

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL**

ROBSON ARTHUR SARMENTO MACÊDO

**DA TINTA AO PIXEL: a influência das materialidades
dos suportes na experiência de leitura**

**Porto Alegre
2013**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL**

ROBSON ARTHUR SARMENTO MACÊDO

**DA TINTA AO PIXEL: a influência das materialidades
dos suportes na experiência de leitura**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS como requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Campos Pellanda

**Porto Alegre
2013**

CATALOGAÇÃO NA FONTE

M141d Macêdo, Robson Arthur Sarmiento

Da tinta ao pixel: a influência das materialidades
dos suportes na experiência de leitura / Robson Arthur Sarmiento
Macedo. — Porto Alegre, 2013.

158 f. : il.

Diss. (Mestrado) – Faculdade de Comunicação Social, Programa
de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS, 2013.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Campos Pellanda.

1. Comunicação - Materialidades. 2. Design Gráfico. 3. Leitura -
Suportes. 4. Livros - Suportes. 5. Livro Eletrônico. 6. Kindle. 7. iPad.
I. Pellanda, Eduardo Campos. II. Título.

CDD: 686.22

Alessandra Pinto Fagundes
Bibliotecária
CRB10/1244

AGRADECIMENTOS

À minha família, que mesmo distante está sempre me apoiando e me dando forças para continuar minha jornada. À minha mãe que mais do que todo mundo compreende e apoia minha busca constante pelo crescimento profissional e pessoal.

À Erika, pela ajuda, pelo companheirismo, pelo incentivo, pelas palavras de incentivo que sempre vieram nos momentos certos.

Ao meu orientador, professor Dr. Eduardo Pellanda, pela confiança desde o início do mestrado, pelas conversas e orientações que sempre foram fundamentais para o meu crescimento de saber.

Aos amigos que fiz nesses dois anos de Famecos. Amigos que ficarão para toda a vida.

Aos novos amigos que fiz em Porto Alegre, companheiros de trabalho e amigos de república. Em especial ao Mateus que sempre me incentivou a não deixar a bola baixar.

“Os livros eram só um tipo de receptáculo onde armazenávamos muitas coisas que receávamos esquecer. Não há neles nada de mágico. A magia está apenas no que os livros dizem, no modo como confeccionam um traje para nós a partir de retalhos do universo.”
(Ray Bradbury)

RESUMO

O papel do livro em nossa sociedade está sendo novamente discutido com o surgimento de novos suportes de leitura e novas formas de ler e de armazenar conteúdos. Os chamados *e-books* estão no centro dessas discussões; ora como responsáveis por uma iminente “morte” dos livros impressos, ora como a figura messiânica que vai resgatar o hábito de leitura, principalmente entre os mais jovens. Visando refletir sobre essas transformações a partir das perspectivas da área do design gráfico e tendo como paradigma teórico a materialidades da comunicação, este trabalho tem como objetivo principal comparar as características gráficas do livro impresso e do *e-book*, analisando-se como os principais elementos e padrões gráficos desses formatos balizam a experiência de leitura nos dois tipos de suporte. Para isso, serão utilizados como objeto de análise o livro impresso e os suportes digitais Kindle e iPad. Primeiro, é feita uma análise bibliográfica para compreender como se estabeleceu a “cultura do livro impresso”, desde a passagem de uma sociedade oral até o surgimento da impressão de forma industrial, bem como os modos de construção do códex. Em um segundo momento, realiza-se uma análise comparativa dos balizadores de leitura de três obras literárias no suporte impresso, no Kindle e no iPad, a fim de se compreender como a materialidade desses suportes afetam a experiência de leitura. Assim, definimos uma metodologia de comparação utilizando não somente características da materialidade dos livros impressos, mas baseando-se também conceitos do mundo digital para verificar a adequação dos livros digitais à própria materialidade dos *tablets*. Para isso, utilizamos 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 mostram 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.

Palavras-chave: Design Gráfico. Materialidade da comunicação. Leitura. Livros. *E-books*. Kindle. iPad.

ABSTRACT

The role of books in our society is being discussed again with the emergence of new media and new forms of reading and storing content. The e-books are at the center of these discussions, either as responsible for an impending "death" of printed books or as a messianic figure that will rescue the reading habit, especially among younger people. In order to reflect on these changes from the perspective of graphic design area and based on the materialities of communication as theoretical paradigm, this study aims to compare the main design characteristics of the printed book and the e-book, analyzing how they can lead the reading experience on both types of devices. The objects of analysis are the printed book and the digital devices Kindle and iPad. First, there is a literature review to understand the "culture of the printed book", from the transition of an oral society to the emergence of the printing industry, including the forms of building the codex. In a second step, we make a comparative analysis of the reading guides of three literary works in three different media – printed book, Kindle and iPad –, in order to understand how the materiality of these media affects the reading experience. Thus, we define a comparison methodology by using not only the characteristics of the printed books materiality, but also the concepts of the digital world to check the suitability of digital books to the materiality of the tablets. For this, we use subjective criteria - to analyze the "reading experience" in different media - and objective criteria - to compare the guide of reading in printed and electronic versions. The results show that the fundamental structures of the printed book influence directly the reading experience in digital media. There is not yet a culture of reading proper to the e-books materiality. In the case of the digital book, there are a number of elements that are native from "printed culture" that are just "adapted" to the digital materiality.

Keywords: Graphic Design. Materiality of communication. Reading. Books. E-books. Kindle. iPad.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Principais usos do iPad. Pesquisa realizada por AdMob do Google - Março 2011.....	37
Figura 02 – Cabeça da versão digital para iPad.....	107
Figura 03 – Diferentes calibrações de texto na tela do iPad. A esquerda com a menor possibilidade de tamanho e a direita com a maior.....	109
Figura 04 – Menu de navegação do aplicativo para iPad.....	112
Figura 05 – Marcações e anotações feitas no iPad ficam marcadas e podem ser ativadas através do menu destacado.....	113
Figura 06 – Interface de compartilhamento do iPad com as redes sociais da internet.....	114
Figura 07 – Interface de compartilhamento do Kindle com o Twitter	114
Figura 08 – diferença entre os sumários nas três versões de <i>Alone Together</i>	121
Figura 09 – Folha de rosto da versão digital para Kindle do livro <i>Alone Together</i>	122
Figura 10 – a diferença na interface da versão de <i>Alone Together</i> para iPad, quando o menu está ativado.....	123
Figura 11 – sistema do Kindle que usa porcentagens para indicar a progressão da leitura.....	124
Figura 12 – sistema de notas da versão digital para iPad.....	125
Figura 13 – menu de navegação existente apenas na versão digital para iPad.....	131
Figura 14 – diferença no estilo de fontes nas três versões.....	133
Figura 15 – Interface do aplicativo de leitura da livraria Saraiva. Abaixo/direita área de download dos livros comprados.....	135
Figura 16 - Comparação entre as tipologias nas três versões. À esquerda versão para Kindle, no centro versão impressa e à direita versão para iPad.....	140
Figura 17 – Marcadores utilizados nas três versões de “ <i>Divergente</i> ”.....	141

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Sistematização dos elementos que compõe o projeto visual de um livro.....	93
Quadro 2 – Sistematização das características que compõe as <i>affordances</i> de um livro.....	97
Quadro 3 – Sistematização das características de legibilidade e usabilidade.....	98
Quadro 4 – Presença e ausência de elementos textuais de uma obra no livro impresso, Kindle e iPad.....	100
Quadro 5 – Análise livro Steve Jobs por Walter Isaacson.....	103
Quadro 6 – Análise livro Alone Together.....	120
Quadro 7 – Análise livro Divergente.....	136

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1 DA ORALIDADE À ESCRITA, DO IMPRESSO AO DIGITAL.....	18
1.1 Memória, tecnologia e transmissão de conhecimento.....	18
1.2 Os leitores e seus perfis cognitivos	29
2 DA CONTEMPLAÇÃO DOS LIVROS À INTERAÇÃO DOS E-BOOKS.....	39
2.1 A teoria da materialidade da comunicação.....	39
2.2 O livro e suas materialidades.....	44
2.3 O <i>E-book</i> e as novas experiências de leitura.....	52
2.3.1 O caráter híbrido dos <i>e-books</i> , e o <i>design</i> de interfaces	61
3 DAS ESTRATÉGIAS AOS PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	67
3.1 Os balizadores de leitura como elementos para análise	67
3.1.1 Projeto Visual.....	68
3.1.2 <i>Affordances</i>	94
3.1.3 Usabilidade e legibilidade.....	97
3.2 O passo-a-passo metodológico.....	99
3.3 Os critérios de escolha das obras.....	100
4 ANÁLISE DAS OBRAS LITERÁRIAS	102
4.1 Steve Jobs por Walter Isaacson.....	102
4.2 <i>Alone Together: why we expect more from technology and less from each other</i>	118
4.3 Divergente – Uma escolha pode te transformar.....	133
4.4 Análise comparativa das três obras.....	146
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	149
REFERÊNCIAS	154

INTRODUÇÃO

Sempre que novos suportes de comunicação surgem na história, uma questão reaparece para ser exaustivamente discutida: a rivalidade entre o novo e o velho, entre o meio que está consolidado e o novo que começa a buscar seu espaço. Este embate é ainda maior quando os meios têm interfaces semelhantes ou rivalizam para alcançar o mesmo público. Foi assim com o rádio e a televisão, o cinema e o vídeo, etc. Novamente estamos assistindo a esse embate, mas agora os personagens principais são os livros e os chamados *e-books*.

A discussão é tão recorrente que os argumentos usados por ambos os lados giram em torno da dúvida se o “novo” substituirá o “velho”, ainda que maioria dos casos ao longo da história demonstre que não. O surgimento da televisão não determinou o fim do rádio, o vídeo não acabou com cinema, etc. Mas, nesses casos, sempre é válido e saudável esse tipo de discussão, primeiro porque mostra a relevância e a importância que esses meios têm para a sociedade e, segundo, para estimular, em alguns casos, o surgimento de novos conhecimentos sobre as tecnologias. Além disso, esse tipo de discussão fomenta a criação e novos formatos e ideias para os meios. No caso do cinema, por exemplo, as discussões se esse novo meio viria a substituir o teatro mostraram que as duas artes, apesar de possuírem semelhanças – com o uso de atores, interpretações, performances – devem ser produzidas de forma diferentes. Assim, em se tratando do cinema, que passou a utilizar câmeras para capturar as interpretações dos atores, microfones para as falas, cenários diferenciados e a trilha sonora aplicada na pós-produção, foi preciso “reinventar” a forma de contar uma história, já que não se poderia simplesmente transpor as peças de teatro para a película.

Outro ponto que precisamos explorar é a postura do leitor com relação aos *e-books*, já que, nos suportes eletrônicos, a atividade de leitura se tornou mais interativa. Alguns *e-book readers*¹ permitem uma maior interação entre leitor e conteúdo por meio de recursos como hipertextos, vídeos, atualizações, instantaneidade, etc., que só eram possíveis até então em *sites* da internet. Essas possibilidades tendem a criar uma nova cognição e uma nova forma de ler e aprender que já não podem mais ficar restrita ao papel e à leitura linear.

Essa análise não pode deixar de levar em consideração as vantagens e as desvantagens dos dois protagonistas dessa “disputa”. Cada qual, dentro do seu contexto, tem características muito próprias e que precisam ser levadas em conta na hora da criação de conteúdos, já que a

¹ Dispositivos usados para a leitura dos *e-books*.

² *Amazon.com* é uma empresa multinacional de comércio eletrônico dos Estados Unidos da América com sede

maneira como tais características são apropriadas passa a ser determinante para o sucesso de alguns *e-book readers* ou até do próprio objeto-livro. Um livro de romance, por exemplo, requer uma leitura linear, própria dos livros, com os elementos que compõem o corpo do texto e que ajudam a balizar a leitura, como índices, sumários, vinhetas, parágrafos, folha de rosto, etc. Essas características ainda dão vantagem a esse tipo de leitura, mais privada e silenciosa. Já há outros gêneros que estão mais adequados aos meios eletrônicos do que ao meio impresso. É o caso dos dicionários e enciclopédias, pois esses gêneros necessitam de uma leitura não-linear, que é facilitada pelas buscas e marcadores que os *tablets* e computadores permitem inserir.

É nesse cenário de “disputa” entre o objeto-livro e os *e-books* que este trabalho pretende refletir sobre a forma de criação de cada um desses suportes e qual a real possibilidade de o novo substituir o velho. Segundo Furtado (2006, p. 107), “encontramo-nos hoje perante uma crescente diversidade de situações de leitura e de experiências da textualidade. O impresso e o livro rivalizam com a tela e o livro eletrônico”. A análise proposta para essa dissertação vai se focar nas transformações que o *e-book* traz ao modo de ler, baseando-se para isso na comparação das características predominantes dos seguintes suportes de leitura: o livro impresso e os leitores digitais Kindle e iPad.

Kindle é o *e-reader* produzido pela *Amazon*² que foi lançado em novembro de 2007. A primeira geração foi vendida somente nos Estados Unidos. Atualmente, existem três modelos com diferentes características, que são denominadas: Kindle wi-fi – que é basicamente o leitor original com acesso a internet via rede wi-fi; Kindle 3G+wi-fi – que tem as mesmas funcionalidades do anterior e mais a possibilidade de acessar a internet via rede de celular; e o Kindle Dx – que poderia ser enquadrado como a terceira geração do aparelho, no entanto, ele é bem diferente dos dispositivos anteriores, pois suas funcionalidades e características estão muito mais relacionadas com os *tablets* tipo o iPad. A tecnologia do Kindle é a tinta eletrônica, ou *e-ink*, que permite obter um alto contraste de tela possibilitando uma representação de texto muito parecida com a representação obtida no papel. O reflexo da tela é quase zero, assim como o brilho, o que confere uma leitura agradável e confortável como um livro impresso.

