-xix>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

INTERNATIONAL DIGITAL PUBLISHING FORUM. **IDPF**. Disponível em: <<http://idpf.org>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

INTERNATIONAL STANDARD BOOK NUMBER. **ISBN**. Disponível em: <<http://www.isbn.bn.br/website>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

ITUNES. Disponível em: <<http://www.appstore.com>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

ITZKOVITCH, Avi. Interactive eBook Apps: The Reinvention of Reading and Interactivity. **UX Magazine**. 2012. Disponível em: <<http://uxmag.com/articles/interactive-e-book-apps-the-reinvention-of-reading-and-interactivity>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

KICKANTE. Disponível em: <<http://www.kickante.com.br>>. Acesso em: 30 jul. 2014.

KICKSTARTER. Disponível em: <<https://www.kickstarter.com>>. Acesso em: 30 jul. 2014.

KLEINFELD, Sanders. **Responsive ebook design: a primer**. Disponível em: <<https://medium.com/@sandersk/responsive-ebook-design-a-primer-8bba01328219#.km0i66e9d>>. Acesso em: 30 jan. 2016.

KOBO. **Writing Life**. Disponível em: <<http://ptbr.kobo.com/writinglife>>. Acesso em: 30 jul. 2014.

KOCH, Ana Maria. **Intertextualidade em Memórias póstumas de Brás Cubas**. Porto Alegre: UFRGS, 2004. (Tese de doutorado em Letras)

KOIKE, Beth. Portal Valor Econômico. **Santillana inova e investe R\$ 25 milhões em plataforma educacional**. Disponível em: <<http://www.valor.com.br/empresas/4329092/santillana-inova-e-investe-r-25-milhoes-em-plataforma-educacional>>. Acesso em: 01 dez. 2015.

KOSMINSKY, Doris. Visualidade e visualização: olhar, imagem e subjetividade. In: SZANIECKI, Bárbara (org.) et al. **Dispositivo fotografia e contemporaneidade**. Rio de Janeiro: Nau; PPD ESDI/UERJ, 2013.

LAJOLO, Marisa. O romance que vem inaugurar os tempos modernos. In: ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: FTD, 1991.

_____; ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 1996.

_____; _____. A profissionalização do escritor no Brasil do século XIX. In: **Fragmentum**. Santa Maria: Editora Programa de Pós-Graduação em Letras, n. 45, Abr./Jun. 2015.

LEHER, Elizabeth Menezes Teixeira. **A Revista Brasileira (1879–1881) e os debates sobre ciência, língua, literatura e educação**. São Paulo: USP, 2002. (Tese de doutorado em Educação)

LEMOS, Greta. **Livros digitais em pauta**: análise da cobertura jornalística das revistas Superinteressante, Piauí, Nova Escola, Info Exame e Você S/A. Porto Alegre, 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

L&PM EDITORES. Disponível em: <<http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=836333&SubsecaoID=0>>. Acesso em: 20 set. 2015.

L&PM EDITORES. **L&PM 40 ANOS**. Uma história de ideias e aventuras. Disponível em: <<http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=845253&SubsecaoID=384748>>. Acesso em: 16 jun. 2015.

LIBRARY OF CONGRESS. **Portinari Murals**. Disponível em: <<http://www.loc.gov/rr/hispanic/portinari.html>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

_____. **Memórias Postumas de Braz Cubas**. Disponível em: <<https://lccn.loc.gov/47023559>>. Acesso em: 09 ago. 2015.

LINDOSO, Felipe. **O Brasil pode ser um país de leitores?** São Paulo: Summus Editorial, 2004

LITERATURA JUVENIL. **Editora Melhoramentos**. 2015. Disponível em: <http://issuu.com/editora_melhoramentos/docs/catalogo_juvenil_2015-2sem_-_miolo_?e=7140217/14742742#search>. Acesso em: 10 dez. 2015.

LITTAU, Karin. **Theories of Reading: Books, Bodies and Bibliomania**. Malden: Polity, 2006.

LIVRARIA CULTURA. Disponível em: <<https://www.livrariacultura.com.br>>. Acesso em: 12 dez. 2015.

LIVRARIA DA VILA. **Navegar é Preciso 2016**. Disponível em: <http://www.livrariadavila.com.br/navegar/navegar_2016.pdf>. Acesso em: 02 dez. 2015b.

_____. **Nossas Lojas**. Disponível em: <<http://www.livrariadavila.com.br/Livraria/NossasLojas.aspx>>. Acesso em: 02 dez. 2015a.

