

1. O inteligível e o sensível na experiência de leitura

Desde os primeiros anúncios dos suportes digitais de leitura, como os *tablets* ou *e-readers*, até a popularização das práticas de leitura por eles possibilitadas, instaurou-se uma discussão pública sobre as diferenças de produção de sentido entre os livros impressos e os meios de leitura digitais. Tornou-se comum escutar das pessoas, quando questionadas sobre seus hábitos de leitura, que preferem os livros impressos por “seu cheiro”, por “sua textura” ou mesmo pela percepção tátil da passagem das páginas. Para além desses aspectos estésicos — ligados à nossa condição de sentir a consistência do mundo que nos cerca —, há também aqueles leitores que afirmam um ganho em certos aspectos pragmáticos na sua escolha pelos volumes físicos : sentem um maior conforto visual, podem descansar a vista ao longo da leitura e, na tomada de vista global do texto impresso, conseguem mais facilmente buscar uma página determinada, passar mais rapidamente de uma página a outra etc. Se esse discurso que valoriza a materialidade e a plasticidade do livro impresso tornou-se recorrente é porque tais traços sensíveis não são dessemantizados mas, ao contrário, atuam diretamente no processo de produção de sentido da prática de leitura.

A escolha de um determinado formato, de um tipo de papel com uma densidade e uma textura específicas, um certo processo de impressão, uma família tipográfica, margens, ilustrações, acabamentos, modos de encadernação etc., nada disso está posto ao acaso no objeto livro. Organizado plasticamente em uma totalidade de sentido, esse conjunto de escolhas relativas à concretização sensível do livro é comumente chamado de “projeto gráfico”. Todo livro apresenta um projeto gráfico, bom ou não. A elaboração desse projeto já foi executada ao longo da história por profissionais distintos, como os escribas, calígrafos, o próprio editor, impressores, entre outros, mas na contemporaneidade costuma ser realizado por um designer gráfico, que é responsável por decidir diversos aspectos do design do livro : elementos da capa, papel utilizado, formato, margens, tipografia, imagens, diagramação etc.

1.1. O corpo-a-corpo entre leitor e livro

Ao tomar um livro nas mãos, o leitor toma contato com todas as escolhas de seu projeto gráfico e as apreende esteticamente pela sensibilidade da ponta dos dedos que toca a página, por seus olhos invadidos pela luz que os livros refletem, pelo modo como o seu corpo se projeta para experimentar a imediaticidade de outro corpo : o livro. Entendemos o livro físico, portanto, como um objeto dotado de qualidades sensíveis, as quais fazem o sujeito leitor sentir o sentido do livro em um processo corpo-a-corpo : o corpo do leitor em interação com o corpo do livro.

Percebemos no mercado editorial impresso um fenômeno contemporâneo característico da busca de estetização das práticas cotidianas : a experimentação com os projetos gráficos de livros. Várias editoras em diferentes países vêm lançando livros de literatura que realizam uma exploração plástica dos seus traços sensíveis, rearranjando os elementos dos projetos gráficos em configurações originais que indicam uma experimentação formal da estrutura elementar do livro. Trata-se não de livros de artista ou edições limitadas, mas sim edições comerciais muitas vezes à venda em livrarias comuns e que, ainda assim, exploram as combinações possíveis entre os seus traços sensíveis. Em um mercado repleto de opções, enfatizar a própria materialidade e evidenciar aquilo que é particular em sua substância passa a ser um dos caminhos possíveis para os volumes físicos na busca de garantir a sua longevidade. Os valores estéticos são, afinal, os únicos que “nos arremessam para o alto”, para retomar uma formulação de Greimas¹.

Frente a livros cujo sentido é apreendido não apenas verbalmente, mas também visualmente ou, melhor dito, sincreticamente por uma combinação de sistemas de linguagem (como veremos em breve), que posição assume o sujeito leitor ? Como ele realiza a leitura dessas publicações ou, mais ainda, como coordena os domínios do inteligível e do sensível na experiência de leitura ? Buscamos aqui, portanto, entender como o livro é pensado em termos de sua plasticidade para fazer-nos sentir o sentido do livro. Entendemos a plástica como a dimensão da Semiótica que se ocupa da descrição do arranjo da expressão, conforme indica Ana Claudia de Oliveira².

1.2. O livro, objeto sincrético

O sentido de um livro é decorrente de diversos aspectos de sua estruturação : além da evidente dimensão verbal, são também fundamentais todas as escolhas envolvendo o projeto gráfico (papel, cores, tipografia, margens e demais aspectos gráficos) e o uso dos diversos recursos como fotografias e gravuras. Esse projeto gráfico inscreve ainda no objeto uma certa gestualidade, indicações sutis quanto ao modo próprio como o livro deve ser manuseado. O leitor apreende todos esses formantes em uma totalidade de sentido. Ao longo da prática de leitura não há, para ele, nenhuma razão em separar o que foi tarefa do autor, o que foi executado pelo editor, pelo designer, pelo ilustrador etc., pois essas diferentes funções costumam resultar em um livro que é percebido de uma forma única, como *um todo de sentido*. A plasticidade do livro aparece então como o resultado de um arranjo do plano da expressão formado por substâncias de diferentes sistemas de linguagem.

Se a totalidade da publicação é apreendida de uma maneira integradora pelo agir do leitor, focamos aqui no modo como as explorações sensíveis do plano da expressão, organizadas pelo projeto gráfico, nos permitem operar essa apreensão de sentido. Sem desconsiderar o plano do conteúdo (o que, aliás, seria difícil de conceber, dado que a própria disposição gráfica, também ela, reenvia a um conteúdo), concentraremos nossa atenção no plano da expressão, mesmo entendendo que tal separação existe meramente do ponto de vista da análise sistemática. Afinal, sabemos que nos objetos significantes o plano de expressão e o plano de conteúdo são indissociáveis. Recordemos a proposição

1 Algirdas J. Greimas, *Da Imperfeição* (1987), trad. A.C. de Oliveira, São Paulo, Hacker, 2002 (reed., São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2017), p. 91.

2 Ana Claudia de Oliveira, “Semiótica plástica ou semiótica visual ?”, in *id.* (org.), *Semiótica Plástica*, São Paulo, Hacker, 2004, pp. 11-25.

de Hjelmslev : “uma expressão só é expressão porque é a expressão de um conteúdo, e um conteúdo só é conteúdo porque é conteúdo de uma expressão”³.

Partimos então do pressuposto de que os livros são manifestações ditas *sincréticas*: além de linguagem verbal, utilizam a linguagem gráfica e ainda outras linguagens para fazerem sentido e constituírem unidades. Consideram-se como sincréticas aquelas manifestações que, segundo Oliveira, são “manifestações com mais de um sistema constituindo seu plano da expressão”⁴. Greimas define como sincréticas as semióticas que acionam várias linguagens de manifestação, citando como exemplo a ópera ou o cinema⁵.

Nas linguagens sincréticas as substâncias significantes dos diferentes sistemas são submetidas a uma única força enunciativa, configurando uma nova e única linguagem : é por isso que se fala em linguagem cinematográfica, teatral, linguagem dos quadrinhos etc., todas elas linguagens sincréticas. Assim, nos livros, não dizemos que há uma linguagem verbal, uma linguagem visual, uma linguagem espacial e assim por diante, mas sim a linguagem sincrética única própria do livro, que aglutina os significantes dessas diversas ordens. O que deve ser levado em consideração em uma análise de tipo integradora não são os traços específicos de cada um dos sistemas de linguagem tratados isoladamente, mas sim a maneira como eles se articulam para produzir a linguagem sincrética do objeto livro. Apreendemos por um agir integrador as partes, ou os diferentes sistemas semióticos, em uma só totalidade de sentido, de modo que a experiência sensível de leitura compreende os sistemas de substâncias visuais, verbais, espaciais e táteis em um só todo de sentido.