² *Amazon.com* é uma empresa multinacional de comércio eletrônico dos Estados Unidos da América com sede em Seattle, estado de Washington. Foi uma das primeiras companhias com alguma relevância a vender produtos na internet. *Amazon* inclui, igualmente, a Alexa Internet, a9.com, e a Internet Movie Database (IMDb). Em 1º de setembro de 2012 a empresa iniciou as vendas no Brasil.

O segundo suporte é o iPad, que, diferente do Kindle, não é um *hardware* dedicado exclusivamente à leitura, mas é um computador de mão, com quase todas as funcionalidades de um computador de mesa ou um *notebook*. Ele tem tela de *LED* e não usa *e-ink*, emitindo assim luz para formar as imagens da tela. Vamos usá-lo na nossa pesquisa, pois, apesar de ser muito mais que um *e-reader*, suas funcionalidades permitem observamos como são usados recursos que vão além da impressão (ou sua emulação) para a experiência da leitura, tais como animações, áudio e vídeo, etc.

O iPad, produzido pela empresa Apple, consiste em um dos *tablets* mais vendidos do mercado. Veio marcar a diferença em relação aos *e-readers* e dar origem a uma nova gama de *tablets*. O iPad foi lançado em 2010 e já está na terceira geração. Indo além das funções multimídia relacionadas com a possibilidade de ver e capturar vídeos, ouvir e captar som, o iPad também contempla a leitura de livros digitais, possuindo ainda um vasto conjunto de aplicativos para usos diversos.

Assim, podemos notar que, depois do estranhamento dos primeiros textos lidos em telas, o mercado começa a se definir diante dessas transformações, fazendo com que os diferentes suportes consolidem suas posições diante do consumidor. Se antes não se sabia muito bem como se daria essa leitura – como nos explica Chartier (1998, p. 12), “é difícil empregar um termo objeto. Existe propriamente um objeto que é a tela sobre qual o texto eletrônico é lido, mas esse objeto não é mais manuseado diretamente, imediatamente pelo leitor” – hoje em dia, isso já está mais amadurecido e a leitura nos novos suportes já se mostra bem diferente que a leitura na tela há 15 anos.

Mas, esses novos suportes já conseguiram se desprender da influência de séculos de cultura do impresso e, mais especificamente, das primeiras emulações dos livros? Ou o cenário ainda mostra que no mundo dos *e-books* ainda está instável e a consolidação de uma linguagem própria ainda não está próxima de se definir? A partir dessas indagações, apresentamos como problema central de pesquisa a seguinte questão: **Quais transformações os suportes digitais de leitura operam nos formatos das obras literárias?**

É importante ressaltar que, já na década de 1990, autores como Roger Chartier colocaram essa discussão acerca da questão do livro em pauta. O próprio Marshall McLuhan, em 1962, já falava da extinção da palavra escrita pela era eletrônica. Com a criação da “monstruosidade conhecida como Memex³” (DARNTON, 2010, p. 87), em 1945, começamos

³ O Memex é uma máquina um tanto quanto visionária para auxiliar a memória e guardar conhecimentos (daí o nome Memex: *Memory Extension*) que foi pensada pelo cientista americano Vannevar Bush. Bush imaginou e descreveu, de maneira detalhada, uma máquina capaz de estocar montanhas de informações, fácil e rapidamente

a ouvir profecias sobre o fim dos livros. Com o passar dos anos, a evolução tecnológica dos suportes só fomentou maiores discussões acerca do assunto. O computador pessoal ficou mais acessível – não só em termos financeiros, mas também de usabilidade – isso gerou uma maior demanda pelo texto eletrônico. Atualmente, essa discussão ganhou ainda mais pertinência, justamente pela questão tecnológica, em especial a criação de novos suportes de leitura para o consumo de *e-books*.

Desde que as atenções se voltaram ainda mais para esse mercado, muitos trabalhos acadêmicos vêm abordando essa questão. No Brasil, foi a partir de 2007, com a introdução no mercado dos primeiros *tablets* que tiveram certo sucesso mercadológico, que o tema dos *e-books* começou a ser abordado de forma mais visível no âmbito acadêmico. No entanto, foi a partir de 2010, com a introdução do iPad no mercado, que realmente a temática passou a ganhar foco constante nas pesquisas acadêmicas brasileiras.

Para compreender melhor esse cenário, foi feito um levantamento do estado da arte, abrangendo o banco de Teses da Capes e os anais eletrônicos dos congressos ABCiber, Compós, e Intercom, a partir do ano de 2010. Utilizamos mais de uma palavra-chave para a busca, porque acreditamos que o assunto é relativamente recente, e muito da nomenclatura ainda é “confusa”, com variantes usadas por muitos pesquisadores. Sendo assim tentamos abranger o máximo possível os termos comumente utilizados: “*e-book*”, “Livro digital” “Livro eletrônico”, “Kindle”, “iPad”, “*tablet*”. Mesmo assim, foram relativamente poucos os resultados.

No banco de Tese da Capes, encontramos apenas duas referências que tratam do tema. Uma dissertação de 2006, que fala sobre a questão das novas mídias e a transição do papel ao digital, intitulada “A obra artística e as novas mídias de representação: do papel ao digital” (MILLER, 2006). O campo de pesquisa da referida dissertação são as artes e não a comunicação, possuindo assim um viés de pesquisa distinto do nosso, como pode ser visto na própria apresentação do trabalho:

Durante a segunda metade do século xx, o computador eletrônico e a computação gráfica revolucionaram os conceitos e os processos artísticos-criativos, bem como paradigmas até então utilizados para a definição do que poderia ser considerada uma obra de arte. Através de uma descoberta pessoal, experimentei uma nova mídia com o objetivo de descobrir suas possibilidades técnicas e explorá-las na criação de uma obra artística digital. Paralelamente, busquei descobrir quais as modificações que se sucederam em relação à produção de imagens após o surgimento da computação gráfica, e

alcançáveis. Tal engenho, concebido para suprir as "falhas da memória humana", através de recursos mecânicos, é considerado o precursor da idéia de hipertexto. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Memex>>. Acesso em 12 jun. 2012.

de maneira o artista plástico que utiliza uma mídia digital idealiza, percebe, interpreta e concretiza suas obras. (MILLER, 2006, p. 15)

Encontramos também uma dissertação de mestrado que analisa a relação entre formas de apresentação de jornais nas diferentes plataformas, desde a impressa até os *tablets*, considerando ainda como cada suporte influencia nessa apresentação. A dissertação é de 2011 e foi apresentada na Faculdade Cásper Líbero, de São Paulo, tendo como título “Jornalismo Multiplataforma – Jornais impressos, *tablets* e *e-readers* na metamorfose da nova mídia” (CAPERUTO, 2011). Diferentemente da nossa proposta, o viés de análise da referida dissertação é a convergência midiática:

Nos últimos anos vem se intensificando o debate acerca da extinção dos jornais impressos, que seriam substituídos pelos meios digitais. Trata-se de um momento de acentuada metamorfose dos meios de comunicação antigos e emergentes, que convergem para coexistirem no que se configura como “nova mídia”. Este trabalho tem o objetivo de estudar as características das plataformas analógicas e digitais de distribuição de notícias, a fim de identificar os elementos relevantes de seu desenvolvimento técnico. (CAPERUTO, 2011, p. 08)

Nossa busca retornou com um número maior de resultados quando foi feita nos anais de congressos e encontros. Entre os artigos publicados de 2010 a 2012 na ABCiber, Compós e Intercom, encontramos um total de 22 que tratam sobre a questão dos livros digitais e dos *tablets*. Nos anais da ABCiber, constatamos um aumento no interesse sobre o tema ao longo dos três anos pesquisados. Em 2010, encontramos apenas um artigo que trata a temática: “Materialidade do livro tradicional e volatilidade do digital: modos de leitura, memória e transição do suporte” (RODRIGUES, 2010). Em 2011, esse número subiu para dois: “Geração Z em cena: o *Tablet* na sala de aula” (MAZURKIEVICZ; MACHADO, 2011); “Livros para Máquinas” (MABUSE; LIMA, 2011). Já em 2012, encontramos quatro artigos que abordam a temática do *e-book* e dos suportes digitais: “*Harry Potter* e os Livros Digitais: cultura de consumo no *site Pottermore*” (VIANA, 2012); “Da Modernidade Sólida à Líquida: uma introdução ao livro digital.” (SEHN; NUNES, 2012); “*Fanfiction* vai ao Mercado: *Fifty Shades of Grey*, do *Fandom* ao *Best-Seller*” (JACQUES, 2012); “O *E-book* Como um Produto da Ciberultura” (LE MOS, 2012). Muitos desses artigos têm como temática questões muito próximas ao nosso trabalho, tais como materialidade e *design*, e serviram de aporte teórico para este trabalho.

Nos arquivos dos anais da Compós, encontramos poucas referências que estejam ligadas a nossa temática. Apenas dois artigos versam sobre o tema de *e-books* e suportes digitais, e todos de forma indireta: “O livro como produto midiático e os estudos de recepção”

(TRAVANCAS, 2012); “Do papel para a tela: a cultura do livro impresso como perspectiva para compreender a prática de leitores de livros digitais” (MACEDO, LACERDA, 2012). Nosso foco é na questão do *design* gráfico e da materialidade do suporte, mas, a maioria dos artigos encontrados na base de dados da Compós estava ligada à questão da cognição e da recepção. O artigo “Do Papel para a Tela: a cultura do livro impresso como perspectiva para compreender a prática de leitores de livros digitais”, por exemplo, apesar de possuir um título semelhante ao do nosso trabalho, possui outro viés de abordagem, mais ligado ao campo dos Estudos Culturais:

A cultura do livro impresso está inserida no cotidiano de leitores há mais de cinco séculos, na forma de diferentes “contratos de leitura”. Desse modo, acreditamos ser possível vislumbrar que o surgimento do livro digital venha modificar práticas consolidadas na relação com o livro impresso. Tal fenômeno move a questão central de nossa investigação ao buscar compreender os modos como os leitores de livros digitais concretizam suas práticas de apropriação dessas formas simbólicas. (MACEDO; LACERDA, 2012, p. 01)

O maior número de artigos que encontramos foi nos anais da Intercom. No total dos três anos pesquisados, foram encontrados 13 artigos, mas, poucos são diretamente relacionados ao nosso trabalho. A maioria fala sobre a transição da cultura de leitura do impresso para os suportes digitais. Outros são mais voltados para a “contextualização” desse atual cenário de transição do livro impresso para o digital.

Chegamos a duas conclusões a partir desse levantamento do estado da arte. A primeira é que o tema está cada vez mais relevante no mundo acadêmico. Desde 2010, houve um crescimento muito grande do número de pesquisas sobre a área, muitas ainda estão em andamento. Talvez por isso, o banco de teses e dissertações da Capes não tenham tantas referências sobre o tema.

A segunda conclusão é que a abordagem que estamos utilizando em nossa pesquisa é praticamente inédita, uma vez que estamos focados na questão do formato dos livros e da diagramação do conteúdo que é apresentada dentro desses suportes – tanto no livro como nos *gadget* – bem como nas transformações que esses diferentes formatos operam no processo de leitura. Nesse sentido, acreditamos que a escolha desse recorte contribui para suprir uma carência desse tipo de análise sobre o tema na área da Comunicação.

Além da relevância para área, a escolha dessa temática e desse viés de pesquisa levou em consideração motivações pessoais do pesquisador. Com 10 anos de experiência na área de *design* gráfico, foi possível perceber que este campo tem passado por importantes transformações por conta da introdução e da crescente popularização dos *e-books* no mercado editorial. Esse cenário fomentou várias discussões, em vários níveis, desde o empírico até o

acadêmico, o que acabou por despertar a motivação para de entender como os *e-books* vêm influenciando a área do *design* gráfico.

A partir desse cenário descrito até aqui, o **objetivo principal** de nossa pesquisa é comparar as características gráficas do livro impresso e do *e-book*, analisando-se como os principais elementos e padrões gráficos desses formatos balizam a experiência de leitura nos dois tipos de suporte. Já os **objetivos específicos** são:

- a) Identificar e comparar as características que fazem parte das “estruturas fundamentais” (CHARTIER, 1998, p. 7) que definem os livros e os *e-books*.
- b) Analisar como essas estruturas fundamentais influenciam na experiência de leitura nos livros impressos e nos suportes digitais Kindle e iPad.
- c) Analisar a influência dos padrões de estrutura do livro sobre a construção dos padrões do *e-book*, observando se este último já possui características próprias, independentes dos livros impressos.

Para apresentar as reflexões e análises resultantes desta pesquisa, a dissertação foi dividida em quatro capítulos, além das considerações finais e da presente introdução. No **primeiro capítulo**, vamos resgatar as transformações que ocorreram na passagem de uma sociedade oral para uma sociedade escrita, na qual o conhecimento passou de um suporte (a voz) para outro (o papel), uma mudança radical, não somente no acesso à informação, como também no contrato de leitura. Essa ruptura de contrato vai ser comparada com a época atual, mais especificamente na questão da virtualização da informação.