LIVRONAUTA. **Memórias Postumas de Braz Cubas**. Disponível em: <https://www.livronauta.com.br/livro-Machado_de_Assis-Memorias_Postumas_de_Braz_Cubas-Rocco-Maniantiga-Rio_de_Janeiro-45185024>. Acesso em: 10 dez. 2015.>. Acesso em: 10 mar. 2015.

LOBO, Eulalia Maria Lahmeyer; MADUREIRA, Lucena Barbosa; et al. Evolução dos preços e do padrão de vida no Rio de Janeiro, 1820–1930 – resultados preliminares. In: **Revista Brasileira de Economia**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 4, 1971. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rbe/article/view/67>>. Acesso em: 18 set. 2015.

LUPTON, Ellen. **Indie publishing: how to design and produce your own book**. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2008.

_____. **Pensar com tipos**: guia para designers, escritores, editores e estudantes. Tradução André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. **Mixing messages**: graphic design in contemporary culture. New York: Princeton Architectural Press, 1996.

_____; PHILLIPS, Jennifer Cole. **Novos fundamentos do design**. Tradução Cristian Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

- MACÊDO, Robson Arthur Sarmiento. **Da tinta ao papel**: a influência das materialidades dos suportes na experiência de leitura. Porto Alegre, 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- MACEDO, H. R.; LACERDA, J. S. Do papel para a tela: a cultura do livro impresso como perspectiva para compreender a prática de leitores de livros digitais. In: GONÇALVES, M. S. (Org.). **Diálogos de comunicação e cultura**. Natal: Editora da UFRN, 2014, p.238-265.
- MACHADO, Arlindo. Fim do Livro? In: **Estudos avançados**, v. 8, no 21, maio-agosto/1994. São Paulo, Universidade de São Paulo, pp. 201-14.
- MACHADO, Ubiratan. **Pequeno guia histórico das livrarias brasileiras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- MARCOTTE, Ethan. **Responsive web design**. New York: A Book Apart, 2011.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Pistas para entre-ver meios e mediações. In: **Dos meios às mediações**. Comunicação, Cultura e Hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006. p.11-21
- MARTINO, Luís Mauro Sá, **Teoria das mídias digitais**: linguagens, ambientes, redes. 2.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- MARTINS, Jorge Manuel. Livros: difícil é vendê-los. In: FERREIRA, António Manuel (Coord.); PEREIRA, Maria Eugénia (Coord.). **Ofícios do Livro**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2007.
- _____. **Profissões do livro**: editores e gráficos, críticos e livreiros. Lisboa: Verbo, 2005.
- _____. O livro e a UNESCO. Para uma visão integrada da cadeia do livro no quadro das novas tecnologias. In: **Sociologia, problemas e práticas**. Lisboa: CIES-ISCTE / CELTA, 30, 1999, 145-163.
- MARTINS FILHO, Plínio; ROLLEMBERG, Marcello. **Edusp**: um projeto editorial. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- MCGANN, Jerome J. **The Textual Condition**. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- MCKENZIE, Donald F. **Bibliography and the Sociology of Texts**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- MCLUHAN, Marshall. **Understanding Media**: The Extensions of Man. 1964
- MEGGS, Philip. **História do Design Gráfico**. Tradução: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MELO, Chico Homem de; COIMBRA, Elaine Ramos (Orgs.). **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MEMÓRIAS Póstumas de Brás Cubas. Itunes. **Editora Europa**. Disponível em: <<https://itunes.apple.com/br/app/memorias-postumas-bras-cubas/id423328673?mt=8>>. Acesso em: 01 dez. 2015.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **Machado de Assis**: estudo crítico e biográfico. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

MILHARES de livros de graça? Só com a promoção 'Biblioteca Extra', que entra em sua segunda semana. **Jornal Extra**. Disponível em: <<http://extra.globo.com/noticias/rio/milhares-de-livros-de-graca-so-com-promocao-biblioteca-extra-que-entra-em-sua-segunda-semana-15914029.html>>. Acesso em: 29 nov. 2015.

MILHARES de livros de graça? Só com a promoção 'Biblioteca Extra', que entra em sua segunda semana. **Jornal O Globo**. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/milhares-de-livros-de-graca-socom-promocao-biblioteca-extra-que-entra-em-sua-segunda-semana-15914105>>. Acesso em: 29 nov. 2015.