Mas de que modo abordamos esse arranjo sincrético ? Para ajudar-nos a estruturar um possível percurso de leitura da plasticidade do livro (ainda que tal percurso se faça não por etapas sucessivas mas sim em uma concomitância de apreensão dos formantes), vamos nos valer de exemplos de explorações plásticas realizados pela editora brasileira Cosac Naify nas obras de sua *Coleção Particular*. Essa editora, que encerrou suas atividades em 2015, por duas décadas envolveu-se em uma tentativa de elevar a qualidade gráfica e editorial das publicações brasileiras. A busca da excelência foi explicitada na declaração do fundador Charles Cosac (citado por Abujamra⁶) : “A gente não fazia livros com grandes expectativas de venda, mas com expectativa em cima da qualidade do livro”. Na esteira desse projeto editorial, a *Coleção Particular* teve como proposta o lançamento de clássicos da literatura, principalmente com narrativas curtas, em edições nas quais o projeto gráfico fazia parte da experiência de leitura, as qualidades sensíveis dos livros sendo exploradas em procedimentos estéticos que exigem do leitor (ou do analista) uma postura de abertura ao seu próprio sentir para que possa compreender os sentidos manifestados nessas publicações. Por isso, análises desses obras foram

3 Louis Hjelmslev, *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, 2. ed., trad. J. Teixeira Coelho Netto, São Paulo, Perspectiva, 2013, p. 54.

4 A.C. de Oliveira, “A plástica sensível da expressão sincrética e enunciação global”, in *id.* e Lucia Teixeira (orgs.), *Linguagens na comunicação : desenvolvimentos de semiótica sincrética*, São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2009, p. 80.

5 A.J. Greimas e Joseph Courtés, *Dicionário de Semiótica* (1979), São Paulo, Contexto, 2. ed., 2011, p. 467.

6 Adriana Abujamra, “A via-crúcis de Charles”, *Piauí*, 115, abril 2016, pp. 38-46.

retomadas como exemplares na tentativa de compreensão do arranjo do plano de expressão do livro impresso, dando a ver as suas diferentes qualidades estéticas⁷.

2. “Imanência do sensível”⁸

Quando afirmamos que a apreensão estética do livro já se inicia ao tomá-lo nas mãos, estamos sendo literais: as pontas dos dedos percebem a qualidade sensível do material de uma maneira imediata. É a matéria que dá concretude física ao livro, e por isso a dimensão matéria não pode ser negligenciada na análise de seu plano da expressão. É, portanto, pela materialidade que iniciamos nosso reconhecimento dos modos como o livro é estruturado em termos de sua plasticidade.

2.1. Explorações matéricas: gramaturas, texturas

Segundo Greimas e Courtés, que retomam as proposições de Hjelt, o termo *matéria* designa a matéria prima graças à qual uma semiótica se encontra manifestada⁹. Expandindo essa definição inicial, encontramos a seguinte delimitação, proposta por Lincoln G. Dias: “É matéria, indistintamente, tudo que possui existência física, a substância de que são formadas as coisas, independente da sua forma. É portanto o modo mais abstrato e genérico de referir-se às coisas corpóreas”¹⁰. O autor afirma ainda que o termo “matéria” recobre duas grandes classes que podemos chamar “materiais” e “objetos”, e que essas duas classes corresponderiam a dois estatutos sociais das coisas corpóreas¹¹. Enquanto os *materiais* podem ser compreendidos como as potencialidades utilizáveis na fabricação de outras coisas, os *objetos* são a matéria já construída, fabricada. Nessa perspectiva, papel, tinta e cola, por exemplo, são os materiais utilizados na construção do objeto livro.

As diversas etapas do processo produtivo do livro, que incluem ações como imprimir, dobrar, costurar, ordenar, colar e cortar, não são apenas passos para construí-lo, mas sim passos para construir o próprio sentido do livro. Ao escolher um determinado papel dotado de uma certa textura e gramatura específicas e realizar sua conversão no volume final, uma editora não está apenas decidindo frivolidades técnicas, mas selecionando propriedades elementares do livro que carregam traços distintivos produtores de efeitos de sentido.

Destacamos aqui duas propriedades fundamentais perceptíveis nas explorações matéricas do livro: a gramatura e a textura. A gramatura do papel, bem como as diferentes texturas das páginas e do invólucro do livro, carregam traços distintivos que podem nos levar a apreender sensivelmente o sentido de cada obra.

A gramatura diz respeito à densidade do papel selecionado. Sua unidade de medida é o peso em gramas por metro quadrado, grafada normalmente como g/m^2 . A seleção da gramatura é a escolha plástica que vai indicar uma diferença entre o *leve* e o *pesado* ou entre o *denso* e o *brando*. Um papel

⁷ Todas as análises retomam a dissertação desenvolvida pelo autor, sob orientação de Ana Cláudia de Oliveira, entre os anos de 2012 e 2014 no Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Cf. M. Barreto Bogo, *A Coleção Particular da Cosac Naify: explorações sensíveis do gosto do livro*, Dissertação (Mestrado), Curso de Comunicação e Semiótica, PUC-SP, São Paulo, 2014.

⁸ Empregamos aqui a expressão de A.J. Greimas, *Da Imperfeição*, *op. cit.*, p. 69.

⁹ Cf. *Dicionário de Semiótica*, *op. cit.*, p. 304.

¹⁰ Lincoln Guimarães Dias, *A materialidade na pintura de Nuno Ramos*, Dissertação (Mestrado), Curso de Comunicação e Semiótica, PUC-SP, São Paulo, 1997, p. 31.

¹¹ *Ibid.*

de gramatura mais alta, por exemplo, pode ajudar a construir um efeito de sentido de gravidade na publicação, resultando em um volume pesado ou corpulento. Já a escolha de um papel de gramatura menos densa pode conferir leveza e suavidade ao livro, ou até mesmo acarretar uma sutil transparência que deixe entrever a página seguinte. A simples escolha de uma gramatura pode ainda construir relações intertextuais com outras publicações : pensamos no papel-bíblia, por exemplo, cuja baixa gramatura nos remete não só ao livro sagrado dos cristãos como também aos dicionários e listas telefônicas.

Cada papel apresenta ainda uma textura diferente ao toque. Os papéis revestidos, como o *couché*, trazem uma textura lisa e acetinada, enquanto papéis não-revestidos (papel *offset*, por exemplo) possuem uma textura mais seca e áspera. A oposição entre o *liso* e o *rugoso* pode estar presente às vezes em um mesmo material, como é o caso do papel cartão, que costuma apresentar um lado liso mais apropriado para receber as tintas da impressão e um verso rugoso, considerado uma face menos nobre do material. A escolha de qual material (ou mesmo de qual face do material) será utilizado vai resultar na construção de efeitos de sentido de *organicidade*, *artificialidade*, *rusticidade*, *delicadeza*, entre outros.

A publicação escolhida para exemplificar o quanto a materialidade carrega traços distintivos de densidade e acarreta em diferentes efeitos de sentido é *A fera na selva*, de Henry James, uma das obras editadas na *Coleção Particular*¹². Esse romance narra a trajetória de John Marcher, um sujeito inglês que vive em constante angústia. Ele carrega o peso de um segredo : John sabe que um evento raro e estranho vai ocorrer em algum momento de sua vida, mas não sabe exatamente o quê e tampouco quando. Tal qual uma “fera na selva” pronta para dar o bote a qualquer momento, esse acontecimento ameaçador espera-o e, quando se realizar, John deverá enfrentá-lo. O texto trata do tema da passagem do tempo, da espera pelo porvir e da negligência de determinadas vivências em detrimento de outras que nunca chegam a acontecer. Essa temática geral da passagem do tempo e da angústia se faz presente também nas várias figuras que permeiam a discursividade do livro : o segredo que o personagem carrega, a velhice, a selva que esconde a “fera” desconhecida.