Quando levantamos a questão dessa ruptura e evocamos para efeito de comparação com a época atual, não estamos tentando fazer uma análise da sociedade de cada época, vamos nos ater somente à mudança do suporte e de suas características únicas. Vamos focar nossa análise nas soluções que foram desenvolvidas a partir da ruptura que cada suporte trouxe. Como o livro foi imaginado a partir dessa ruptura da oralidade? O que se definiu como linguagem própria do livro? Essas perguntas serão investigadas e, a partir delas, faremos um paralelo com a atual ruptura entre o analógico e o digital, analisando-se como os *e-books* estão sendo imaginados a partir da atual ruptura e como está sendo definida a linguagem dos livros eletrônicos.

Vão ser levadas em conta, também, para efeito de comparação, análises de outras rupturas do contrato de leitura⁴, momentos de ruídos na relação entre leitores os suportes de

⁴ Segundo Eliseo Verón (2004, p. 236), contrato de leitura é “[...] uma espécie de espaço imaginário onde percursos múltiplos são propostos ao leitor, paisagens onde o leitor pode escolher um caminho mais ou menos de liberdade, onde zonas nas quais ele possa se perder, ou seja, perfeitamente balizado. Ao longo da estrada o leitor

leitura. A materialidade de cada suporte exige um contrato de leitura específico com o usuário. Eliseo Verón (2005) nos fala do “dispositivo de enunciação”, que são as formas de dizer de um discurso, ou seja, o modo como o conteúdo é apresentado, seja em um sentido mais ideológico, seja na escolha da materialidade do suporte. É nesse dispositivo que estão representados – de forma metafórica – a imagem dos agentes que “assinam o contrato de leitura” que são: a imagem de quem fala; a imagem a quem o discurso é endereçado e a relação que o discurso propõe entre os dois. Ainda segundo o autor, esse suporte é o contrato de leitura, é ele que vai criar o vínculo entre o leitor e o suporte. A escolha do suporte no momento de escrever um livro já dá início a um contrato de leitura. Cada um desses suportes tem uma arquitetura de leitura própria, por isso, por mais que o conteúdo seja o mesmo, a experiência de leitura é diferente em cada um deles. Essa experiência vai ser definida pela materialidade do suporte, ou seja, as possibilidades que esse suporte dá a experiência de leitura.

Nesse sentido, o **segundo capítulo** será dedicado para a reflexão acerca da teoria das Materialidades da Comunicação, cujo principal expoente é Hans Ulrich Gumbrecht. Segundo André Lemos (2010, p.6), o “[...] conceito de materialidades visa tratar as mídias para além de uma hermenêutica da comunicação. A teoria parte do princípio que toda forma de comunicação é feita a partir de suportes materiais”. Assim, partimos do pressuposto de que a materialidade do suporte de leitura conduz o leitor por um “caminho balizado” por marcações. Essas marcações são justamente as características que definem cada suporte como único, e a cada suporte de leitura apresentado temos que “assinar um novo contrato”.

Lemos defende a hipótese de que “o suporte material cria hábitos corporais e práticas específicas de uso, a sua incorporação aos costumes é mais lenta e enfrenta mais resistências” (LEMONS, 2012, p. 118). No caso de livros, por exemplo, as marcações que balizam a leitura vão desde a paginação, passando por vinhetas de marcação, uso de fontes em negrito, itálico, sumário, até o próprio formato do livro. Os balizadores de leitura utilizados em nossa pesquisa são detalhados no **capítulo terceiro**, dedicado à explanação das estratégias e dos procedimentos metodológicos.

encontra personagens diversos que lhe propõem atividades várias, através das quais se vêem possíveis traços de relações, segundo as imagens que estes lhes passam. Um discurso é um espaço habitado de atores, de objetos e ler é colocar em movimento este universo, aceitando ou recusando, indo mais além à direita ou à esquerda, investindo mais esforços [...]. Ler é fazer.”

No quarto e último capítulo, apresentamos, finalmente, a análise dos resultados, com base na comparação de três obras literárias – uma biografia, uma obra acadêmica e um romance infanto-juvenil – e suas versões nos suportes impresso e eletrônicos.

1 DA ORALIDADE À ESCRITA, DO IMPRESSO AO DIGITAL

Este primeiro capítulo tem como objetivo principal refletir sobre as transformações que uma nova tecnologia provoca em uma determinada sociedade, tal como o surgimento da escrita, que modificou profundamente as interações, a memória e a forma de transmissão de conhecimento nas sociedades orais, assim como a digitalização tem afetado a nossa cultura contemporânea, em especial a proliferação de *e-books* e dos suportes de leitura digital. Também são abordadas neste capítulo as diferentes habilidades cognitivas que os leitores desenvolvem diante das transformações socioculturais ocasionados pelo surgimento de uma nova tecnologia.

1.1 Memória, tecnologia e transmissão de conhecimento

O nativo da era impressa pode achar que o domínio da escrita como a “tecnologia” determinante para o saber sempre se fez presente na sociedade (ONG, 1998). No entanto, nem sempre o domínio do conhecimento se deu pela pena e pela tinta. O *Homo Sapiens* habita o planeta há pelo menos 50 mil anos. O primeiro registro da escrita que se tem conhecimento só foi desenvolvido por volta do ano 3500 a.C. na Mesopotâmia, pelos sumérios. Antes disso, todo o conhecimento era registrado oralmente e, mesmo depois da invenção da escrita, ainda demorou para esta ter sua hegemonia como tecnologia de conhecimento. O poder da palavra falada era dominante.

Realmente, é difícil para quem sempre esteve imerso na cultura escrita compreender uma sociedade totalmente oral, “ou seja, uma cultura sem qualquer conhecimento da escrita ou sequer a possibilidade dela.” (ONG, 1998, p. 41). Nós nascemos sobre o domínio das letras, somos trabalhados desde muito cedo, em todos os níveis de interação social, a criar uma “supervalorização” da escrita. O modo como somos introduzidos ao mundo da linguagem é feito por meio do mundo da escrita. As primeiras cartilhas que nos apresentam o “bê-a-bá” têm o claro objetivo de nos ensinar a ler. Desde muito cedo somos levados a crer

que a escrita e a leitura são os principais meios para se obter conhecimento e, muitas vezes, acreditamos que são as melhores e mais legítimas formas, sendo qualquer outra digna apenas de desconfiança.

Esse cânone da palavra escrita foi construído e naturalizado ao longo de mais de seis séculos, estando hoje plenamente consolidado. O livro é o dono da verdade para a sociedade atual, o que o livro “diz” é verdade, sem sombra de dúvidas (ONG, 1998). Já está naturalizada essa forma de ver a linguagem como predominantemente escrita, e na qual a oralidade está em segundo plano. No entanto, “a linguagem é tão esmagadoramente oral que, de todas as milhares de línguas – talvez dezenas de milhares – faladas no curso da história humana, somente 106 estiveram submetidas à escrita num grau suficiente para produzir literatura – e a maioria jamais foi escrita” (ONG, 1998, p. 15).

A passagem da oralidade para a cultura escrita não foi simples e fácil, o domínio simbólico da oralidade estava muito presente no imaginário das sociedades. Quando a escrita surgiu criou um ruído e um desconforto na maneira de relacionar o mundo das ideias e do conhecimento em vários níveis. Questões como memória, por exemplo, tiveram que ser totalmente modificadas para o novo paradigma que a escrita trouxe (ONG, 1998).

Atualmente, o novo paradigma apresentado pela virtualização traz essas discussões novamente à tona, o contexto e os personagens são outros, mas podemos dizer que a dinâmica das discussões é a mesma. Os novos suportes de leitura, a virtualização e uma série de questões que esse novo paradigma traz são equivalentes à passagem da oralidade para a escrita.

A memória é um exemplo dos temas discutidos com a virtualização do texto e dos livros. A relação das pessoas com a memória está se modificando, a ubiquidade da informação está produzindo novas formas de recorrer a dispositivos que servem de próteses de memória, como computadores pessoais, *smartphones*, *tablets*, etc. A relação que as pessoas têm com a memória hoje em dia, é bem diferente de 50 anos atrás. O sentido de memorizar informações corriqueiras como número de telefones e endereços não são mais tão importantes como em gerações passadas. Até relações com a literatura estão mudando. Se há algum tempo era uma habilidade admirável recordar de memória poemas inteiros, hoje em dia, já não causa tanta admiração, tais poemas podem ser facilmente encontrados com um simples clique do *mouse*.

Claro que a relação com a memória não mudou de uma hora pra outra. Esse cenário vem se transformando ao longo de muito tempo. Lúcia Santaella (2004) explica que existem

três tipos de leitores, o leitor contemplativo, o movente e o imersivo. A partir da introdução de novas tecnologias de impressão e a mudança das dinâmicas das cidades, o leitor movente já começou a ter sua relação com a memória modificada. A partir dele “o ser humano passou a se preocupar muito mais com a vivência do que com a memória” (SANTAELLA, 2004 p. 27). Trataremos adiante sobre essa questão dos diferentes tipos de leitores e a memória. Por ora, vamos reter à questão da memória na passagem da oralidade para a escrita.

A passagem da oralidade para a cultura escrita também fomentou discussões sobre a memória semelhantes a atual. Segundo Ong (1998, p. 33), “Na cultura oral, o conhecimento, uma vez adquirido, devia ser constantemente repetido ou se perderia: padrões de pensamento fixos, formulares, eram essenciais à sabedoria e à administração eficiente”, mas com a “interiorização” da escrita como tecnologia havia uma nova forma de estocar conhecimento, era possível agora recorrer ao texto escrito para “lembrar”. Nos dois casos, há estratégias para a memorização. No caso da cultura escrita é possível, quase sempre, recorrer aos textos, utilizá-los como arquivos. Mas, no caso da cultura oral só é possível recorrer à própria memória.

A memória verbal é, compreensivelmente, um trunfo valorizado nas culturas orais. Mas o modo como a memória verbal funciona em formas artísticas orais é muito diferente daquele que os indivíduos pertencentes à cultura escrita do passado comumente imaginaram. Numa cultura letrada, a memorização literal é geralmente feita com base em um texto ao qual o memorizador retorna tantas vezes quanto necessário para aperfeiçoar e testar o domínio daquela memorização. No passado os pertencentes à cultura escrita geralmente assumiam que a memorização oral numa cultura oral geralmente atingia o mesmo objetivo de repetição perfeitamente literal. Como tal repetição poderia ser verificada antes que se conhecessem gravações sonoras não estava claro, uma vez que, na ausência da escrita, a única maneira de testar a repetição literal de passagens longas seria a recitação simultânea das passagens por duas ou mais pessoas juntas. (ONG, 1998, p. 70-71)

As estratégias de criação dos poetas pré-textuais, principalmente gregos, eram baseadas no uso de construções de poemas rigorosamente métricos. A *Iliada* e a *Odisseia*, por exemplo, eram narrativas construídas com versos “*hexâmetros dactílios*”⁵. Essa forma de criação de poemas era ótima para “decorar” grandes textos. Esses eram os métodos orais de composição, assim como há os métodos de composição da cultura escrita. Tais métodos eram

⁵ Hexâmetro datílico (AO 1945: dactílico) (do grego: ἕξ, *hék*, "seis", e μέτρον, *métron*, "medida(s)") é uma forma de métrica poética ou esquema rítmico. É tradicionalmente associado à poesia épica, tanto grega quanto latina, como por exemplo a *Iliada* e a *Odisséia* de Homero e a *Eneida* de Virgílio. Um dactilo é uma sequência de três sílabas poéticas, a primeira longa e as duas seguintes breves. Portanto, o verso hexâmetro dactílico ideal consiste de seis (do grego *hexa*) pés, sendo cada um dactilo. Tipicamente, porém, o último pé do verso não é um dactilo, mas sim um espondeu ou um troqueu, ou seja, a penúltima sílaba é sempre longa e a última sílaba pode ser breve ou longa. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Hex%C3%A2metro_dact%C3%ADlico>. Acesso em 12 jun. 2012.

adequados ao “fazer” próprio da oralidade. Tal como os repentistas, os poetas gregos recorriam a materiais pré-fabricados – rimas, frases prontas, etc. –, que eram reutilizados de acordo com a situação em que se encontrava: “se um poeta ecoasse fragmentos de poemas anteriores, deveria [...] moldá-los a sua própria ‘natureza’” (ONG, 1998, p. 31).

Com essa forma de criação, a cultura grega, que estava na categoria de oralidade primária, conseguiu desenvolver uma rica cultura de poesias e narrativas, que posteriormente foram eternizadas na escrita. Esses métodos orais de composição, tão adequados para a época, passaram a ser vistos com certo preconceito posteriormente, no apogeu da cultura escrita, pois estavam ligados diretamente a métodos que, na cultura do livro, soavam como menos cultos. Modelos pré-fabricados são vistos na cultura escrita como menos importantes, mas eram eles que davam as características próprias das narrativas pré-textuais. Pois “os poemas homéricos valorizavam e de algum modo tiravam proveitos daquilo que os leitores posteriores haviam sido treinados teoricamente para desvalorizar, a saber, a frase pronta, a fórmula, o qualificativo previsível – ou, mais simplesmente, o clichê” (ONG, 1998, p. 31).

O uso de tais recursos não tornam menores as narrativas pré-textuais, trata-se apenas de uma questão de adequação ao modo como é permitido criar. Ao se tomar isso como referência, é possível talvez imaginar como se dará a relação da memória na era dos *e-books*. Como, cada vez mais, delegamos as funções de memória aos apêndices eletrônicos, talvez, a relação com a memória futuramente seja totalmente diferente da atual.