MONTEIRO, Gisela Costa Pinheiro. **A identidade visual da Coleção dos Cem Bibliófilos do Brasil, 1943/1969**. Rio de Janeiro: ESDI/UERJ, 2008. (Dissertação de mestrado em Design)

MORAES, André Carlos. **Leitores multiplataforma: o livro em um contexto de múltiplos suportes editoriais, a partir da prática de estudantes universitários**. Porto Alegre, 2016. Projeto de qualificação de Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

_____. Ler o livro e ver o filme: dados de observação sobre o contato com narrativas entre estudantes universitários. In: **Anais... XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Rio de Janeiro, 2015.

_____. **Entre livros e e-books: a apropriação de textos eletrônicos por estudantes ingressados na Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2011**. Porto Alegre, 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

MOUILLAUD, Maurice. Da forma ao sentido. In: MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dayrell (Org.). **O Jornal: da forma ao sentido**. 2. ed. Brasília: Paralelo 15, 2002. p.29-36.

NAVEGAR É PRECISO. Livraria da Vila. Disponível em: <<http://www.livrariadavila.com.br/navegar/>>. Acesso em: 08 dez. 2015.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **Livro ilustrado: palavras e imagens**. São Paulo: Cosac Naify, 2011

NUVEM DE LIVROS. Disponível em: <<http://www.nuvemdelivros.com.br>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

NUVEM DE LIVROS. Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/NuvemDeLivrosOficial>>. Acesso em: 29 nov. 2015.

OGLOBO.COM. **Aquisição da Santillana por € 55 milhões pela Penguin cria novo mapa editorial**. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/economia/aquisicao-da-santillana-por-55-milhoes-pela-penguin-cria-novo-mapa-editorial-13104109#ixzz3z9TmKXsq>>. Acesso em: 02 dez. 2015.

OLIVEIRA, Danusa Almeida de. **Os editores gaúchos e o mercado do livro: mapeando ações e impressões acerca de um campo em transformação**. Porto Alegre, 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

- OLIVEIRA, Lívio Lima de. A Revolução da Brochura: Experiências de Edição de Livros Acessíveis no Brasil a Partir dos Anos 1960. In: **Anais...XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Santos, 2007.
- ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**: a tecnologização da palavra. Campinas: Papyrus, 1998.
- PAVLIK, John Vernon. **Converging media**: a new introduction to mass communication. New York: Oxford University Press, 2010.
- PRISA, Um Grupo Global. Disponível em: <<http://www.prisa.com/es/pagina/prisa-un-grupo-global>>. Acesso em: 02 dez. 2015.
- PROJECT GUTENBERG. **Free ebooks by Project Gutenberg**. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/>>. Acesso em: 10 set. 2015.
- PUBLIQUE-SE. **Editora Saraiva**. Disponível em: <<http://www.livrariasaraiva.com.br/publique-se>>. Acesso em: 30 jul. 2014.
- PUBSLUSH. Disponível em: <<http://pubslush.com>>. Acesso em: 30 jul. 2014.
- REIS, Rutzkaya Queiroz dos. Machado de Assis e Garnier: o escritor e o editor no processo de consolidação do mercado editorial. In: **Anais...I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial**, Rio de Janeiro, 2004.
- RIEDER, Bernhard. 81.498 words. The book as data object. In J. Kircz & A. van der Weel (Eds.), **The Unbound Book**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013, p. 57-70.
- RONCAGLIA, Gino. La grande potenza del testo quando diventa ipertesto (entrevista a George P. Landow), **Mediamente**, 1997. Disponível em: <<http://www.mediamente.rai.it/home/bibliote/intervis/1/landow02.htm>>. Acesso em: 14 dez. 2014.
- ROUANET. Sérgio Paulo. Do Fim da Cultura ao Fim do Livro, in: PORTELLA, Eduardo (org.). **Reflexões sobre os Caminhos do Livro**. São Paulo: Moderna/Unesco, 2003
- SAMARA, T. **Grid**: construção e desconstrução. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- SANSEVERINO, Antônio Marcos Vieira. Memórias Póstumas: o narrador diletante e o leitor. In: **Organon**. Porto Alegre, n.53, 2012, p.163–181.
- SANTAELLA, Lúcia. **Navegar no ciberespaço**: o perfil cognitivo do leitor imersivo. São Paulo: Paulus, 2004.
- SCHERDIEN, Ingrid. **O livro digital e as novas práticas de leitura**: proposição de diretrizes projetuais sob a perspectiva do design estratégico. Porto Alegre, 2014. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos.
- SCHIFFRIN, André. **O Negócio dos livros**. Como as grandes corporações decidem o que você lê. Tradução Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.
- SEHN, Thaís Cristina Martino. **As possíveis configurações do livro nos suportes digitais**. Porto Alegre, 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