O projeto gráfico assinado por Luciana Facchini propõe-se a acompanhar a evolução dessa narrativa. O livro apresenta um percurso visual que avança junto à narrativa verbal, marcado por variações de tonalidade do papel, de espaçamento entre linhas e de gramatura das páginas que correspondem à dramaticidade crescente da obra. A cor de fundo impressa no papel varia a cada duas páginas, iniciando por um fundo branco, avançando por uma cor prateada, até chegar a um fundo escuro, quase preto nas páginas finais. A entrelinha do texto também diminui ao longo das páginas, acompanhando esse percurso : o texto verbal vai se comprimindo gradativamente, página a página. Por fim, o papel vai mudando de densidade a cada dezesseis páginas (que formam cada um dos “cadernos” do volume), ficando mais espesso, e o fino *couché* fosco inicial de 75g/m² ao final do livro já possui uma gramatura de 170g/m², um papel bastante grosso¹³.

12 Henry James, *A fera na selva*, trad. José Geraldo Couto, São Paulo, Cosac Naify, 2007.

13 Cada um dos cadernos da obra é impresso em uma gramatura diferente : 75g/m², 90g/m², 115g/m², 150g/m² e 170g/m².

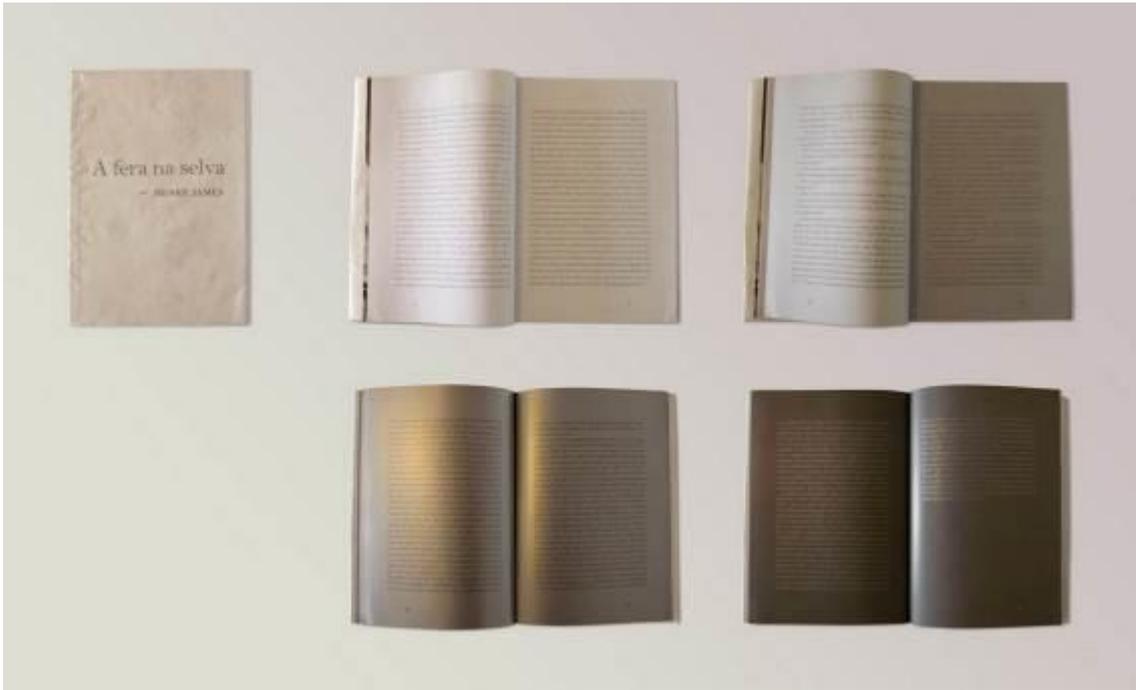


Figura 1. *A fera na selva*.
 Sequência de páginas do livro, onde se percebe a variação de cor e de gramatura
 crescente.
 (Fotografia do autor a partir do livro publicado pela Cosac Naify.)

Dessa forma, assistimos a dois processos de *aspectualização* que se desenvolvem paralelamente em cada um dos planos da semióse. À medida que no plano do conteúdo a narrativa fica mais “pesada”, mais inquietante, mais tensa — poder-se-ia dizer até *mais densa* (enquanto seu protagonista aguarda o bote da fera) —, a materialidade do livro também *se adensa* correlativamente no plano da expressão. A editora nos mostra, assim, como a exploração matéria dos papéis assume seu lugar na construção de sentidos do livro. Na sua edição gráfica d’*A fera na selva*, a gradação de tons (do claro ao escuro) e de gramatura (do fino ao grosso) no passar das páginas traduz — ou melhor, nos faz perceber — em sincretismo a passagem do tempo. O arranjo plástico e o discurso verbal avançam juntos, em relação de reciprocidade. Na Semiótica, essa correspondência entre uma categoria do plano da expressão e uma categoria do plano do conteúdo é conhecida como *semi-simbolismo*, noção que, como se sabe, foi desenvolvida sobretudo nos estudos de semiótica visual por Jean-Marie Floch¹⁴.

Todavia, o presente exemplo nos mostra que a semi-simbolização não necessariamente se limita à correlação de categorias estáticas, como nos casos em que “baixo *vs* alto” é associado a “profano *vs* sagrado”. Ela pode também correlacionar *dinamicamente* processos de *transformação matéria* (aqui uma densificação do papel) com uma *evolução gradativa* e paralela no plano dos conteúdos

14 Remetemos em especial a sua análise da fotografia *Nu*, de Edouard Boubat, capítulo inicial de suas *Petites mythologies de l’œil et de l’esprit. Pour une sémiotique plastique*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985. Como nos recorda José Luiz Fiorin, os sistemas semi-simbólicos “são aqueles em que a conformidade entre os planos da expressão e do conteúdo não se estabelece a partir de unidades, como nos sistemas simbólicos, mas pela correlação entre categorias (...) dos dois planos. Assim, na gestualidade, a categoria da expressão /verticalidade/ *vs* /horizontalidade/ correlaciona-se à categoria do conteúdo /afirmação/ *vs* /negação/”. J.L. Fiorin, “Três questões sobre a relação entre expressão e conteúdo”, *Itinerários*, Araraquara, n. especial, 2003, p. 78.

passionais. Em tal caso, conforme uma proposição de E. Landowski, o sentido que está nascendo progressivamente no plano do conteúdo se faz *sentir* mediante a organização aspectual da expressão¹⁵.

2.2. O formante cromático : cor do papel, cor das tintas

Se é graças à matéria que a semiótica sincrética do livro se manifesta, os traços plásticos dessa manifestação também se organizam em suas dimensões cromática, eidética e topológica. Nessa ordem, começemos pelas explorações cromáticas. Segundo consta no verbete sobre a categoria cromática escrito por Felix Thürlemann para o segundo volume do *Dicionário de Semiótica* de Greimas e Courtés, o estudo semiótico da cor não trata os matizes manifestos como unidades isoladas, mas sim os constrói enquanto figuras da expressão constituídas por traços diferenciais pertinentes para a produção de sentido¹⁶. Assim, na análise da dimensão cromática não identificamos cada matiz individualmente, mas os seus traços diferenciais que nos permitem reconhecer uma dada cor como sendo *saturada* ou *dessaturada*, *brilhante* ou *opaca*, ou, num plano que já quase se confunde com o do conteúdo, “*quente*” ou “*fria*”, entre outras relações possíveis.