Quando levantamos a hipótese de que todo esse processo de virtualização do texto, aliado às novas tecnologias, à ubiquidade da informação e à cognição dos leitores atuais, pode gerar novas formas de ler e de escrever, não estamos dizendo que isso vá ocorrer da noite para o dia, tampouco que isso é uma certeza absoluta, e muito menos que essas novas formas já estão definidas. É ingenuidade achar que o surgimento de uma tecnologia, que traga novas possibilidades de consumo, venha alterar de forma radical qualquer cenário. Tal concepção simplista é a mesma que acredita que um meio novo substitui o velho, tal como se acreditava em relação ao cinema e à televisão, por exemplo. No primeiro momento há um estranhamento para em seguida haver uma espécie de acomodamento das bases que sustentam os meios em questão. É a partir desse momento de repouso que é possível erguer os alicerces do “modo de fazer” da nova mídia, que muitas vezes, a princípio, são frágeis, mas com o passar do tempo vão ganhando força.

No caso da escrita foi assim também. No início, era complicado para as sociedades orais primárias se sentirem confortáveis com as formas de contrato que a nova tecnologia

solicitava, e mesmo a própria escrita ainda não tinha muito bem definido seu campo de abrangência. Foi preciso primeiro criar uma definição de escrita. Segundo Ong, poderíamos levar em conta os mais diversos “dispositivos de registros” criados pelo homem em toda a sua história, tais como “uma vara entalhada, fileiras de seixos, outros dispositivos de controle como o *quipu* do Incas, os calendários de ‘contagem do inverno’ dos índios nativos das planícies norte americanas e assim por diante” (1998, p. 99). Mas essas formas de registros estão aquém da escrita, pois “um registro escrito é mais do que desenhos” (ONG, 1998, p. 99). A escrita, então, no período da sua invenção, teve que passar por um “período de encubação”, no qual as suas características principais iam se definindo. O sucesso dessa encubação foi tão grande que essa nova tecnologia mudou significativamente o modo como o homem passou a se relacionar com o mundo e consigo mesmo.

A entrada crítica e singular em novos mundos do conhecimento foi realizada dentro da consciência humana, não quando a mera marcação semiótica foi imaginada, mas quando um sistema codificado de marcas visíveis foi inventado, sistema por meio do qual um escritor pôde determinar as exatas palavras que o leitor iria gerar a partir do texto. É isso que comumente entendemos hoje por escrita no seu sentido claramente definido. (ONG, 1998, p. 100)

Com a consolidação da escrita pôde-se ter a noção da importância que essa tecnologia trouxe para a sociedade (ocidental principalmente): “a escrita, em seu sentido comum, foi e é a mais importante de todas as invenções humanas. Não é um mero apêndice da fala” (ONG, 1998, p. 100).

Já sabemos a importância que a escrita tem e como ela foi se definindo como linguagem, e estamos ao longo de nossa análise fazendo uma comparação dessa passagem da oralidade para a escrita com o atual predomínio do impresso para a virtualização do texto. Não queremos fazer uma comparação direta entre escrita e digitalização. Mas, podemos continuar a comparação em níveis mais específicos, sendo possível utilizar os mesmos parâmetros nos dois cenários. A escrita, no seu surgimento, foi assimilada primeiramente “em setores restritos e com diferentes resultados e implicações.” (ONG, 1998, p. 109). Muitas vezes um sentido quase mágico era dado à escrita, como uma língua de uma sociedade secreta. Isso está, de certo modo, acontecendo com os *e-books*, ou pelo menos com os instrumentos que fazem parte do campo semântico dos *e-books*, como os próprios suportes eletrônicos dedicados.

Projetos vanguardistas tentam de várias maneiras utilizar novas formas de narrativas a partir das próprias peculiaridades dos suportes. Essas tentativas na maioria das vezes são comandadas por pessoas que já têm tais tecnologias “naturalizadas”. Essas pessoas funcionam como guias ou tutores das novas formas de interação com os conteúdos, sendo a partir deles

que os outros usuários mais “distantes” dessa nova linguagem passam da fase de estranhamento para o uso – falaremos mais sobre esse papel quando fizermos a abordagem dos modos de fazer o livro. O mesmo aconteceu como a escrita, como nos mostra Ong (1998, p. 109): “Algumas sociedades de cultura escrita limitada consideram a escrita perigosa para o leitor desavisado, exigem uma figura semelhante a um guru para servir de mediador entre o leitor e o texto”.

Ora, se a escrita criou esse estranhamento inicial então é possível imaginarmos que a estabilidade do papel do leitor sofreu várias influências, desde os “vícios” da oralidade, até influências diretas dos primeiros “mediadores” dos quais nos fala Ong. As próprias características da escrita e os recursos que essa nova tecnologia exigiam, foram determinantes para o modo como ela amadureceu. Não era simples escrever, quando surgiu a escrita. Não estamos nos referindo ao caráter cognitivo, estamos falando de uma questão mais técnica: não se podia simplesmente lançar mão de uma caneta e uma folha de papel para escrever, essas coisas não existiam. Por isso também se criou a noção dos “mediadores” entre os leitores e os textos. Além do viés de “dominação” o mediador era necessário, pois o ato de escrever estava dominado pelo papel de um profissional, não como os escritores de hoje, mas um profissional que dominasse a própria forma de registrar a escrita.

Com a escrita veio esse novo ofício, um profissional da escrita, uma área totalmente nova. A partir de então, foi preciso contratar pessoas para exercer a função de escrever documentos, cartas, registros, “do mesmo modo que se contrata um pedreiro para construir uma casa, ou um construtor naval para fazer um barco” (ONG, 1998, p. 109). Relativizando, podemos dizer que é o que está acontecendo com os *e-books*, não se trata só de uma profissionalização somente do ofício de “contar histórias” do escritor, que precisa se adequar as novas cognições do leitor, mas também uma profissionalização de ofício de registro dessa “nova escrita”.

Essa nova especialização surgida com a escrita não demandou somente novos profissionais. Novas ferramentas de trabalho também tiveram que ser criadas ou adaptadas para o ofício da escrita. No início, “o escritor antigo possuía um equipamento tecnológico mais rebelde” (ONG, 1998, p. 110). A facilidade do papel e da pena ainda não estava disponível e demoraria um bom tempo até fazerem parte do rol de ferramentas da escrita.

Nessa época, a materialidade dos suportes variava muito, de origem animal e vegetal, eles iam desde cascas de árvores, passando por folhas secas, papiros, peles de animais entre outros. E os instrumentos para “escrever” nessas superfícies também variavam muito e iam

desde os vários tipos de estiletes até às penas de aves apontadas. Novamente podemos fazer um exercício de comparação com a atual ruptura do suporte, claro que tomando as devidas proporções – ratificamos mais uma vez que nosso exercício de comparação das duas épocas não é para elevar os dois períodos ao mesmo nível de importância, mas apenas para termos um parâmetro de comparação de como a sociedade se viu diante de um novo paradigma de suporte de leitura.

Os *e-books* também estão buscando definir suas características de registro, de uma forma até bem parecida com que aconteceu com a escrita. O domínio do registro nos *e-books* está mais acessível aos programadores, *designers* e outros profissionais que trabalham nesse segmento, que até podemos fazer uma relação destes com os “mediadores” de Ong. Podemos também fazer uma analogia a multiplicidades de suportes dos *e-books*, e não só com relação aos objetos físicos, que são variados em tamanhos e formatos, mas também com relação às extensões⁶.

No caso dos arquivos que são definidos como *e-books*, temos uma variedade muito grande de extensões, tais como: *.epub*, *.pdf*, *.odt*, *.txt*, etc. A escolha de cada um deles vai variar de acordo com o suporte ou o critério do próprio fornecedor do arquivo, ou seja, ainda é muito arbitrário o modo como se define o uso de cada extensão, vai muito da conveniência dos agentes de produção, assim como acontecia com os primeiros profissionais da escrita⁷.

Esse contexto do surgimento da escrita acabou modelando o próprio papel do leitor. Esse agente de suma importância para a escrita não surgiu naturalmente, o seu amadurecimento foi balizado por agentes em vários momentos. Um dos primeiros problemas para a leitura foi o convencimento. Imagine uma sociedade oral primária, que sempre teve suas bases, políticas, sociais, históricas, e cotidiana baseadas na voz e na oralidade, de repente se deparar com uma nova tecnologia, que muitos diziam, viria para substituir para melhor o sistema atual. É claro que de início a rejeição foi grande. Para nós, nativos da cultura escrita, é fácil dar crédito às palavras escritas, o registro das palavras no papel tem o poder quase sacro para nossa sociedade. Essa legitimação que a escrita tem para nossa sociedade é enorme, no entanto, quando a escrita surgiu, o que ocorria era justamente o oposto. Não havia ainda uma

⁶ A noção de extensão do nome de um arquivo foi criada pelos sistemas operativos DOS (incluindo o Windows), para diferenciar os vários ficheiros externamente ao seu conteúdo. Consiste em apenas alguns caracteres (3 ou 4, atualmente) no final do nome, precedidos por um ponto. Então, padronizaram-se algumas extensões: *.EXE* Arquivo executável, consistindo no arquivo principal do programa; *.SYS* Arquivo de sistema, contendo informações a respeito de comandos internos do sistema; *.BIN* Arquivos binários, contendo também informações do sistema; *.TXT* É a extensão de qualquer arquivo "plain text", ou seja, é simplesmente qualquer arquivo de texto que não possui qualquer formatação.

⁷ Vamos trabalhar melhor a abordagem sobre extensões, posteriormente, no item sobre *e-books*. Os exemplos aqui foram usados apenas para efeito de contextualização.

interiorização suficiente por parte das sociedades da escrita. O cânone da escrita ainda estava longe de se consolidar.

As pessoas precisavam ser convencidas de que a escrita aperfeiçoava os métodos orais o bastante para compensar todos os custos e as técnicas difíceis que ela envolvia. Antes do uso de documentos, o testemunho oral coletivo era comumente usado para estabelecer, por exemplo, a idade de herdeiros feudais. (ONG, 1998, p. 112)

A noção de credibilidade da oralidade nessas sociedades estava no fato de que o discurso poderia ser questionado e defendido, a dinâmica de réplicas e tréplicas era visto como um grande benefício para sua validade (e ainda é), a presença do autor do discurso no mesmo momento em que esse era pronunciado legitimava-o, e qualquer dúvida poderia ser “resolvida” ali mesmo, já que o autor estava ali justamente para isso. Esse valor agregado tinha a força do testemunho, da presença do autor da fala, bem diferente da noção de distanciamento da escrita.

Uma palavra registrada não necessita da presença da figura do autor para existir, ela existe por si só, desde que tenha sido escrita. Nos documentos de hoje usamos várias estratégias de legitimação, como datas, assinaturas, entre outros, essas formas de autenticação estão presente no próprio documento uma espécie de autolegitimação. Mas essa noção ainda não existia nas culturas recém-introduzidas na escrita, os valores de legitimação eram totalmente diferentes. “Os próprios documentos escritos eram muitas vezes autenticados não por escrito, mas por objetos simbólicos (como uma faca, presa ao documento por uma correia de pergaminho)” (ONG, 1998, p. 113). Por isso mesmo, o poder da escrita demorou tanto para existir, primeiro era preciso uma interiorização do sentido da escrita e acabar com o “estado mental oral que ainda persistia” (ONG, 1998, p. 113).

A forma como o sujeito das sociedades orais primárias consumia conteúdo começou a se modificar – claro que durante muito tempo a oralidade e escrita permaneceram ao mesmo tempo como fonte para essas sociedades – pois o suporte estava mudando, e exigia novas relações entre produção e consumo, o “ouvinte” começava a dar passagem à figura do leitor, um sujeito com novas cognições e novo olhar sobre o mundo. A escrita modificou o modo de ver das sociedades em várias esferas. O sentido de tempo e espaço foi modificado. Com a escrita criou-se o hábito de datar os registros, coisa que não acontecia com a oralidade, pois o autor do discurso estava lá para provar a veracidade da fala. A necessidade de registrar o tempo estava presente na vida sacerdotal, não na vida do cidadão comum.

Em uma cultura sem jornais ou outro tipo de material correntemente datado para ser impingido à consciência, qual a utilidade, para a maioria das pessoas, de saber o ano calendário corrente? O número do calendário abstrato não

estaria relacionado a nada na vida real. A maioria das pessoas não sabia nem mesmo tentava descobrir em que ano havia nascido. (ONG, 1998, p. 114)

A noção de distância também mudou a partir da escrita. Se antes, no discurso oral, as noções de distância eram geralmente vagas, com o registro escrito passaram a ter a necessidade de serem mais precisas. “No texto do Torá, que registrou por escrito formas de pensamento ainda basicamente orais, o equivalente da geografia (estabelecendo a relação de um lugar com outro) é posto em uma narrativa de ação formular” (ONG, 1998, p. 113), ou seja, não se tinha nesses registros noções reais de distância, quilômetros, metros, etc., a referência era apenas a saída e chegada de um lugar a outro. Essa modificação no sentido de tempo e espaço só foi possível por causa da escrita. “De fato a escrita foi, em certo sentido, inventada em boa medida para fazer coisas como registros: a grande maioria dos escritos mais antigos que conhecemos, os de escrita cuneiforme dos sumérios, que começam por volta de 3500 a.C., são registros de cálculos” (ONG, 1998, p. 113).

Com a identificação desse papel que a escrita começou a ter nas sociedades, as pessoas começaram a ver que a simples transposição do discurso oral, com suas dinâmicas próprias e únicas, não poderia ser simplesmente embalada nessa nova tecnologia, ela não se encaixava. A fluidez e versatilidade da oralidade não se encaixavam nessa nova tecnologia. “A apresentação visual do material verbalizado no espaço possui sua própria economia, suas próprias leis de movimento de estrutura” (ONG, 1998, p. 116). Novos atores passaram a ser envolvidos nessa dinâmica e nessas estruturas, era preciso então definir seus papéis, quem seriam os protagonistas e coadjuvantes dessa nova relação. A partir daí, começam a surgir as noções de leitor e autor, começa-se a definir a dinâmica da textualidade, os tipos de leitura, o cânone da escrita começa a ser criado, para ser novamente sacudido bem mais a frente com os tipos móveis e a popularização do livro.