- SEMERARO, Cláudia Marinho. Início e desenvolvimento da tipografia no Brasil. In: SEMERARO, Cláudia Marinho; AYROSA, Christiane (Coord.). **História da tipografia no Brasil**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo (MASP), 1979.
- SIGNORINI, Márcia. Produção gráfica. In: **O valor do design**: guia ADG Brasil de prática profissional do designer gráfico. São Paulo: Senac, 2003. p.135-147.
- SILVA, Wagner Bandeira da. **E-bible**: características de hipertexto na Bíblia impressa e digital. Rio de Janeiro, 2007. Dissertação (Mestrado em Design) – Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- SOUSA, José Galante de. Cronologia de Machado de Assis. In: **Revista do Livro**. Rio de Janeiro, v. 3, n. 11, p. 141–181, set. 1958.
- SUBMITTING Your App to the Store. IOS Developer Library. Disponível em: <<https://developer.apple.com/library/ios/documentation/IDEs/Conceptual/AppDistributionGuide/SubmittingYourApp/SubmittingYourApp.html>>. Acesso em: 12 dez. 2015.
- SOUZA, Willian Eduardo Righini de; CRIPPA, Giulia. A diversificação e popularização do livro e o surgimento e desenvolvimento de coleções de bolso no Brasil. In: **Revista da Famecos**, Porto Alegre, v.21, n.1, 2014, p. 186–207.
- STRIPHAS, Ted. **The late age of print**: everyday book culture from consumerism to control. New York: Columbia University Press, 2011.
- THESAURUS EDITORA. **Memórias Posthumas de Braz Cubas**. <<http://www.thesaurus.com.br/livro/1739/memorias-posthumas-de-braz-cubas/>>. Acesso em: 10 mar. 2015.
- THOMPSON, John B. **Merchants of culture**: the publishing business in the twenty-first century. New York: Plume, 2012
- _____. **Books in the digital age**. Cambridge: Polity, 2008.
- UNESCO. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001145/114581e.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2015.
- VIANA, Helem Alves. **As Aventuras de Lazaro nas Terras do Sem Fim**: ler, escrever e pensar a literatura no ciberespaço. São Paulo, 2012. Dissertação (Mestrado em Tecnologias da Inteligência e Design Digital) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- VLOGBROTHERS. **Why the Word “Millennial” Makes me Cringe**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/vlogbrothers>>. Acessos em: 15 jul. 2014.
- WARDE, Beatrice; JACOB, Henry. **The Crystal Goblet**: Sixteen Essays on Typography. Londres: Sylvan Press, 1955.
- WORLD WIDE WEB CONSORTIUM. **The CSS saga**. Disponível em: <<https://www.w3.org/Style/LieBos2e/history>>. Acesso em: 09 jan. 2015.
- ZILBERMAN, Regina. **Brás Cubas autor, Machado de Assis leitor**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2012.
- _____. **Fim do livro, fim dos leitores?** São Paulo: Senac, 2001.

APÊNDICE A – Estado da Arte

Vinculada ao Programa de Pós-graduação em Design do Departamento de Artes & Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, a dissertação de mestrado *E-bible: características de hipertexto na Bíblia impressa e digital*, defendida em 2007 por Wagner Bandeira da Silva, analisa o design de duas edições em cd-rom da bíblia, sob uma abordagem semiótica, e discute os significados que as tornam tão autênticas quanto a seu par impresso, podendo vir a ter para seus usuários também o mesmo valor sagrado.

Uma característica de vários Programas de Pós-Graduação em Design é incluir o desenvolvimento de um produto como parte importante do resultado das pesquisas desenvolvidas, diferentemente dos Programas da área de comunicação. A pesquisa com ênfase na aplicabilidade prática orienta uma parte significativa dos projetos em Design no Brasil. Nesta perspectiva, a dissertação intitulada *As Aventuras de Lazaro nas Terras do Sem Fim: ler, escrever e pensar a literatura no ciberespaço*, de Helem Alves Viana, defendida em 2012 no Programa de Pós-Graduação em Tecnologias da Inteligência e Design Digital da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, investiga a experiência da leitura e da produção textual na contemporaneidade. Viana (2012) olha para a literatura nos dias de hoje, com foco no livro analógico e no livro digital, dando especial atenção à crítica literária. Propõe-se a discutir a literatura, o livro e suas transformações frente às novas tecnologias, apresentando a experiência de criação do livro digital *Lazarus in the land of endlessness*.