No plano da expressão de um livro, tanto as cores do papel quanto as cores das tintas de impressão podem ser analisadas em termos de matiz, saturação e brilho, ou seja, em termos dos seus traços distintivos de sentido. As páginas podem ser brancas como em um papel de alta alvura, delicadamente amareladas na utilização de um papel tal qual o *Pólen* ou o *Avena*, ou ainda coloridas no caso de um vibrante papel *color plus*. O uso de um papel amarelado tende a construir um efeito de sentido de *calor* e *suavidade*, podendo configurar uma página de aparência mais orgânica e, portanto, menos artificial e mecanizada, enquanto o uso de um papel de maior brancura pode conduzir a um efeito de sentido de *precisão* ou de *clareza*. Já os papéis coloridos na massa, em que os pigmentos são adicionados durante a fabricação do material, podem existir em matizes diversos e geralmente são utilizados apenas como folhas de guarda, divisórias ou em projetos gráficos muito inusitados ; eles constroem contrastes plásticos com outros papéis ou com os elementos impressos a partir de diferenças de saturação, de brilho, de temperatura de cor etc.

Quanto às tintas de impressão, no geral os livros utilizam apenas a tinta preta (cuja porcentagem na retícula de impressão pode construir uma multiplicidade de tons, do mais claro ao mais escuro) ou o sistema de quadricromia, em que quatro cores elementares do processo de impressão (ciano, magenta, amarelo e preto) são combinadas em diferentes proporções para originar uma grande variedade de cores no papel. Alguns livros ainda utilizam tintas especiais para imprimir cores inalcançáveis pelo processo tradicional de quadricromia, como as cores metálicas ou fluorescentes.

Vejamos um exemplo de livro em que a dimensão cromática é explorada nos seus processos de produção de sentido : a edição da Cosac Naify da obra *Avenida Niévski*, de Nikolai Gógol¹⁷. Esse conto datado de 1835 descreve o dia-a-dia dessa importante avenida de São Petersburgo, enfatizando sua modernidade, seu ritmo, sua circulação de pessoas e notícias : sua vida. A avenida era essencialmente

15 Cf. E. Landowski, “Viagem às nascentes do sentido”, in I. Assis Silva (org.), *Corpo e Sentido*, São Paulo, Edunesp, 1996, pp. 21-43.

16 Cf. Felix Thürlemann, “Cromática (Categoria)”, in A.J. Greimas e J. Courtés (orgs.), *Semiótica : Dicionario razonado de la teoría del lenguaje* (1984), tomo II, trad. esp. E. Ballón Aguirre, Madrid, Gredos, 1991, pp. 62-63.

17 Nikolai Gógol, *Avenida Niévski*, trad. Rubens Figueiredo, São Paulo, Cosac Naify, 2012.

um local de passeio, e Gógol descreve as pessoas que aí circulam em diferentes horários : funcionários públicos, preceptores com seus pupilos, governantas com crianças, senhoras de chapéu, entre outros. O conto relata dois casos de jovens que passeiam pela avenida — um pintor tímido e um tenente vaidoso — e que se apaixonam por moças que ali caminhavam, constituindo dois exemplos do tipo de acontecimento recorrente que dá vida às largas vias da cidade.

O primeiro contato do leitor com a obra, cujo projeto gráfico é de Elaine Ramos e Gabriela Castro, acontece por meio do invólucro do livro, uma inesperada folha de papel dobrada que simula um jornal russo da época do conto. O periódico de circulação diária é indicativo de uma certa ritmicidade, de um fluxo constante de notícias e pessoas que também é assumido por Gógol como uma das características fundamentais da Avenida Niévski. Ao abrir o livro, percebe-se que as páginas do miolo são todas divididas ao meio, sendo a metade superior impressa em laranja e na orientação tradicional de leitura, enquanto a metade inferior é impressa em roxo e rotacionada 180° (com a orientação de leitura invertida, portanto). O livro inicia com uma série de reproduções de litogravuras detalhadas que retratam a avenida da época da narrativa em toda a sua extensão, retomando com riqueza de detalhes o mundo vivido pelos cidadãos de São Petersburgo no século XIX. Essas páginas iniciais, em sua porção superior impressa em laranja, traçam o panorama completo do lado esquerdo da avenida ; na rotação do volume, substituindo o alto pelo baixo, troca-se também o lado esquerdo pelo lado direito da via, impresso em roxo. Após as gravuras, começam as páginas textuais propriamente ditas, cujo bloco de texto verbal também é dividido ao meio e impresso nas mesmas cores. O cromatismo laranja e roxo instaura o tema da passagem do tempo, ao figurativizar as cores respectivamente do amanhecer e do pôr do sol.

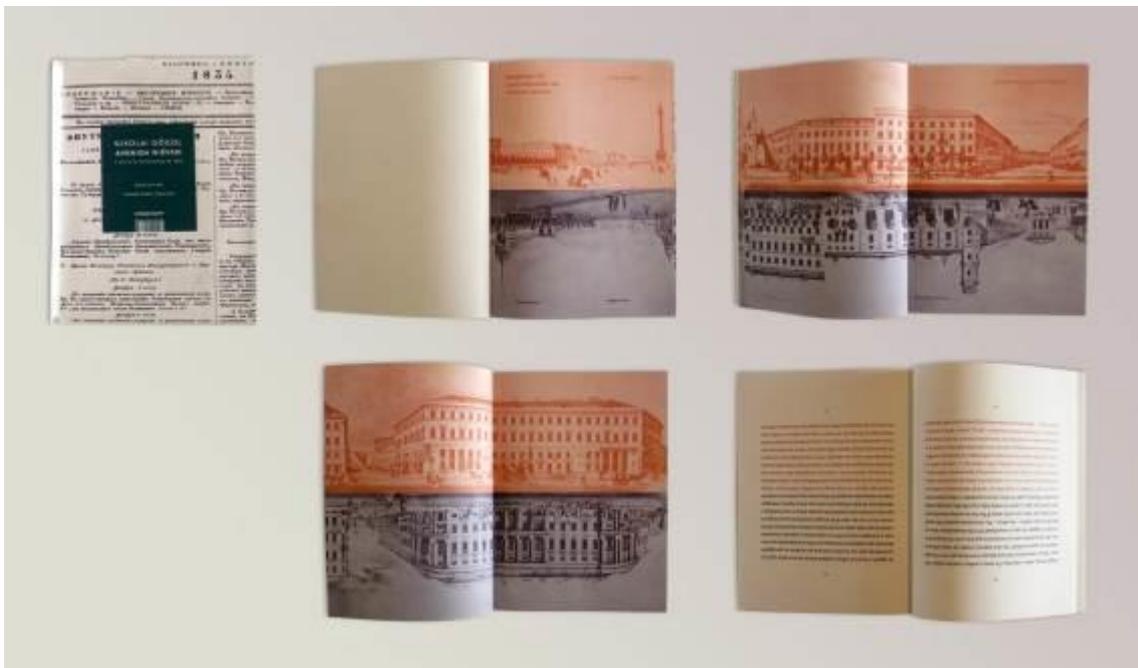


Figura 2. *Avenida Niévski*.

Nas páginas divididas ao meio a leitura deve ir e vir pelos blocos de texto, passeando pela avenida de papel, enquanto o cromatismo estabelece a passagem do tempo.

(Fotografia do autor a partir do livro publicado pela Cosac Naify.)

A dinamicidade da avenida e o fluxo de passantes pela via ao longo do dia são características importantes do nível discursivo da obra literária, as quais são retomadas pelo projeto gráfico. As cores laranja e roxo, ambas saturadas, apresentam o contraste plástico do quente e do frio que constrói as figuras do amanhecer e do crepúsculo e, assim, projetam na plasticidade do livro impresso os tempos da passagem entre dia e noite.

2.3. O dispositivo eidético : forma do tipo, forma do livro

A mesma luz que é refletida nas páginas dos livros e que nos permite identificar as cores da publicação nos dá acesso também às suas formas, portanto à sua dimensão eidética. Nos estudos da plasticidade, as categorias eidéticas são aquelas que definem uma configuração plástica no nível da forma, por exemplo : *reto vs curvo* e *côncavo vs convexo*, conforme apontado no verbete sobre a categoria eidética do segundo volume do *Dicionário* de Greimas e Courtés¹⁸. Os elementos básicos da dimensão eidética são o ponto, a linha e o plano, pois a partir dos três constroem-se todas as demais formas visuais que vão concretizar os traços distintivos do curvilíneo ou do retilíneo, do ascendente ou do descendente, do horizontal ou do vertical etc.