Por mais que letras e fonemas tenham a mesma origem, não podemos igualar suas situações nos dois ambientes, a escrita e a fala. Nos dois casos, as dinâmicas são bem diferentes. No caso da oralidade, as palavras estão em seu *habitat* natural e para que a comunicação ocorra é preciso haver uma pessoa viva, real, de corpo presente, que fale à outra, ou várias outras, em um tempo real e um lugar real. E para que essa comunicação seja plena é preciso que se tenha muito mais que palavras. No caso do texto, é totalmente o oposto: as palavras estão sozinhas, não há suportes outros que ajudem o texto a transmitir sua mensagem. Escrever passou a ser algo privado, diferente do caráter público da oralidade. Essa atitude de isolamento é naturalizada nos dias de hoje, o escritor se isola por vontade própria do mundo para escrever, se isola das pessoas que vão ler o livro que ele está escrevendo. Por

mais que isso possa parecer paradoxal, é isto que faz o livro ter o seu encanto e aura de magia: porque nos remete a um sentido de pesquisa de “ruminação” das ideias, bem diferente da credibilidade “do momento” que a oralidade exigia.

O público também é diferente. Se na oralidade o público é presente e é possível sentir o *feedback* do discurso, na escrita o público passou a ser imaginado pelo autor. Na oralidade, a atitude do público é que baliza o modo da construção do discurso, o conteúdo não se modifica conforme a reação do público, mas o modo como ele é enunciado está diretamente ligado a esse *feedback*. A entonação de palavras também, muitas vezes, é parte do discurso, o modo de dizer as palavras é que muitas vezes baliza o entendimento do conteúdo.

Na escrita, o autor é quem baliza o modo da leitura. O leitor não está presente no momento em que se escreve, os balizadores da leitura estão no texto para dizer como o leitor deve ler, e esse balizamento é imaginado pelo autor. “Em um texto, a pontuação pode sinalizar um tom de forma mínima: um ponto de interrogação ou uma vírgula, por exemplo, geralmente requerem que a voz se eleve um pouco” (ONG, 1998, p. 118).

Atualmente o que se vê no mercado de *design* de *e-books* na grande maioria das vezes é a simples emulação do livro em papel para o digital. A imagem da folha do livro é transportada para a tela tal qual ela existe no impresso, talvez na tentativa de aproximar o leitor de algo que ele já conheça. Assim foi com a escrita, no início as narrativas escritas eram construídas de forma que o leitor fosse “iludido” que estava “ouvindo” algo e não lendo. O autor imaginava que o leitor era ouvinte e escrevia dessa maneira. “Os escritos antigos fornecem ao leitor auxílios visíveis para que se situe imaginativamente. Eles apresentam um material filosófico em diálogos, como os de Sócrates e Platão, os quais o leitor pode imaginar estar ouvindo por acaso” (ONG, 1998, p. 119). Essa forma de escrever mostra bem a preocupação que as pessoas tinham ainda como o modo de fazer da oralidade, por mais que já fosse um conteúdo escrito.

Se já era complicado definir o papel do leitor, ora presente na oralidade, ora imaginado na escrita, na produção de conteúdo, imagine em uma época de convergência cultural e midiática, em que o que mais se fala é na participação do consumidor, que, segundo Henry Jenkins (2008), irá moldar, no futuro, a forma como os produtores midiáticos irão disponibilizar o conteúdo.

O discurso oral só foi o que foi porque existiam os atores envolvidos, os discursos todos eram feitos pra o ouvinte e o ouvinte determinava o discurso. A forma como se dizia as coisas era feita para que o ouvinte tivesse condições de entender o conteúdo. Quando esse

passou a ser leitor, tudo era feito para facilitar o seu entendimento, todos os recursos foram empregados na construção do texto – e posteriormente no livro – para que o leitor entendesse o conteúdo. E agora, com o surgimento dos *e-readers*, o que está sendo feito para facilitar o entendimento desse conteúdo digital? Claro que isso não é uma questão exclusiva dos *e-books*, pois, desde que a internet surgiu com seus *sites* e interfaces, a questão da “experiência do usuário” (MEMÓRIA, 2005, p. 42) vem sendo discutida.

No momento em que se inicia um projeto para um produto tipicamente da internet como um *site*, se pensa em questões como usabilidade, interatividade, acessibilidade, *feedback*, etc., questões que estão intimamente ligadas ao papel do usuário. O problema maior no caso dos *e-books* é que esse papel de leitor ainda não está bem definido por isso mesmo ainda não tenha se pensado na sua “experiência”. Ele ainda está em um mundo híbrido, entre o livro e a virtualização. Talvez o momento atual seja o dessa hibridização e, com o passar do tempo, a experiência desse novo leitor aumente e ele consiga definir uma nova linguagem e uma nova forma, assim como aconteceu com o livro.

Como já foi dito antes, por mais que a escrita tenha surgido, amadurecido e interiorizada na sociedade, a oralidade simplesmente não desapareceu. Durante muito tempo as duas formas caminharam juntas no cotidiano das sociedades, ainda hoje, traços da cultura oral estão presente no nosso dia-a-dia e valores que eram presentes nas culturas orais primárias ainda persistem nos dias de hoje. A transição da oralidade para a escrita foi lenta. Ainda na idade média o poder da oralidade era muito forte. Nas universidades por mais que se fizessem usos de textos escritos, era com a oralidade que se avaliavam o conhecimento dos alunos. Esse hábito persistiu até o século XIX. Eram pouquíssimos os ambientes acadêmicos que utilizavam a avaliação escrita para julgar o conhecimento dos alunos. Muito dessa influência se deve, é claro, à arte da retórica, que desde a Grécia antiga veio moldando o modo de falar em público, ela sempre esteve na raiz “da comunicação oral para a persuasão” (ONG, 1998, p. 126). O convencimento pela palavra falada. A retórica representava o velho mundo oral, representava bem o poder da oralidade na sociedade. Era impossível para a escrita conseguir pelo mesmo viés o convencimento que a retórica tinha, a escrita convencia por outros méritos, os da retórica eram únicos.

Com o tempo, tentou-se incorporar à escrita esse poder que a retórica detinha. Só na era romântica isso foi alcançado, “quando o ímpeto retórico foi desviado, definitiva senão totalmente, da apresentação oral para a escrita” (ONG, 1998, p. 126). Ainda hoje, mesmo depois de toda a evolução e amadurecimento do poder da escrita alguns hábitos e práticas do

nosso cotidiano estão muito mais ligados a valores da oralidade do que da cultura escrita. A prática da defesa de dissertações e teses é um exemplo. Por mais que passemos meses e meses debruçados sobre os livros, lendo, produzindo e corrigindo textos, eles só são legitimados com a oralidade da defesa pública, onde novamente a dinâmica de réplicas e trélicas valida para o domínio público as ideias registradas no papel.

O mundo da escrita ainda veio ter uma segunda revolução. Com a interiorização total da escrita, a sociedade passou a criar novas maneiras, totalmente adaptadas a essa nova tecnologia de registro. O mais bem sucedido modo foi o livro. Claro que o surgimento e aperfeiçoamento do livro não foi uma coisa simples. O livro como conhecemos, com sua encadernação e folhas sequenciais, só surgiu no século XV. Antes disso, os rolos e outros suportes eram os guardiões do saber. Mas esse cenário não decretou o fim da oralidade. Ela também foi se adaptando aos novos tempos, os valores que as pessoas tinham sobre a oralidade foi mudando, mas de um modo ou outro ela manteve seu papel importante na sociedade.

Ong ainda nos fala da “oralidade secundária” (1998 p. 155), que seria a introdução dos meios eletrônicos na comunicação. Como a internet, a televisão, o rádio e o telefone, que são também registros sonoros, levaram a noções muito parecidas com a oralidade primária, principalmente no sentido de coletividade. Se na oralidade primária o sentimento de coletividade estava restrito à própria oralidade, já que era essa a única alternativa viável, na oralidade secundária “temos um espírito de grupo de modo autoconsciente e programático” (ONG, 1998, p. 155). O alcance do sentimento de coletivo também é bem diferente na segunda oralidade, atualmente a noção de “aldeia global” é uma realidade.

É nesse cenário que o *e-book* nasce. Não podemos ser ingênuos e achar que não haverá influência dessa segunda oralidade sobre o modo como consumiremos os *e-books*. A produção dos livros eletrônicos é nativa dos mesmos meios nos quais essa oralidade secundária nasceu, não podemos achar que essa influência não existe. E as esferas dessa influência são duas: tanto na produção, quanto no consumo.

1.2 Os leitores e seus perfis cognitivos

A leitura não é um ato único. Há várias possibilidades de leitura de textos, em especial na contemporaneidade, onde essa leitura é feita nos mais variados suportes, desde uma

simples tela de *smartphone* até um *desktop* com 24 polegadas. Se fizermos um apanhado histórico do ato de ler, vamos ver que essa prática já sobreviveu a muitas mudanças, tanto no ato de escrever quanto na cognição de quem lê. Os modos de ler foram mudando e os suportes que surgiram exigiram dos leitores novas cognições.

Desde que o livro se tornou mais popular e acessível, a partir dos tipos móveis de Gutenberg, o leitor vem criando práticas de leitura com o *códex*. No entanto, o contexto onde esse leitor esteve inserido vem se modificando ao longo do tempo. Por conta da Revolução Industrial, o homem deixou de ser rural e passou a viver em ambientes urbanos, dinâmicos e velozes. Em meados do século XIX, “cidades como Paris e Londres foram modelos de grandes transformações que vieram trazer consequências profundas no modo de viver das pessoas” (SANTAELLA, 2004. p. 24-25).

Mais recentemente, o contexto de leitura foi novamente sacudido com a “era digital”. A partir da digitalização da informação, o leitor teve acesso muito rápido e fácil a uma gama de conteúdos até então inimaginável. “Tendo na multimídia seu suporte e na hipermídia sua linguagem, esses signos de todos os signos estão disponíveis ao mais leve dos toques, no clique do *mouse*” (SANTAELLA, 2004. p. 32). Uma das maiores consequências dessa evolução foi o surgimento de três tipos de leitores: o contemplativo, o movente e o imersivo (SANTAELLA, 2004). Cada tipo de leitor tem uma cognição diferente, adaptada ao seu tempo. No entanto, essas cognições não se anulam e nem se sobrepõem uma às outras.

Embora haja uma sequencialidade histórica no aparecimento de cada um desses tipos de leitores, isso não significa que um exclui o outro, que o aparecimento de um tipo de leitor leva ao desaparecimento do tipo anterior. Ao contrário, não parece haver nada mais cumulativo do que as conquistas da cultura humana. O que existe, assim, é uma convivência e reciprocidade entre os três tipos de leitores, embora cada tipo continue, de fato, sendo irredutível ao outro, exigindo, aliás, habilidades perceptivas, sensorio-motoras e cognitivas distintas. (SANTAELLA, 2004, p. 19)

Atualmente, as cognições dos três tipos de leitores são colocadas à prova. Além do livro, é possível fazer leituras nas telas dos computadores, em *tablets* e *e-readers*. Cada suporte tem suas características próprias e cada uma estimula a cognição de um tipo de leitor. Mas é possível desenvolver as diferentes cognições transitando entre os diversos suportes.

O primeiro leitor descrito por Santaella (2004) é o leitor contemplativo. Ele nasce de práticas estabelecidas para a leitura de livros a partir do século XII. Se antes a leitura era feita com uma liturgia grupal, onde um lia e muitos ouviam; a partir de “modificações intelectuais e sociais provocadas especialmente pela fundação de universidades e pelo desenvolvimento da instrução entre leigos” (SANTAELLA 2004, p. 20), a leitura passou a ser silenciosa,

reservada a lugares silenciosos e onde a concentração se fazia necessária. “Com a leitura silenciosa, o leitor podia estabelecer uma relação sem restrições com o livro e com as palavras, que não precisavam mais ocupar o tempo exigido para pronunciá-las” (SANTAELLA, 2004, p. 20).

Essa cognição se fixou também por questões técnicas de impressão a partir dos tipos móveis de Gutenberg, que permitiram a produção em série dos livros – objetos, até então, restritos a mosteiros e outros estabelecimentos eclesiásticos – e, conseqüentemente, maior acessibilidade para o resto da população. Isso fixou o modo de ler silencioso e individual. O leitor contemplativo trata a leitura como algo diferenciado, algo único. O livro ganha então uma camada simbólica, o objeto livro passa a representar, no imaginário das pessoas, o próprio conhecimento que suas páginas contêm. Segundo Santaella (2004, p.23):

Esse tipo de leitura nasce da relação íntima entre o leitor e o livro, leitura de manuseio, da intimidade, em retiro voluntário num espaço retirado e privado, que tem na biblioteca seu lugar de recolhimento, pois o espaço de leitura deve ser separado dos lugares de um divertimento mais mundano.

O leitor contemplativo então é um leitor que tem um envolvimento muito maior com o livro, a leitura é “essencialmente contemplação e ruminação, leitura que pode voltar às páginas, repetidas vezes, que pode ser suspensa imaginativamente para meditação de um leitor solitário e concentrado” (SANTAELLA, 2004 p. 24).