Outra pesquisa de caráter mais aplicado oriunda do Programa de Pós-Graduação em Tecnologias da Inteligência e Design Digital da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, apresentada por Ernane Alves Guimarães Neto, também em 2012, é *Formas de fazer ficção: de Final Fantasy VII ao livro eletrônico*. A pesquisa se propôs a cumprir, nas palavras do autor, um triplo papel: (1) discutir conceitos fundamentais da linguagem e suas consequências éticas para o trabalho dos comunicadores; (2) analisar um documento cultural relevante em suas mecânicas e em sua estrutura ficcional – *Final Fantasy VII*, role-playing game (jogo de interpretação de papéis) produzido pela Square (atual Square Enix) e distribuído pela Sony Computer –; e (3) apresentar um livro interativo como exemplo do potencial dos meios eletrônicos de enriquecer a experiência de leitura do texto ficcional, mesmo para produtos que não sejam jogos.

De 2013, a dissertação *Inovação no processo de projeto do design de livro impresso: insumos pelo design estratégico*, de Maria Carolina Frohlich Fillmann, defendida no Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, tem como foco o processo de projeto de design editorial do livro impresso. A pesquisa investiga os insumos do design estratégico para a inovação no processo de projeto do design de livro e para a configuração de uma metodologia híbrida de projeto. O estudo está dividido em duas partes, sendo a primeira composta de uma pesquisa bibliográfica com revisão teórica acerca do design estratégico, observando, sobre essa base, o design de livro e a sua metodologia. Na segunda parte, encontra-se um estudo de cunho prático aplicado no exercício de projeto de livro.

A dissertação de mestrado *O livro digital e as novas práticas de leitura: proposição de diretrizes projetuais sob a perspectiva do design estratégico*, de Ingrid Scherdien, defendida em 2014, também pelo Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, apresenta um viés teórico aliado a uma perspectiva de propor um modelo para o design de livros digitais. Seu objetivo é definir diretrizes projetuais de sistemas de produto-serviço para o livro digital, visando ao reposicionamento das editoras no mercado sob a perspectiva do design estratégico. Para isso, o estudo investiga e classifica as práticas dos leitores em diferentes plataformas eletrônicas, utilizando-se da técnica de diários de leitura. Também investiga as estratégias para o livro digital vigentes no mercado, por meio de entrevistas com a editora Companhia das Letras. As diretrizes propostas pela autora apontam para uma maior simplificação e flexibilização das configurações de apresentação dos livros em múltiplas plataformas, para a mudança das narrativas com foco principal nos hiperlinks, para o acesso da tecnologia aos cinco sentidos humanos e para a transformação da leitura em uma atividade social e colaborativa.

Na área da comunicação, encontram-se em projetos oriundos do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa ao qual a presente pesquisa está vinculada, outras abordagens com foco em livros e design. A pesquisa *As possíveis configurações do livro nos suportes digitais*, proposta por Thaís Cristina Martino Sehn e defendida em 2014, tem como objetivo mapear os artefatos que são atualmente denominados “livros digitais”, caracterizando-os a partir do cruzamento dos recursos próprios do meio digital com as principais especificidades dos livros impressos. A partir de um estudo teórico e empírico realizado, conclui que o *e-book* é um conteúdo digital com as mesmas características de um livro impresso, podendo explorar, além do texto e da imagem, recursos da mídia digital, tais como interatividade, som, vídeo e animação. Através das características predominantes dos artefatos analisados, foram identificados os seguintes tipos de livros digitais: customizável, PDF, digitalizado, multimídia e interativo.

Também inseridas no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, três pesquisas vinculadas ao Laboratório de Edição, Cultura e Design (LEAD) abordam os livros digitais por diferentes vieses. André Carlos Moraes apresentou em 2012 a dissertação *Entre livros e e-books: a apropriação de textos eletrônicos por estudantes ingressados na Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2011*. Com o propósito de contribuir com dados empíricos para as discussões sobre o livro eletrônico e o futuro do livro, a pesquisa buscou compreender e analisar as formas pelas quais estudantes que ingressaram na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em 2011, apropriaram-se dos conteúdos da lista de leituras obrigatórias do vestibular, composta por 12 títulos. A observação apontou grande variedade de configurações de relacionamento com os diferentes suportes de leitura, tanto em torno de perfis individuais quanto por área temática dos cursos. Observou-se também que candidatos dos cursos mais disputados tiveram a tendência de ler mais títulos da lista recomendada, com prevalência da forma impressa.