Nos livros, o próprio plano que forma a capa e suas páginas, ou seja, sua proporção entre a altura e a largura — seu formato —, já é um formante eidético. Antigamente, logo após o surgimento da prensa de tipos móveis no século XV, a padronização dos formatos finais dos livros era muito rígida : havia poucos formatos oficiais permitidos. Essa padronização de tamanhos era decreto real e o desrespeito à norma era punido com prisão¹⁹. Atualmente, no entanto, pode-se publicar livros de formatos muito variados, de acordo com cada projeto, o que configura escolhas de linguagem construtoras de sentido. Por exemplo, um livro mais estreito poderia remeter à elegância dos corpos longilíneos ou à discrição de um livro de bolso, enquanto um formato mais largo talvez construa um efeito de sentido de exagero ou remeta a um opulento livro de consulta como os dicionários e enciclopédias.

As formas dos desenhos das famílias tipográficas utilizadas nos livros são também relevantes em uma análise plástica do objeto. A tipografia posta na página assume uma certa forma, que pode ser pensada em termos de contrastes eidéticos : verticalidade ou horizontalidade, grosso ou fino, eixo diagonal ou vertical etc²⁰. Uma letra pode ser desenhada mais expandida (larga), dando vez a uma leitura ampla e vagarosa, ou mais condensada (estreita), resultando em um adensamento das informações verbais. Um eixo tradicionalmente chamado de “racionalista” (vertical) no desenho dos caracteres pode construir um efeito de sentido de lógica e mecanicidade, enquanto um eixo “humanista” (inclinado) construiria efeitos de sentido de fluidez e organicidade²¹. Tudo a depender,

18 Cf. F. Thürlemann, “Eidética (Categoria)”, *op. cit.*, p. 82.

19 Steven Roger Fischer, *História da leitura*, trad. Claudia Freire, São Paulo, Editora UNESP, 2006.

20 Entendemos tipografia como o ofício que trata dos atributos visuais da linguagem escrita. (Cf. Lucy Niemeyer, *Tipografia : uma apresentação*, 3. ed., Rio de Janeiro, 2AB, 2003.) Sobre a análise semiótica de uma família tipográfica em especial (Helvetica), conferir o segundo capítulo de Andrea Semprini, *Communiquer par l'image : trois essais de culture visuelle*, Limoges, Pulim, 2016.

21 Nos estudos tipográficos, o chamado “eixo racionalista” diz respeito a uma inclinação perfeitamente vertical (ou seja, racionalizada) do desenho dos caracteres. Exemplos de tipografias desse gênero são as famílias chamadas de “modernas”, como Bodoni e Didot. Já uma família tipográfica de “eixo humanista”, por sua vez, seria aquela desenhada com uma certa diagonalidade, ou seja, que remete à própria posição da mão humana ao segurar uma pena de escrita. Exemplos de tipografias de eixo “humanista” são as famílias Garamond e Jenson. Essas

claro, das relações com os demais traços plásticos presentes na manifestação analisada, visto que nenhum dos formantes da visualidade atua isoladamente, como unidade, mas sempre como parte de uma totalidade de sentido.

Percebemos então que a forma da tipografia escolhida para uma publicação, bem como o formato do livro, configuram escolhas plásticas relativas à concretização visual da obra e não são arbitrariedades tampouco traços dessemantizados. Um exemplo de publicação da *Coleção Particular* que realiza explorações eidéticas nesses dois aspectos é *Museu do romance da Eterna*, de Macedonio Fernández²². Trata-se de um livro que, sem uma narrativa linear, mistura fragmentos narrativos, diversas apresentações e prólogos da obra, descrições dos seus personagens, diálogos esparsos e reflexões do autor sobre o seu próprio trabalho de escrita, sobre a literatura em geral e ainda pensamentos diversos de cunho filosófico. A impressão geral é a de um conjunto de escritos soltos, que são relacionados entre si porém não constroem uma narrativa literária tradicional.

O projeto gráfico desenvolvido por Elaine Ramos utiliza duas famílias tipográficas nas capas e no miolo do livro : as fontes Akkurat e Proforma. A primeira delas é um tipo sem serifa e de bastante impacto visual, que é utilizada nos títulos e subtítulos. A segunda é um tipo serifado e legível, com a qual é composta a mancha de texto. Ambas são tipografias ligeiramente condensadas, o que parece dialogar com o formato do livro, também levemente mais estreito que a média. Temos então um traço plástico de verticalidade reiterado tanto pela forma estreita do tipo quanto pela forma estreita do livro. A verticalidade mostra-se um aspecto importante na análise desse projeto gráfico.

Na publicação, cada um dos seus diversos prólogos é circundado por um traço preto nos quatro lados ; quando os prólogos continuam por várias páginas seguidas, apenas os traços laterais estão presentes, correndo de alto a baixo na página e enfatizando a continuidade vertical. Essa distribuição vertical do texto verbal pode remeter aos antigos rolos de papiro, que deveriam ser desenrolados para serem lidos e cuja leitura se direcionava do topo para baixo em linhas contínuas. Essa leitura se dava, nesse aspecto, como a tela de um computador nos dias de hoje : de cima para baixo, continuamente. *Museu do romance da Eterna* é escrito em uma estrutura não-linear, na qual os diferentes prólogos e capítulos fazem constantes referências a prólogos ou capítulos anteriores ou posteriores, de modo que a ordem de leitura deles parece não importar tanto. Assim, a direcionalidade vertical pode remeter tanto aos vários fragmentos de texto das páginas *web* dos dias de hoje (essas também circunscritas em unidades de forma verticalizada), quanto aos vários rolos de pergaminhos que continham diferentes porções do “livro” na Antiguidade.

caracterizações do traçado tipográfico não deixam de lembrar a oposição entre o *clássico* e o *barroco*, que alguns semioticistas, inspirados por Heinrich Wölflin, já têm eficazmente explorado em diversos domínios. Cf. particularmente Jean-Marie Floch, “La liberté et le maintien. Esthétique et éthique du total look de Chanel”, in *id.*, *Identités visuelles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995 ; também Omar Calabrese, *Come si legge un'opera d'arte*, Milão, Mondadori, 2007.

²² Macedonio Fernández, *Museu do romance da Eterna*, trad. Gênese Andrade, São Paulo, Cosac Naify, 2010.



Figura 3. *Museu do romance da Eterna*.
A capa e páginas da primeira parte do livro, composta de cerca de 60 prólogos.
(Fotografia do autor a partir do livro publicado pela Cosac Naify.)

Portanto, nas explorações eidéticas desse projeto gráfico, a verticalidade da tipografia é enfatizada pela verticalidade do formato do livro, e ambos estão em relação direta com a verticalidade das colunas de texto (também estreitas) e das linhas demarcadoras dos prólogos.

2.4. A organização topológica : orientação de leitura, distribuição na página

Materiais, cores e formas estão distribuídos no espaço-suporte da página seguindo certa ordenação. De acordo com A.C. de Oliveira, ao ocuparem um espaço no qual são distribuídas e têm uma posição, as dimensões matérica, cromática e eidética concretizam por sua combinatória uma outra dimensão, a topológica²³. As categorias topológicas regulam a disposição das configurações plásticas no espaço. O encadeamento das partes do livro e a distribuição na dupla página dos sistemas verbal e visual devem portanto ser pensados também em termos de sua distribuição espacial.