O segundo tipo de leitor nasce junto com a Revolução Industrial e com o rápido crescimento das cidades. Com o êxodo rural, os grandes centros urbanos passaram a ter muito mais moradores, mão de obra para os parques industriais em expansão. Essas pessoas precisavam circular pela cidade, um ambiente novo e em constante transformação. Para facilitar o tráfego das pessoas, foram desenvolvidos sistemas de sinalização, com indicações. A publicidade recém-consolidada como prática, também começa a bombardear de informação esse novo leitor da cidade: o leitor movente.

O leitor movente está ligado ao efêmero, ao dinâmico. O seu tempo frenético dificultava a concentração, a ruminação, tão características do leitor contemplativo. Esse cenário foi propício para o surgimento de vários formatos de impresso, como revistas, jornais e os livros de bolso. Assim, o leitor contemplativo passar a coexistir com o leitor movente, mas, como dito anteriormente, não são forças que se anulam ou que se sobrepõem:

O leitor do livro, meditativo, observador ancorado, leitor sem urgências, provido de férteis faculdades imaginativas, aprende assim a conviver com o leitor movente; leitor de formas, volumes massas, interações de forças, movimentos, leitor de direções, traços cores; leitor de luzes que se acendem e se apagam; leitor cujo organismo mudou de marcha, sincronizando-se à aceleração do mundo. (SANTAELLA, 2004, p.30)

Esse novo leitor que surge não é melhor, nem pior que o leitor contemplativo. Ele apenas vê o mundo de forma diferente, já que novas habilidades de leituras foram acrescentadas ao seu repertório cognitivo. Essa nova cognição permite que esse leitor possa transitar entre várias linguagens “passando dos objetos aos signos, da imagem ao verbo, do som para a imagem com familiaridade imperceptível” (SANTAELLA, 2004, p.31).

O terceiro leitor proposto por Santaella (2004) é o leitor imersivo, que representa o leitor da era digital, o leitor do universo binário dos computadores, o leitor das telas. A lógica do leitor imersivo é a não linearidade, pois “o leitor imersivo é obrigatoriamente mais livre na medida em que, sem a liberdade de escolha entre nexos e sem iniciativa de busca de direções e rotas, a leitura imersiva não se realiza” SANTAELLA (2004, p.33). O leitor imersivo não somente lê, ele navega, “surfa” nas informações da rede. Ele é multimídia, sua cognição permite ler, ouvir música e ver vídeos sobre determinado assunto e aprender das três formas.

Trata-se, na verdade, de um leitor implodido cuja subjetividade se mescla na hipersubjetividade de infinitos textos num grande caleidoscópio tridimensional onde cada novo nó enexo pode conter uma outra grande rede numa outra dimensão. Enfim, o que se tem aí é um universo novo que parece realizar o sonho ou alucinação borgiana da biblioteca de Babel, uma biblioteca virtual, mas que funciona como promessa eterna de se tornar real a cada “clique” do *mouse*. (SANTAELLA, 2004, p.33)

Assim, no atual contexto em que vivemos, os três tipos de leitores propostos por Santaella (2004) possuem a cognição de ler não só textos impressos ou midiáticos, pois a cognição somada ao longo de toda a história da humanidade permite que o leitor passe das mais variadas formas de “escritas”, desde ícones simples a rebuscados textos, de suportes individuais a signos urbanos e coletivos, como as placas de trânsito. Essa facilidade de transitar entre leituras também está presente na esfera de suportes mais específicos. A leitura de livros, por exemplo, é feita tanto em suportes mais vinculados às práticas dos leitores contemplativos, quanto em suportes mais ligados aos leitores imersivos. Percebe-se, portanto, que o leitor atual tem à disposição os suportes tradicionais de leitura, como o livro ou a revista, e os suportes eletrônicos, como o iPad ou o Kindle. Se há alguns anos a prática de leitura de livros estava consolidada, hoje, o cenário mostra que essa prática está se modificando, com as novas possibilidades de leitura e esses novos perfis de leitores.

O livro teve sua evolução como objeto acelerada com as melhorias técnicas de impressão do século XV. Mas a sua forma já existia bem antes da “Revolução de Gutenberg”. Essa tecnologia apenas potencializou a força do livro. Ao longo de todos esses séculos, o livro sempre foi visto como a fonte de sabedoria e conhecimento, afinal, “ele foi instaurador de

formas de cultura que lhe são próprias, que incluíram, desde o Renascimento, nada menos que o desenvolvimento da ciência moderna e a constituição do saber universitário” (SANTAELLA, 2004 p. 15). Com o livro, o leitor criou hábitos e práticas de leitura muito próprias. E, hoje, diante de tantas provocações e de tantas previsões anunciando o seu fim, o livro ainda mostra que pode resistir, justamente em decorrência dessas práticas que caracterizam sua leitura.

O primeiro leitor, o contemplativo, a partir do livro, criou uma relação totalmente nova com a memória. Na era da oralidade, a relação com a memória era diferente. Em uma prática onde um contava uma história e muitos ouviam, a memória de cada um era trabalhada de maneira distinta. Em primeiro lugar, o agente que transmitia as mensagens precisava trabalhar suas memórias, precisava guardar as informações da maneira mais fiel como havia ouvido. Claro que isso não era perfeito, pois quem contava as histórias podia esquecer alguns trechos e, além disso, as lembranças de outras histórias e as experiências do narrador acabavam criando conexões entre conteúdos diferentes. Do mesmo modo, quem ouvia as histórias precisava trabalhar sua memória para guardar muitas informações novas. Essa prática de leitura estava presente nos cultos religiosos, leituras em praça pública, discursos.

Com o surgimento do códex e, por conseguinte, o surgimento da prática de leitura contemplativa, a relação do leitor com a memória modificou-se. “Com a leitura silenciosa, o leitor podia estabelecer uma relação sem restrições com o livro e com as palavras, que não precisavam mais ocupar o tempo exigido para pronunciá-las” (SANTAELLA 2004, p. 20). O leitor ainda guardava as informações sobre o que lia em sua memória, mas agora ele podia ir sempre às páginas dos livros para recordar e reforçar uma informação. O livro tornou-se uma “prótese”, uma extensão da memória.

Essa prática era muito criticada, pois se questionava quem realmente tinha o conhecimento: os homens ou os livros. A crítica era de que a memória deveria ser trabalhada sempre, pois o livro, por conter sempre à disposição as informações, provocaria uma “preguiça” mental, que as pessoas deixariam de utilizar a memória e a escrita seria uma “prótese” da memória. Platão partilhava dessa ideia, pois, para ele, a escrita era inumana, tentava colocar fora da mente algo que só poderia existir dentro da própria mente, que é o campo das ideias. Segundo Ong (p. 94, 1998), acreditava-se no tempo de Platão que “Aqueles que usam a escrita se tornarão desmemoriados e se apoiarão apenas em um recurso externo para aquilo que carecem internamente. A escrita enfraquece a mente”.

A prática contemplativa se estabeleceu e, novamente, a relação com a memória foi modificada. Diferentemente do que as críticas iniciais mostravam, a memória nunca foi tão trabalhada com a escrita. Com a popularização do livro, que foi permitida “primeiro, pela invenção de Gutenberg, segundo, pela industrialização da atividade gráfica e, enfim, no século XX, pela multiplicação das tiragens graças aos livros de bolso” (CHARTIER, 1998, p. 110), o conteúdo que os leitores tinham à disposição exigia uma maior memória para recordar todo o conteúdo trabalhado e não acabar misturando tudo.

No século XIX, com a Revolução Industrial, surge o leitor movente. Esse novo leitor é bombardeado constantemente por mensagens das mais variadas fontes.

Com a chegada das redes de eletricidade, os centros urbanos começaram a se iluminar e a expor, sob o efeito das luzes, as diversas configurações materiais da metrópole, principalmente nos novos objetos produzidos pelo progresso técnico. Nas construções arquitetônicas, nos traçados urbanísticos das ruas, nos grandes magazines, nas galerias, nos cassinos, nas exposições, nos museus de cera, e principalmente na moda, a febril imaginação moderna ia se forjando. (SANTAELLA, 2004, p. 25-26)

Com essa dinâmica dos centros urbanos, a relação do leitor com a memória foi reconfigurada. O leitor, que antes era predominantemente um leitor privado, passou a se relacionar com a cidade, com seus sinais, indicações, mapas, publicidade, enfim, tudo aquilo que contemplava o cenário das cidades em transformação urbana. O homem moderno precisava se guiar nas cidades, ele utilizava as indicações como placas. A sua leitura foi ficando fragmentada e acelerada, sua memória também modificou.

O ser humano passou a se preocupar muito mais com a vivência do que com a memória. O passado também foi destruído de seu valor diante da necessidade de se proteger das surpresas e choques da metrópole, da necessidade de se adaptar ao novo, ao diferente imposto pelo mercado: o novo da mercadoria, da moda, da decoração, das vitrinas, das ruas cuja única função é aumentar o consumo. (SANTAELLA, 2004, p. 27)

Nesse cenário, o homem moderno torna-se muito mais adaptado a produzir respostas rápidas aos estímulos frenéticos que recebe no cotidiano. A industrialização da atividade gráfica, aliada a essa nova prática de leitura, fez surgir novas mídias, tais como o jornal e as revistas, muito mais adaptadas a esse novo leitor. Essas leituras eram fugazes e efêmeras, bem adequadas à cognição do leitor movente, um “leitor que precisa esquecer, pelo excesso de estímulos, e na falta do tempo para retê-los” (SANTAELLA 2004, p. 29).

A partir de então dois tipos de leitores passaram a conviver – o leitor contemplativo e o leitor movente –, e com eles duas dinâmicas de memória: uma que era trabalhada para guardar informações e outra pronta para esquecer. Essa relação se dava não só entre indivíduos distintos, mas internamente, dentro de cada leitor, que ora podia ser contemplativo,

ora movente. Isso criou uma dicotomia que perdura até os dias atuais e se intensificou com o leitor imersivo.

O livro passou a ser um cânone, uma representação do saber. Esse imaginário do livro criou uma camada simbólica sobre a leitura contemplativa, surgindo a “ideia do livro como demarcador social” (CHARTIER, 1998, p. 84). A dicotomia que esse imaginário criou é que a leitura do livro era mais erudita, superior, já que “o livro indicava autoridade que decorria, até na esfera política, do saber que ele carregava” (CHARTIER, 1998, p. 84). Já quem fazia a leitura de jornais, revistas, essa leitura mais fugaz fazia uma leitura de segunda categoria. A memória de quem lia livros também era dita mais culta e melhor trabalhada.

Essa nova cognição do leitor movente foi determinante para o surgimento do leitor imersivo. Mas a dinâmica do leitor contemplativo também tem sua contribuição na formação do leitor imersivo. Se na prática contemplativa, os livros poderiam funcionar como um “apêndice” da memória, os dispositivos eletrônicos potencializaram exponencialmente essa função. Agora, além de um reservatório de memória, a rede é uma imensidão de referências para novas ligações semânticas.

Se a memória do leitor movente era determinada pela velocidade das grandes cidades, com seu ritmo frenético, e se mostrava fragmentada, a memória do leitor imersivo é bem mais dinâmica e “delegada” a mais próteses. Usamos a memória dos telefones celulares pra anotar nossos contatos, números que antes eram decorados sem nenhum problema. Usamos os computadores como reservatórios de nossas lembranças, desde nossa caixa de e-mails até as fotos organizadas em pastas.

Essa dinâmica criou um novo modo de encarar a memória, segundo a qual, não precisamos mais decorar os nomes dos afluentes do rio Amazonas, por exemplo, podemos simplesmente buscar na rede e ter acesso não só a essa informação, mas também sobre a topografia, o clima, a densidade demográfica e muito mais sobre a região. Isso já era possível com os livros e as bibliotecas, o que mudou foi que a prática da leitura imersiva potencializou essa dinâmica e essa cognição vem sendo desenvolvida sem maiores problemas pela nova geração.

No entanto, a camada simbólica sobre o livro e todo o imaginário do cânone sobre o objeto ainda é muito forte. Nossa sociedade ainda é baseada no conhecimento escolástico, onde o livro tem o poder de representação de fonte primária de conhecimento muito forte. Assim como se dava a relação dos leitores de livros com os leitores de revistas e jornais no surgimento do movente, o mesmo está acontecendo com o leitor imersivo. Para os defensores

da leitura de livros, o estímulo da memória com a leitura linear, “clássica”, dos livros é a melhor e mais benéfica. No entanto, o que podemos perceber é que a cognição desse novo leitor está se adaptando muito bem com as duas formas de estímulo.

Muitos são os argumentos dos dois lados, dos defensores do código e dos defensores do livro eletrônico. A “disputa” de argumentos é constante, com réplicas e tréplicas. Os militantes dos leitores imersivos alegam que os contemplativos têm um “fetiche no papel”. A textura, as páginas, o cheiro, tudo isso provocaria memórias em que lê que estão além do objeto físico. Mas tudo isso nada mais é do que os elementos que compõe a prática da leitura contemplativa. “Ora, o efeito que o texto é capaz de produzir em seus receptores não é independente das formas materiais que o texto suporta” (SANTAELLA, 2004, p. 21). Realmente, os leitores só terão esses estímulos na leitura do livro, elas nunca serão alcançadas nos dispositivos eletrônicos, mesmo na emulação mais bem feita. O “fetiche” na verdade não é no livro, mas na prática da leitura contemplativa.

Do outro lado, os argumentos são similares. Os militantes da leitura contemplativa alegam que os leitores imersivos tem o fetiche na tecnologia e usam o argumento das vantagens da leitura em tela para legitimar que esse tipo é melhor. O fetiche nas tecnologias sempre esteve presente no cotidiano das pessoas. Na época da Revolução Industrial muitos trabalhadores destruíram as máquinas a vapor em muitas fábricas, alegando que as máquinas eram as responsáveis pelo desemprego em massa e os problemas sociais. Essa relação das pessoas com as máquinas sempre está envolta nesse fetiche.