Em 2013, Danusa Almeida de Oliveira apresentou a dissertação *Os editores gaúchos e o mercado do livro: mapeando ações e impressões acerca de um campo em transformação*. A investigação mapeia impressões e ações de editores gaúchos acerca da introdução das tecnologias e das redes digitais no mercado editorial, com o objetivo de identificar e problematizar aspectos que indicam mudanças em estruturas, práticas e processos de edição associados ao livro. O universo escolhido para análise tem como recorte o Clube dos Editores do Rio Grande do Sul, que congrega 21 editoras de diferentes portes sediadas e vinculadas ao Estado. Os resultados mostraram (1) a dificuldade, por parte dos editores, de apreender e compreender todos os fatores que envolvem a introdução das tecnologias e das redes digitais que abrangem a produção e a circulação de conteúdos/livros; (2) o redimensionamento e a complexificação da noção de cadeia produtiva do livro; (3) a atuação ainda tímida de editoras sediadas no Rio Grande do Sul no que se refere a *e-books*; (4) a demanda pela renovação de conhecimentos por parte dos profissionais atuantes no mercado editorial, assim como o estabelecimento de parcerias entre empresas e/ou profissionais como fatores representativos da reconfiguração de estruturas e processos de produção; (5) a percepção dos editores gaúchos de que são agentes inseridos em um mercado que muda em dimensões globais, em que as noções de local, nacional e internacional estão articuladas; (6) a perspectiva de convivência entre edições impressas e digitais; (7) a força do papel governamental como principal comprador de livros por meio de seus programas de incentivo à leitura, agente que tem, assim, o poder de determinar o direcionamento de ações vinculadas ao mercado.

Em 2014, Greta Lemos defendeu a dissertação *Livros digitais em pauta: análise da cobertura jornalística das revistas Superinteressante, Piauí, Nova Escola, Info Exame e Você S/A*. A pesquisa teve como objetivo geral verificar como as revistas brasileiras Superinteressante, Piauí, Nova Escola, Info Exame e Você S/A retratam os livros digitais, tendo em vista aspectos característicos dos *e-books* e valores do campo jornalístico. Os títulos selecionados representam cinco segmentos temáticos ligados ao universo do livro digital e são as publicações mensais com maior circulação no país em 2013. Os principais resultados da pesquisa indicam que: (1) é restrita a participação das revistas segmentadas na divulgação de informações a respeito dos livros digitais; (2) as revistas não estão preocupadas em educar/formar o leitor para a apropriação do livro digital; (3) o assunto livro digital não é merecedor de destaque nas revistas em que aparece; e (4) os textos apontam a reconfiguração dos papéis dos atores da cadeia do livro.

Também na área da comunicação, no Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Robson Arthur Sarmiento Macêdo apresentou a dissertação *Da tinta ao papel: a influência das materialidades dos suportes na experiência de leitura*, em 2013. A pesquisa visa refletir sobre as transformações na cultura do livro a partir das perspectivas da área do design gráfico e tendo como paradigma teórico a materialidades da comunicação. O trabalho tem como objetivo principal comparar as características gráficas do livro impresso e do *e-book*, analisando como os principais elementos e padrões gráficos desses formatos balizam a experiência de leitura nos dois tipos de suporte.

A partir de uma metodologia de comparação que utiliza não somente características da materialidade dos livros impressos, mas baseia-se também em conceitos do mundo digital para verificar a adequação dos livros digitais à própria materialidade dos tablets, o pesquisador utiliza critérios subjetivos – para analisar a chamada “experiência de leitura” nos diferentes suportes –, e objetivos – para analisar os padrões balizadores de leitura do livro impresso e do eletrônico. Os resultados apontaram para o fato de que as estruturas fundamentais do livro impresso influenciam diretamente a experiência da leitura nos suportes digitais. Não há ainda uma cultura da leitura própria da materialidade dos *e-books*. No caso do livro digital, há uma série de elementos e organizações nativas do impresso e que são apenas “adaptadas” à materialidade do digital.