Várias perguntas surgem ao analisarmos a distribuição dos elementos no espaço do papel : como são distribuídas as linhas escritas e as imagens ao longo das páginas ? Estão lado a lado, totalmente afastadas, sobrepostas ? E os blocos de texto : estão próximos ou afastados ? A página da direita está posta em eixo de simetria em relação à página da esquerda, ou existe uma assimetria na página dupla ?

As imagens, por exemplo, podem ocupar todo o espaço da página, “sangrando” para além dos limites do papel, ou podem estar englobadas pelas margens da publicação. No bloco de texto, as linhas escritas podem apresentar um alinhamento à direita, à esquerda ou justificado, ocupando um espaço

²³ A.C. de Oliveira, “As semioses pictóricas”, in *id.* (org.), *Semiótica Plástica*, São Paulo, Hacker, 2004.

mais central ou mais periférico na totalidade visual da página dupla²⁴. Na relação entre o bloco verbal e as margens, a distribuição topológica considerada a mais tradicional apresenta as páginas espelhadas uma em relação à outra, para que o leitor pense nelas como uma unidade e, assim, a margem interna das páginas duplas é menor que a margem externa, de modo que os dois blocos de texto fiquem próximos.

A distribuição dos formantes na página é o que vai orientar a leitura por meio de um certo percurso visual, na medida em que nossos olhos saltam de um dado elemento para o elemento seguinte. Os traços visuais assumem determinadas direções, as quais acompanhamos na apreensão sensível da trajetória do olhar.

Para exemplificar uma possibilidade significativa de distribuição na página e de orientação de leitura recorreremos à publicação de *Primeiro amor*, livro que iniciou a *Coleção Particular*. Essa obra de Samuel Beckett²⁵ conta a história de um personagem sem nome, antissocial, que possui um grande apreço por cemitérios e prefere o cheiro dos cadáveres ao dos vivos. Vivendo nas ruas, o personagem se recusa a tomar parte na vida em sociedade e passa suas noites em um banco às margens de um canal. Em certo momento, ele conhece nesse local uma personagem feminina com quem tem uma inesperada relação sexual e passa a viver um relacionamento incômodo, complicado mas, de certo modo, amoroso. Um dos valores fundamentais explorados pela obra é a oposição entre a vida e a morte, sendo o primeiro termo compreendido tanto como o fato biológico de estar vivo quanto como a interação com os demais seres viventes, o modo de estar no mundo.

Na edição da Cosac Naify, cujo projeto gráfico foi assinado por Elaine Ramos, a obra vem encadernada pela técnica chamada de “costura chinesa” e traz em suas páginas, além do texto verbal, quinze ilustrações da tradutora e artista plástica Célia Euvaldo. Na publicação, o bloco verbal fica sempre posicionado na página da esquerda, enquanto as ilustrações (largas pinceladas escuras feitas à nanquim) são reproduzidas na página da direita. Vemos, a partir da análise da dimensão topológica, que há uma exploração plástica do posicionamento da mancha verbal e da ilustração, uma em relação à outra e ambas em relação às margens, e que essa configuração plástica no espaço das páginas tece uma continuidade entre os elementos. No início do volume, a mancha de texto à esquerda espelha as imagens pictóricas à direita, compondo um eixo de simetria e configurando assim a relação entre esses elementos. Mas essa disposição vai sofrer uma alteração à medida que avançamos as páginas.

As ilustrações apresentam uma direção predominante e uma qualidade de traçado que vão se modificando pouco a pouco a cada uma das quinze etapas. Inicialmente, o traçado ou as pinceladas são rudes, imperfeitos, e percebe-se, nas primeiras imagens, a aspereza do pincel. A direção predominante das pinceladas é horizontal, com suas linhas nascendo das margens em direção ao centro da página. Aos poucos, a direção do traço muda e as pinceladas abandonam o eixo horizontal, seguem por direções que não são claramente definidas, até chegarem a traços verticais, configurando manchas verticais que escorrem do topo da página em direção ao pé.

À medida que as ilustrações mudam sua direção principal de um eixo horizontal para um eixo vertical, a simetria que havia sido estabelecida entre a tipografia e a ilustração deixa de existir,

24 Richard Hendel, *O design do livro*, trad. G. Gerson de Souza e L. Manfredi, 2. ed., São Paulo, Ateliê Editorial, 2006.

25 Samuel Beckett, *Primeiro amor*, trad. Célia Euvaldo, São Paulo, Cosac Naify, 2004.

acarretando a ruptura da continuidade, ou, a bem dizer, o descontínuo. Nessa obra, a narrativa visual acompanha o desenvolvimento da narrativa verbal, posto que nos são dadas a ver lado a lado. A visualidade das páginas passa de um estado de continuidade horizontal, presentificado nas ilustrações que se integram à tipografia na topologia da página, e também de um estado de força e intencionalidade do traçado, a uma ruptura dessa horizontalidade e dessa forte intencionalidade. Tal transformação de estados da semiose visual é análoga às transformações do personagem principal, que sofre uma mudança entre estar conjunto com os valores da vida para um estado de ruptura com o mundo e com os seres vivos, um isolamento. Ou seja, a *continuidade* e a *descontinuidade* dadas pela relação entre os elementos distribuídos na página correspondem e homologam uma categoria do conteúdo: vida *versus* morte.

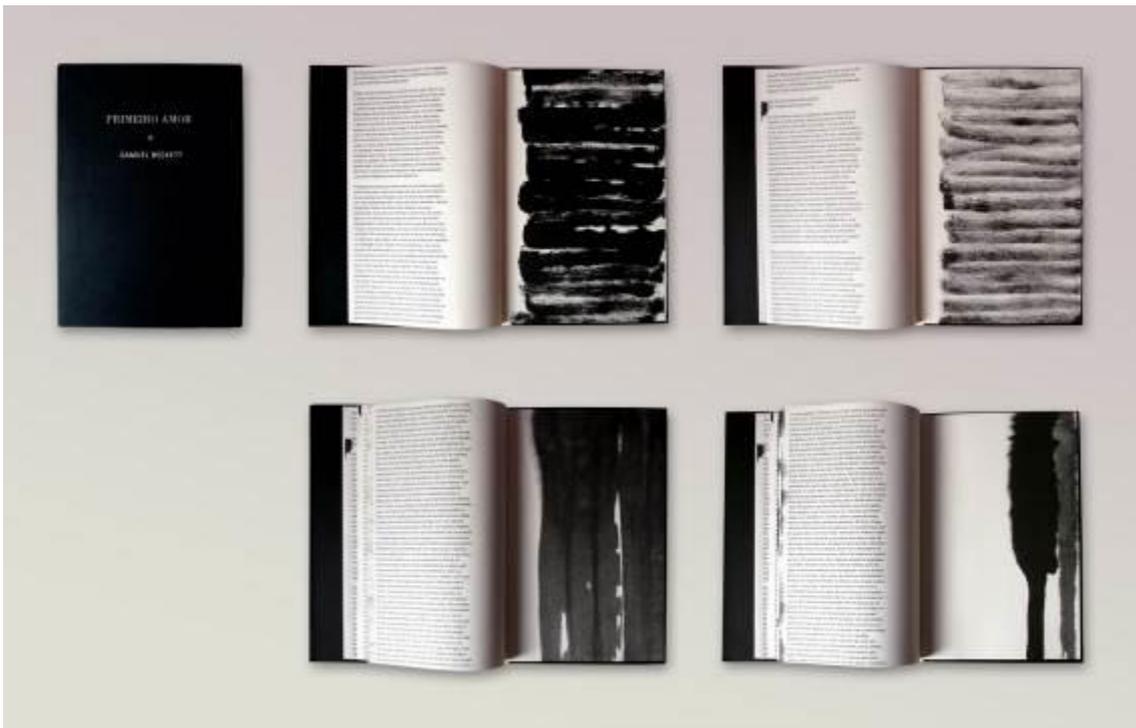


Figura 4. *Primeiro amor*.
Algumas das páginas do livro, com a tipografia à esquerda e as ilustrações à direita.
(Fotografia do autor a partir do livro publicado pela Cosac Naify.)