Com os *tablets* não é diferente. Muitos consumidores são levados a comprar apenas por fetiche e muitas vezes o consumidor alega que a compra de um iPad, por exemplo, se deu justamente pela facilidade da leitura de *e-books*. Mas esse primeiro impulso de compra não sustenta o uso do aparelho, pois a prática da leitura é deixado de lado e outras funções do *tablet* ganham destaque. Uma pesquisa⁸ feita pela empresa Google no início do ano de 2011 mostra bem isso. Perguntados sobre que uso os usuários do iPad davam para o aparelho, das nove categorias de usos apresentadas na pesquisa, a maioria dos entrevistados respondeu que “jogar games” era a principal função. Em segundo lugar ficou “busca de informações” e, em terceiro, a “leitura de e-mails”. “Ler livros” só aparece em sétimo lugar, à frente apenas de “compras *online*” e “outros” (ver FIG.1).

⁸ Pesquisa completa encontra-se em <http://services.google.com/fh/files/blogs/AdMob%20-%20Tablet%20Survey.pdf>. Acesso em 30 mar. 2011.

Tablets are used widely for playing games, searching for information and emailing

Select all the ways in which you use your tablet:

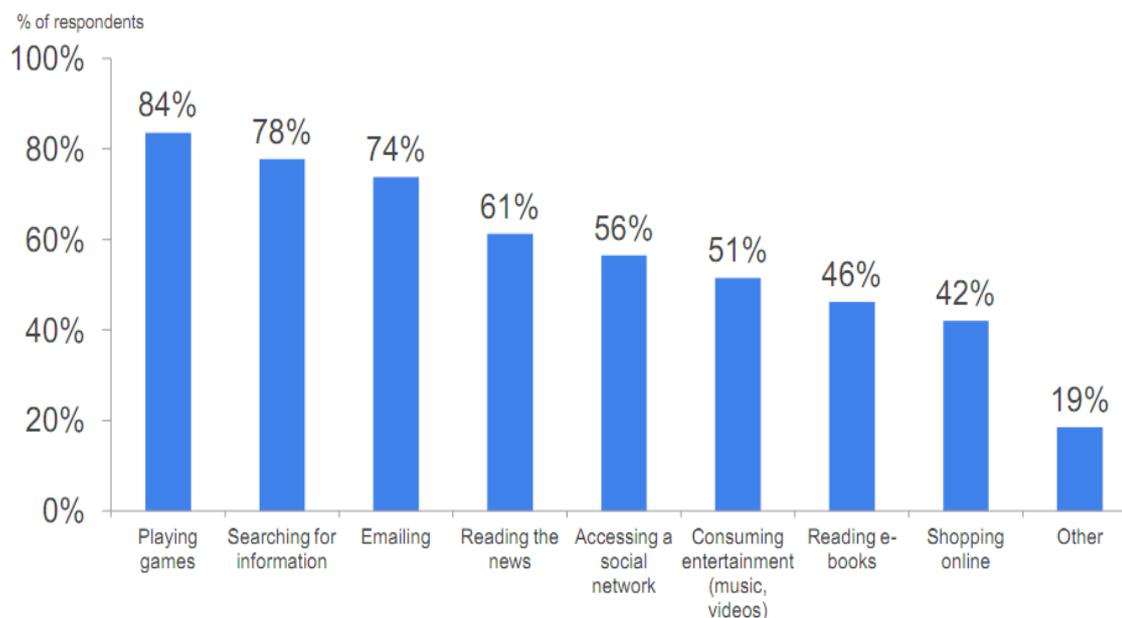


Figura 01 – Principais usos do iPad⁹

O fetiche realmente pode existir. Mas cabe outra pergunta: essa dispersão dos leitores não ocorre justamente pelo fato da maioria das publicações voltadas para os *tablets* ainda possuir a mesma lógica da leitura contemplativa? Há na maioria das vezes uma simples emulação das obras já publicadas. Isso não colabora em nada para que a prática da leitura imersiva se desenvolva. As outras funções do *tablet* que obtiveram maior destaque na pesquisa já são “naturalmente” voltadas para os suportes digitais, fazendo com que a atenção do leitor se disperse ainda mais frente à leitura do *e-book*.

O fetiche nos objetos pode atrair os leitores, ora para o livro, ora para os *tablets*. Mas o principal fator para que a prática de leitura se estabeleça é a coerência dos conteúdos com os tipos de leitores. O leitor que se sentir mais confortável com o conteúdo vai sempre estabelecer uma relação de fidelidade, seja o leitor imersivo, o movente ou o contemplativo.

Outra importante questão que está ligada diretamente ao fetiche é a precificação dos livros e dos *e-books*. Segundo os defensores dos *e-books*, dentro da cadeia produtiva do livro,

⁹ Pesquisa completa encontra-se em <<http://services.google.com/fh/files/blogs/AdMob%20-%20Tablet%20Survey.pdf>>. Acesso em 30 mar. 2011.

várias etapas, como a impressão, a distribuição, etc, acabam encarecendo o produto final. O que se alega é que, na cadeia produtiva dos *e-books*, essas etapas são eliminadas e isso reduziria os valores cobrados e poderia até a vir popularizar mais ainda os *e-books*. No entanto, isso ainda não aconteceu, pelo menos não no mercado brasileiro. Muitas vezes o preço do livro digital pouco se difere do preço do livro impresso. E vale lembrar que a versão eletrônica da maioria dos livros é uma simples emulação do livro impresso, ou seja, uma prática que nada agrega a cognição do leitor imersivo.

A palavra impressa teve seu reinado abalado, isso é certo. Os *tablets*, com seus ícones, chegaram para ficar. Eles têm o seu espaço porque o próprio leitor mudou: se antes ele praticava uma leitura linear, fechada, silenciosa, hoje ele pode percorrer os hipertextos e as hipermídias que os dispositivos eletrônicos apresentam, em ritmo muitas vezes frenético.

No entanto o medo, que se tanto espalha no mundo das letras, de que esse leitor irá abandonar o livro e a leitura contemplativa terá seu fim não se justifica. Essa nova cognição, que surgiu bem antes dos *tablets*, não anula a anterior. A prática da leitura imersiva convive sem problemas com a prática contemplativa. “Ao contrário, não parece haver nada mais cumulativo do que as conquistas da cultura humana.” (SANTAELLA, 2004, p. 19). Livros e *e-books* estão atualmente como placas tectônicas, chocando-se e produzindo um grande terremoto. Entretanto, no momento em que ficar bem definido o espaço da leitura contemplativa e o espaço da leitura imersiva, as placas ficarão novamente em repouso. Daí a importância de se realizar um estudo nesse momento de “choques”, pois assim será possível compreender futuramente as questões fundamentais que marcaram esse período de transição.

2 DA CONTEMPLAÇÃO DOS LIVROS À INTERAÇÃO DOS *E-BOOKS*

Neste capítulo, trataremos sobre a teoria das materialidades da comunicação, que aborda a importância dos suportes materiais no modo como ocorre um ato comunicacional. Em seguida, discutiremos como a materialidade do livro impresso e do *e-book* modifica e define a experiência da leitura em cada um desses suportes.

2.1 A teoria da materialidade da comunicação

Muitas vezes, a percepção sobre a importância da materialidade dos meios parece contraditória. Quando falamos que atos comunicacionais são mediados por dispositivos materiais e que estes têm grande importância para a definição desses atos, a concordância é quase unânime. Mas, quando o destaque sobre os dispositivos é maior do que as relações entre os sujeitos, surgem as acusações de “determinismo tecnológico”.

Esse limite entre determinismo e real importância dos meios, muitas vezes, é borrado por uma questão de interpretação. O pensamento hermenêutico, que se dispõe a estudar questões de interpretação de formas verbais e não-verbais de comunicação, coloca o indivíduo como centro de toda a relação dessa comunicação, dando a impressão de que uma análise mais aprofundada sobre a materialidade dos meios seria irrelevante. A teoria das materialidades da comunicação vem justamente de encontro a essa “cegueira” em relação à importância que os suportes têm para a própria definição do ato comunicacional, sem, no entanto, relegar para segundo plano o pensamento hermenêutico, conforme explica Erick Felinto (2006), baseando-se em Gumbrecht:

Outro aspecto do pensamento de Gumbrecht que merece esclarecimento é a ideia de “campo não-hermenêutico”. Sugerir a constituição de um campo não-hermenêutico – ou seja, um campo de conhecimento onde o sentido não é mais uma instância absolutamente determinável e nem sequer a preocupação fundamental – não é o mesmo que “pós-modernamente” declarar o fim da interpretação e propor sua substituição por um novo paradigma onde o sentido desaparece de todo. (FELINTO, 2006, p. 43)

Para Felinto, não podemos simplesmente trocar o olhar hermenêutico pelo da materialidade, pois não se trata de uma “guerra”, um confronto ou uma oposição entre tais

pensamentos. Para este autor, trata-se acima de tudo de se resgatar a importância da materialidade dos meios nos estudos de comunicação que, de tão “naturalizada”, tornou-se oculta nos estudos dos processos comunicacionais.

Que atos comunicacionais envolvam necessariamente a intervenção de *materialidades, significantes* ou *meios* pode parecer-nos uma ideia já tão assentada e natural que indigna menção. Mas é precisamente essa naturalidade que acaba por *ocultar* diversos aspectos e consequências importantes das materialidades na comunicação – tais como a ideia de que materialidade do meio de transmissão influencia e até certo ponto determina a estruturação da mensagem comunicacional. (FELINTO, 2006, p. 37)

Assim, encontramos nessa teoria um campo propício para fazer pesquisas sobre novas tecnologias de comunicação. Os teóricos dessa linha de pensamento se apropriaram da ideia de “acoplamento” definida por Maturana e Varela para entender como se dá a relação do objeto com o indivíduo e a sociedade. “A interação entre corpo e máquina, entre sistemas de pensamento humanos e sistemas binários, entre o real e o virtual constitui um problema particularmente interessante para os instrumentos da teoria da materialidade” (FELINTO, 2006, p. 50).

A teoria da materialidade deixa claro que nenhuma tecnologia é neutra, mas sim com um contexto político-econômico que é criado justamente por sua materialidade. No caso de nossos objetos de pesquisa, essa não-neutralidade tecnológica tem influência desde a produção dos novos livros até à experiência da leitura. As possibilidades tecnológicas que os suportes dedicados de leitura trazem podem definir uma nova forma de apresentação de obras e conteúdos.

Para esta pesquisa, vamos abordar a materialidade a partir da análise de como os diferentes tipos de suportes demandam diferentes tipos de habilidades, principalmente, com relação à escrita e a leitura. A própria escrita é uma tecnologia que no seu surgimento modificou o modo de comunicação devido, principalmente, à questão de sua materialidade. Para Giovana Pampanelli (2004, p. 3), a tecnologia da escrita, no momento de seu surgimento, “trouxe o afastamento do corpo nos processos comunicacionais, uma vez que não era mais preciso a presença física para a efetivação da comunicação”. Ou seja, a materialidade da nova tecnologia moldou a nova forma de comunicação e a experiência de relações humanas.

Materialidade não está relacionada somente a matéria física e concreta. Para Felinto, a materialidade pode ser evocada em um sentido metafórico, no nível das instituições, tais como sistemas educacionais, igreja, etc., e como os instrumentos são usados predominantemente por essas instituições. Por isso, por mais que a escrita ofereça uma gama grande de instrumentos no momento da produção, podemos falar em uma única materialidade.

Para a teoria das materialidades da comunicação, no momento da produção de um livro, por exemplo, é preciso levar em consideração a questão da acoplagem, “o processo de interação entre dois sistemas” (FELINTO, 2006, p. 46). Essa acoplagem é o modo como as habilidades mentais do autor se relacionam com os instrumentos de produção. O modo de criar fica diretamente relacionado com as possibilidades que a materialidades do suporte permitem. No caso do leitor, essa acoplagem está ligada com o modo como percebemos o texto e como se dá uma nova experiência de leitura. A noção de leitura, muitas vezes, pode ser modificada pelo simples fato de utilizarmos um novo suporte, principalmente, os novos meios eletrônicos. O computador permite novas possibilidades de manipulação textuais: “Granulação, fragmentação e paragrafação do texto são os traços recorrentes na percepção do texto propiciada na acoplagem que ocorre entre computador e leitor” (ANTONELLO, 1998, p. 205).

Já no caso de um autor que utiliza o computador para escrever, o sentido de acoplagem está na interação entre as funcionalidades que o *software* de edição de texto permite e o modo como esse autor escreve. Essa relação pode gerar como fruto um livro diferente se o mesmo autor utilizasse outras formas de registrar suas ideias. A materialidade dos suportes quando trabalhadas pelas mesmas habilidades dos autores gera resultados bem diferentes. Pierpaolo Antonello (1988), ao analisa o uso da escrita cursiva e do uso de máquinas de escrever no modo de pensar dos autores, afirma que a cognição que ambos os métodos exigem são diferentes, estimulam partes do cérebro diferentes, o que gera modos de escrever diferentes.