Vimos portanto que em *Primeiro amor* a relação do verbal à esquerda e da ilustração à direita constrói inicialmente a continuidade e depois a descontinuidade nas páginas. Tais arranjos plásticos topológicos constituem uma organização que se relaciona fortemente à semiose verbal, uma vez que os dois sistemas são dados como correlatos pelo projeto gráfico. Temos aí, mais uma vez, uma relação de semi-simbolismo dada pela correlação entre uma categoria do plano da expressão e uma categoria do conteúdo.

3. Dinâmica interacional da leitura

Frente aos materiais, cores, formas e distribuição dos elementos nas páginas, o leitor assume uma posição de abertura sensível para os livros. Porém esse sentir é também um agir, na medida em que o leitor realiza gestos diversos no seu processo interacional com o livro. A constituição física — ou

as qualidades estéticas, podemos dizer — do objeto impresso (em particular seu tamanho, suas dimensões espaciais, sua flexibilidade ou rigidez etc.) determina modos preferenciais de seu manuseio, orientando o leitor nos vários percursos gestuais a serem realizados durante a leitura : os gestos de abrir ou fechar o volume, virar a página, folhear, aproximar ou afastar-se para observar certos elementos e, em certos casos, dobrar ou desdobrar as folhas, rasgá-las etc.

3.1. Explorações gestuais

A classe de objetos a que chamamos “livros” apresenta certas regularidades que fazem com que eles sejam manuseados de determinada maneira. Segundo Landowski, convertemos as “coisas” do mundo em “objetos” a partir do momento em que as identificamos com um nome comum, como pertencentes a uma classe de objetos determinada, com uma certa função que é regida tanto por regularidades de sua constituição própria quanto por regras culturais (seu “modo de usar”)²⁶. Nessa abordagem, vemos que há claramente nos livros impressos certas características que fazem com que eles sejam identificados como pertencentes a uma classe específica de objetos (os assim chamados “livros” são conjuntos de páginas unidas, sequenciais, dotadas de capas etc.). Há também nos livros um modo de usar que é tanto cultural (aprendemos a ler quando pequenos) quanto dado pela constituição física de cada publicação (o modo como o livro é encadernado exige um certo manuseio para que se possa abrir sua capa, segurar o volume, virar as páginas etc.).

Cada livro impresso apresenta assim certas indicações, pistas visuais (e também verbais, espaciais e táteis) resultantes dos projetos gráficos que nos mostram como o objeto deve ser manuseado, implicando uma prática gestual determinada. Essa gestualidade que é ditada e quase programada pela constituição dos livros (assim como, de modo ainda mais evidente, pelo design de vários outros objetos com os quais lidamos em nosso cotidiano, desde um simples lápis até um carro, da faca ao celular, ou o que for) acaba por produzir vários efeitos de sentido. Ou seja : a configuração morfológica de um certo objeto servirá para nos orientar nos percursos gestuais a serem realizados, de maneira que percebemos nele um parceiro com o qual interagimos de um modo determinado para realizar seu uso correto. Essa concepção funcional do objeto e de seu uso “correto” obedece aos pressupostos mais tradicionais (e ainda muito difundidos) do design de produtos. Mas, ao lado dessa forma de uso associada à ideia da *affordance* de cada objeto (que define “para que ele serve”), a semiótica reconhece outra forma de uso, não puramente instrumental mas aberta, inventiva, não limitada a objetivos fixados *a priori* e, portanto, possivelmente criativa de novos sentidos : daí a distinção entre “utilização” e “prática” elaborada por E. Landowski²⁷.

Um exemplo de análise da gestualidade na utilização de objetos é o estudo de Mannar Hammad dedicado à configuração da bandeja utilizada em uma parte da tradicional cerimônia japonesa do chá²⁸. Feita de madeira de cedro, essa bandeja apresenta um dispositivo orientador que indica seu lado anterior e seu lado posterior, bem como a parte de cima e a parte de baixo, a partir de apenas dois traços distintivos principais : uma borda de madeira colada na parte superior e a direção visível das

26 E. Landowski, “Avoir prise, donner prise”, *Actes Sémiotiques*, 112, 2009.

27 Cf. novamente “Avoir prise, donner prise”, *art. cit.*

28 Manar Hammad, *Expressão espacial da enunciação*, trad. Lauer N. dos Santos e S. Lisboa, São Paulo, Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2005 (Documentos de Estudo do CPS, 4).

fibras. A própria constituição do objeto indica nesse caso como se posicionar frente a ele, como segurá-lo, onde dispor as comidas sobre ele, para que lado ele deve estar voltado etc. Outra análise dos percursos gestuais nos objetos à qual poderíamos recorrer é a leitura feita por Jean-Marie Floch da tradicional faca francesa Opinel²⁹. As características morfológicas dessa faca (lâmina curta, leve curvatura, presença da virola etc.) determinam um certo tipo de prática (criativa) que Floch opõe ao tipo de utilização (programática) implicado pela configuração, bem diferente, do canivete suíço (o “*couteau suisse*”).

A gestualidade implicada pelos objetos possibilita ao sujeito, portanto, encontrar um sentido nos próprios gestos que realiza, conforme a proposta teórica de Greimas³⁰. Ao efetuar determinados gestos, interagindo com certos objetos, aquele movimento que realizamos assume, para nós, um determinado sentido. E se isso acontece mais evidentemente com alguns objetos de função bastante pragmática, como a bandeja e a faca, acontece também com os modos de manuseio dos livros. A margem da página nos indica onde apoiar e segurar o volume, a qualidade do papel nos faz manusear o livro com maior ou menor cuidado, a quantidade de caracteres determina uma gestualidade mais rápida ou mais lenta na virada de páginas e assim por diante.

Fazer sentir o sentido do livro pelo corpo é um dos traços semânticos que caracterizam a *Coleção Particular* da Cosac Naify e é por isso que mais uma vez recorreremos a ela para exemplificar as explorações gestuais nos livros. Retornemos ao exemplo dado do livro *Avenida Niévski*. Lembramos que nesse livro as páginas são divididas ao meio e apresentam na metade superior as gravuras e o bloco de texto na orientação normal de leitura, enquanto na metade inferior os elementos estão invertidos, rotacionados. As páginas iniciais exibem em sua porção superior o panorama completo do lado esquerdo da Avenida Niévski. Na sequência, o bloco de texto também surge dividido ao meio : a leitura inicia-se pelos blocos superiores mas, no final do volume, uma seta indica que a leitura deve seguir pelos blocos inferiores. O leitor precisa então rotacionar o livro e fazer toda a leitura no sentido inverso, tal qual o ir-e-vir realizado pelos personagens do conto em seus passeios pela avenida. Ao fim do sistema verbal, são retomadas as gravuras, agora exibindo um panorama do lado direito da avenida.

Ora, em *Avenida Niévski* a rotação do volume que substitui o alto pelo baixo troca também o lado esquerdo pelo lado direito da via. O gesto de virar o livro que o leitor executa é, portanto, o próprio gesto daqueles que pela Niévski passeiam, indo e vindo por ambos os lados da avenida. O leitor sente o movimento acelerado da avenida ao passar rapidamente as suas curtas páginas (o bloco de texto de cada página apresenta um tamanho reduzido), em um trajeto dinâmico. Por meio de uma estratégia de enunciação, a gestualidade do livro nos coloca dentro da própria avenida, posicionados nela e, mais ainda, ao rotacionar o volume, invertendo o alto e o baixo, fazemos nós também a rotação no interior da avenida, passando de um percurso do lado esquerdo da via para o lado direito dela.

3.2. Relação sensível de sentido

É no gesto da leitura e no toque entre homem e livro, portanto nessa relação sensível que a plasticidade faz sentir o sentido do livro. Principalmente nas obras que realizam experimentações

29 Jean-Marie Floch, “Opinel : intelligence at knifepoint”, in *id.*, *Visual identities*, Londres, Continuum, 2000, pp. 145-171.

30 A.J. Greimas et al. *Práticas e linguagens gestuais*, trad. M. Torres e A. Duarte Rodrigues, Lisboa, Vega, 1979.

formais em sua estrutura, exige-se do leitor (ou do analista) uma postura de abertura ao seu próprio sentir para que possa compreender os sentidos manifestados por cada publicação.

Como nos lembra Landowski, foi Greimas quem, em *Da Imperfeição*, lançou as bases para uma semiótica em que o analista esteja tanto implicado na experiência sensível vivida quanto na busca reflexiva do sentido daquilo que vive³¹. Em suas análises de diversas experiências estéticas, Greimas propõe duas formas quase antagônicas de abordagem desse fenômeno: as “fraturas” e as “escapatórias”³². As fraturas seriam as irrupções súbitas e inesperadas do sentido, como pequenos milagres que tiram o sujeito de um estado de anestesia para fazê-lo experimentar brevemente o momento estético, somente para que logo em seguida recaia na usura do cotidiano dessemantizado. Já as escapatórias seriam as apreensões do sensível vividas em comportamentos do dia-a-dia do sujeito e, sob essa abordagem, a experiência estética poderia resultar da iniciativa pessoal de cada um e de um trabalho de construção de sentido do próprio sujeito em suas práticas cotidianas.

Entrevemos aí que uma das maneiras de abordar a experiência da leitura de um livro e a apreensão de seus formantes plásticos é compreendendo esse processo não como uma irrupção arrebatadora do sentido que tomaria completamente o sujeito num ímpeto de estesia indecifrável (as chamadas fraturas), mas sim como uma *experiência sensível que faz sentido* e que pode trazer valores estéticos para essa ação tão habitual que é ler um livro (ou seja, como escapatória). Na interação corpo a corpo entre o leitor e o livro, o corpo humano se coloca na prática da leitura sentindo as qualidades sensíveis desse outro “corpo” — que não é de carne e osso, mas que apresenta também uma consistência estética.

Esse sentir resulta da relação entre sistemas distintos de linguagem que são, no entanto, combinados em uma única totalidade de sentido. O projeto gráfico do livro pode constituir uma re-sistematização da semiose verbal da obra nesse outro sistema (o “sistema livro”, poderíamos dizer), como vimos nos exemplos citados. Nesses casos, o projeto gráfico traduz determinados traços semânticos em uma abordagem que vai do sistema verbal ao visual, mas também ao gestual e ao tátil, em relações sensíveis nas quais o sentido do livro é sentido esteticamente.

Referências bibliográficas

Obras citadas

Abujamra, Adriana, “A via-crúcis de Charles”, *Piauí*, 115, 2016.

Bogo, Marc Barreto, *A Coleção Particular da Cosac Naify : explorações sensíveis do gosto do livro*, Dissertação (Mestrado), Curso de Comunicação e Semiótica, PUC-SP, São Paulo, 2014.

Calabrese, Omar, *Come si legge un'opera d'arte*, Milão, Mondadori, 2007.

Dias, Lincoln Guimarães, *A materialidade na pintura de Nuno Ramos*, Dissertação (Mestrado), Curso de Comunicação e Semiótica, PUC-SP, São Paulo, 1997.

31 E. Landowski, “Para uma semiótica sensível”, *Educação & Realidade*, 30, 2, Porto Alegre, 2005 <<http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/12417/7347>>.

32 Cf. *Da Imperfeição*, *op. cit.* Sobre as implicações desse antagonismo, ver E. Landowski, *Com Greimas. Interações semióticas*, São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2017, capítulo 7, e “*De l'Imperfection : un livre, deux lectures*”, *Actes Sémiotiques*, 121, 2018.

Fiorin, José Luiz, “Três questões sobre a relação entre expressão e conteúdo”, *Itinerários*, Araraquara, n. especial, 2003.

Fischer, Steven Roger, *História da leitura*, trad. Claudia Freire, São Paulo, Editora UNESP, 2006.

Floch, Jean-Marie, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985.

— “La liberté et le maintien. Esthétique et éthique du total look de Chanel”, in *id.*, *Identités visuelles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

— “Opinel : intelligence at knifepoint”, in *id.*, *Visual identities*, Londres, Continuum, 2000.

Greimas, Algirdas J., et al., *Práticas e linguagens gestuais*, trad. M. Torres e A. Duarte Rodrigues, Lisboa, Vega, 1979.

— *Da Imperfeição* (1987), trad. A.C. de Oliveira, São Paulo, Hacker, 2002 (reed., São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2017).

— e Joseph Courtés, *Dicionário de Semiótica* (1979), vários tradutores, São Paulo, Contexto, 2. ed., 2011.

— e Joseph Courtés (orgs.), *Semiótica : Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (1984), tomo II, trad. esp. Enrique Ballón Aguirre, Madrid, Gredos, 1991.

Hammad, Manar, *Expressão espacial da enunciação*, trad. Lauer N. dos Santos e S. Lisboa, São Paulo, Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2005 (Documentos de Estudo do CPS, 4).

Hendel, Richard, *O design do livro*, trad. G. Gerson de Souza e L. Manfredi, 2. ed., São Paulo, Ateliê Editorial, 2006.

Hjelmslev, Louis, *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, 2. ed., trad. J. Teixeira Coelho Netto, São Paulo, Perspectiva, 2013.

Landowski, Eric, “Viagem às nascentes do sentido”, in I. Assis Silva (org.), *Corpo e Sentido*, São Paulo, Edunesp, 1996.

— “Para uma semiótica sensível”, *Educação & Realidade*, 30, 2, 2005

<<http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/12417/7347>>.

— “Avoir prise, donner prise”, *Actes Sémiotiques*, 112, 2009.

— *Com Greimas. Interações semióticas*, São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2017.

— “De l'Imperfection : un livre, deux lectures”, *Actes Sémiotiques*, 121, 2018.

Niemeyer, Lucy, *Tipografia : uma apresentação*, 3. ed., Rio de Janeiro, 2AB, 2003.

Oliveira, Ana Claudia de, “As semioses pictóricas” e “Semiótica plástica ou semiótica visual ?”, in *id.* (org.), *Semiótica Plástica*, São Paulo, Hacker, 2004.

— “A plástica sensível da expressão sincrética e a enunciação global”, in *id.* e Lucia Teixeira (orgs.), *Linguagens na comunicação : desenvolvimentos de semiótica sincrética*, São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2009.

Semprini, Andrea, *Communiquer par l'image : trois essais de culture visuelle*, Limoges, Pulim, 2016.

Thürlemann, Felix, “Cromática (Categoria)” e “Eidética (Categoria)”, in A.J. Greimas e J. Courtés (orgs.), *Semiótica : Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, tomo II, trad. esp. E. Ballón Aguirre, Madrid, Gredos, 1991.

Obras estudadas (editora Cosac Naify, São Paulo)

Beckett, Samuel, *Primeiro amor*, trad. Célia Euvaldo, São Paulo, Cosac Naify, 2004.

Fernández, Macedonio, *Museu do romance da Eterna*, trad. Gênese Andrade, São Paulo, Cosac Naify, 2010.

Gógol, Nikolai, *Avenida Niévski*, trad. Rubens Figueiredo, São Paulo, Cosac Naify, 2012.

James, Henry, *A fera na selva*, trad. José Geraldo Couto, São Paulo, Cosac Naify, 2007.

Pour citer cet article : Marc Barreto BOGO. «O design sensível do livro», Actes Sémiotiques [**En ligne**]. 2018, n° 121. Disponible sur : <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/6070>> Document créé le 28/06/2018

ISSN : 2270-4957