A escrita cursiva desenvolve um ritmo corporal assimétrico, baseado na lateralização das funções cerebrais. A introdução de mecanismos de registro, produtores de uma intermediação entre corpo e texto, está fundada numa determinada simetria do movimento corporal que, estimuladora de diferentes funções dos dois hemisférios cerebrais, talvez gere efeitos capazes de influenciar a elaboração de ideias e a escolha de formas narrativas. (ANTONELLO, 1998, p. 201-202)

Friedrich Kittler, citado por Pierpaolo Antonello (1988), relata como o papel da máquina de escrever definiu muitas das ideias de Nietzsche. Devido a um problema de visão Nietzsche “abandonou” a escrita cursiva e passou a trabalhar seus textos diretamente na máquina de escrever. Para Kittler, as funcionalidades da máquina influenciaram o modo como Nietzsche passou a pensar e, ainda segundo o autor, isso ocorreu devido ao fato do cérebro trabalhar com lógicas diferentes quando escrevemos de forma cursiva ou usando outro artefato, como a máquina de escrever. O próprio Nietzsche admitiu em uma de suas cartas, datilografada, a influência da materialidade no seu modo de escrever. Em um trecho ele diz

que “nossos materiais de escrita contribuem com sua parte para o nosso pensamento” (apud, FELINTO, 2006, p. 49).

A leitura no impresso ou na tela, no que se exige do sentido da visão, em condições ideais¹⁰, não tem diferença. Podemos imprimir o mesmo ritmo nos dois casos e conseguir ler o mesmo número de textos. No entanto, muitos ainda só “confiam” no impresso, principalmente para leituras mais minuciosas, como revisão de textos. Segundo Antonello, “a maior parte dos escritores imprime uma versão preliminar e todas as correções e adições são feitas segundo o tradicional modelo da escrita cursiva” (ANTONELLO, 1998, p. 201-202). Pode-se até alegar que isso não está relacionado com a materialidade dos suportes e sim com um caráter mais de “tradição cognitiva”. Mas, na verdade, este hábito está ligado diretamente com o fato de que os dois suportes modelam os texto de formas diferentes, a percepção que temos do mesmo texto nos dois suportes é diferente justamente pela questão da materialidade. No mundo da tela, temos a percepção fragmentada do texto, principalmente no caso dos editores de texto. A noção espacial do texto é de fragmentos que ora estão “lá na parte de cima”, ora “em um pedaço lá do meio do texto”. No caso do impresso, a percepção que temos é de uma unidade indivisível, a noção do livro como um todo, como algo fechado, único, completo.

A tela, ou o computador, ainda agrega outras possibilidades à experiência de leitura, como os hipertextos. A possibilidade de aproximar ou mesmo dissolver as fronteiras entre vários textos faz com a experiência de leitura seja totalmente diferente da dos livros. É claro que os livros permitem uma hipertextualidade, não só no nível de obras, mas no nível mental. No entanto, o que o computador vem agregar a essa forma de ler/escrever é a dinamicidade e o aumento de possibilidades. Quando um texto é rico em hipertextos, a leitura também se torna mais rica em alternativas, em contrapartida, o efeito de dispersão também pode aumentar. É justamente isso que caracteriza a mudança na experiência da leitura e é essa materialidade dos suportes eletrônicos que permite essa mudança na experiência da leitura. Mas a mudança não é radical ou arbitrária, ela é só é possível dentro das possibilidades que a materialidade do meio permite. Para Antonello, os escritores contemporâneos já fazem uso dessas tecnologias para experimentações. Essas tentativas de mudanças já estão dando experiência para escritores e leitores para se sentirem confortáveis nessas novas propostas de leitura. Muitos já estão mais adaptados a essa realidade fragmentada do hipertexto do que à estrutura de fechamento do livro. Para esses leitores mais “modernos”, “a unidade do texto

¹⁰ Segundo Ellen Lupton, “estudos da HCI [*Human-Computer Interaction*] feitos no final dos anos 1980 provaram que um texto preto nítido sobre um fundo branco pode ser lido com tanta eficiência na tela quanto na página impressa.” (2006, p. 74) No item sobre *e-books* retomamos essa discussão mais profundamente.

concebida de forma tradicional perde sentido e a escrita se transforma em um ato de estabelecer conexões, cuja ênfase reside antes na leitura que na produção do texto” (ANTONELLO, 1998, p. 204).

Essas percepções estão no nível da leitura, mas não é só nesse nível que a materialidade exerce sua influência. No momento da produção também podemos perceber sua importância. Antonello nos chama atenção para a importância do fenômeno de “paragrafação”, que é a facilidade de como as ferramentas dos editores de texto permitem o deslocamento de parágrafos. Essas possibilidades que os editores permitem, fazem com que a construção dos livros seja diferente da época pré-computadores. Essa mudança é sutil, e nem percebemos claramente devido ao processo de naturalização, mas ela existe, e só é possível pelas “habilidades” da materialidade do computador. Antonello continua falando sobre essa influência no momento da produção textual:

Estudos têm demonstrado que a moldura da tela do computador pode induzir o autor a apreender e, portanto, organizar sua escrita segundo o formato da tela onde o texto é inscrito. Deste modo, o escritor visualiza o texto como uma série de blocos isolados, cuja percepção recorda a mobilidade com que na Antiguidade pergaminhos eram manuseados, embora a tela do computador imponha limites e restrições ausentes na moldura da página impressa. (ANTONELLO, 1998, p. 202)

Podemos então imaginar que devido à introdução do computador no cotidiano de leitores e autores, a experiência da leitura pode ser totalmente modificada? Entendemos que é melhor falar em uma nova experiência, uma experiência diferente da atual, justamente porque a nova materialidade requer novas situações. Antonello não afirma, mas especula, que o próprio conceito de literatura pode estar sendo afetado “pela reestruturação cognoscitiva e fenomenológica imposta por novos meios de transmissão de informação” (ANTONELLO, 1998, p. 205). O autor faz sua abordagem a partir da materialidade do computador de mesa, o *desktop*, ou mesmo computadores menores, como os *notebooks*.

Nesta pesquisa, o que levaremos em conta são os suportes dedicados à leitura, que, por mais que tenham aspectos parecidos com os outros computadores, têm a materialidade diferente, requerem outras habilidades para a utilização. Cabe então supor que essa materialidade vai influenciar a experiência da leitura, principalmente das obras que forem construídas levando em consideração as especificidades de cada suporte.

Durante muito tempo, qualquer discurso que se aproximava do que hoje estamos chamando de materialidades da comunicação era considerado como determinismo tecnológico, principalmente porque os estudos de comunicação, historicamente, foram “dominados pelo paradigma hermenêutico, em nossos modelos e escolas estivemos

interessados eminentemente pelos fenômenos de sentido” (FELINTO, 2006, p. 33-34). O próprio Marshall McLuhan foi, durante muito tempo, acusado de ser “determinista tecnológico” e de dar uma importância exagerada para a questão da materialidade. No livro “Galáxia de Gutenberg”, o autor faz uma análise de como as tecnologias de comunicação, principalmente a escrita e os tipos móveis, moldaram as próprias sociedades nas quais foram introduzidos. Talvez por subestimar a importância das materialidades dos meios no processo comunicativo, muitos críticos não aceitaram ou mesmo não conseguiram ver o mesmo que McLuhan viu. Hoje muitos autores e pesquisadores dão atenção à questão da materialidade e a abordagem por esse prisma começa a ser difundida.

Ainda que hoje possa parecer óbvia a noção da importância da materialidade do meio na constituição do sentido (especialmente após a célebre frase de McLuhan ‘O meio é a mensagem’), a verdade é que o pensamento teórico deu muito pouco destaque e desenvolvimento à questão. Apenas recentemente, de fato, corpo e matéria parecem retornar com vigor nas especulações das ciências humanas. (FELINTO, 2006, p. 62)

Nesta pesquisa, a materialidade da comunicação vai ter grande importância, pois é ela que vai nortear o quadro teórico-metodológico deste estudo.

2.2 O livro e suas materialidades

O papel do livro dentro de nossa sociedade está bem consolidado. O amadurecimento das práticas de leitura desde o surgimento da escrita e a consolidação do poder das letras criou o cenário que hoje vivemos. Desde o século III a.C. o livro já figurava nas sociedades ocidentais, no entanto, o seu papel não era o mesmo que conhecemos hoje, ele servia na maioria das vezes como um apêndice para a memória dos oradores ou leitores-recitadores da época. “O material escrito era subsidiário da audição de maneiras que nos parecem hoje estranhas. A escrita servia em geral para reciclar o conhecimento” (ONG, 1998, p. 137). Seu sentido de prática era quase o mesmo que conhecemos hoje, porém seu formato era bem diferente. Ele era apresentado na forma rolos de papiro. Somente por volta da época de nascimento de Cristo é que o códice como conhecemos – composto de folhas reunidas por encadernação – foi inventado.

Segundo Robert Darnton, mesmo com a introdução de novas tecnologias, principalmente a eletrônica, o livro continua sendo uma tecnologia excepcional. Para o autor, o livro, desde o surgimento do códice, se mostra “excelente para transportar informação, cômodo para ser folheado, confortável para ser lido na cama, soberbo para armazenamento e

incrivelmente resistente a danos” (DARTON, 2010, p. 86). Para ele, o livro tem vantagens tais como “não precisa de *upgrades*, *downloads* ou *boots*, não precisa ser acessado, conectado a circuitos ou extraído de redes” e por fim – e o mais importante para nossa pesquisa – ele fala da forma do livro, “seu *design* é um prazer para os olhos. Sua forma torna o ato de segurá-lo nas mãos um deleite. E sua conveniência fez dele a ferramenta básica do saber por milhares de anos, mesmo quando precisava ser desenrolado para ser lido” (DARTON, 2010, p. 86).

No entanto, continuamos a ouvir profecias sobre o fim do livro. Atualmente, essas profecias voltaram com mais força, principalmente com a introdução dos *e-books* nos argumentos. Como já foi dito anteriormente vamos fazer uma comparação da forma do livro com a forma dos *e-books*, por isso mesmo, é importante fazermos um breve apanhado histórico para tentar entender como surgiu o livro, em que contexto esse suporte moldou sua arquitetura e seu contrato de leitura, que são os modos de dizer que o suporte define junto ao seu leitor.

Desde o surgimento da escrita, como foi falado anteriormente, o perfil do leitor vem sendo moldado. No início ele era um “leitor” muito mais ouvinte, do que realmente um consumidor de letras. Esse hibridismo como leitor é normal. Usando uma metáfora simples, poderíamos dizer que o leitor estava como uma criança que está aprendendo a nadar. Primeiro ela se acostuma com a água e fica só no “rasinho” e, conforme ela ganha confiança nas suas braçadas, vai experimentando a parte mais funda da piscina, mas sempre voltando para a segurança da parte rasa. Até que um dia, ela aprende definitivamente a nadar e pula de cabeça na parte mais funda da piscina. É claro que essa metáfora só contempla o lado do leitor.

É preciso entender que nessa relação o papel do produtor também é fundamental. O modo como se escrevia, no surgimento do livro, demandava certas habilidades do leitor, e conforme se construía o livro poderia ou não subestimar tais habilidades dos leitores. Usando novamente a metáfora da piscina, seria mais ou menos dizer que, por mais que a pessoa soubesse nadar e mergulhar, de nada adiantaria se não construíssem uma piscina com a parte funda. As habilidades também só seriam estimuladas se houvesse onde nadar. É o que se vê hoje no caso dos *e-books*: o modo como se produz os *e-books*, tão semelhante em forma com os livros impressos, realmente estimula habilidades e a capacidade que o leitor tem, ou a simples emulação dos livros impressos seria a nova “parte rasa da piscina” para o leitor?

Os primeiros livros eram feitos, levando justamente essa característica “híbrida” dos leitores. Eram usados balizadores de leitura dentro do próprio texto que serviam de porto seguro na hora da leitura. Os primeiros livros estavam muito mais ligados a hábitos orais que

escritos, muitas vezes eles eram escritos para induzir a práticas que estavam mais ligadas a oralidade.

Os manuscritos não eram fáceis de ler segundo padrões tipográficos posteriores, e o que os leitores encontravam em manuscritos tendiam a confiar pelo menos de certo modo à memória. Localizar novamente um material em um manuscrito nem sempre era fácil. A memorização era encorajada e facilitada também pelo fato de que, em culturas manuscritas altamente orais, a verbalização que se encontrava até mesmo em textos escritos conservava a padronização mnemônica que levava à recordação imediata. (ONG, 1998, p. 138)

Outras influências da oralidade podem ser fortemente percebidas no modo de fazer dos primeiros livros. Muitos dos textos manuscritos não tinham a organização do texto que conhecemos hoje, com vírgulas, parágrafos, margens estabelecidas e até espaçamento entre letras. Essas são características de um texto escrito, são balizadores de leitura próprios do mundo da escrita. Essas características não nasceram com a escrita, com o alfabeto. Eles foram sendo acrescentado no dia-a-dia do leitor enquanto o amadurecimento de ambos – escritor e leitor – ia se desenvolvendo. Começou-se, por exemplo, a levar em consideração questões como tipografia e *kerning*¹¹, características do mundo da impressão. Isso mostra que já se pensava em facilitar mais a escrita do que a oralidade, principalmente nos livros impressos, já “que os manuscritos anteriores à impressão comumente grafavam as palavras juntas ou mantinham espaços mínimos entre ela” (ONG, 1998, p. 138). O objeto livro, então, passou a ser pensado de forma única, a influência da oralidade ainda existia – como existe até hoje – mas até então a relação de prioridade era invertida: de início, pensava-se oralmente para criar textos e, depois, passou-se a se pensar primeiro na cultura da escrita, com a oralidade sendo suporte dessa leitura.

A forma do livro já estava mais ou menos definida, o fólio composto de cadernos encadernados com uma capa. Os rolos, que durante muito tempo foram a melhor forma de armazenar conhecimento, passaram a dar espaço para o domínio do códice. “Por volta do ano 400, o rolo clássico estava quase abandonado e a maioria dos livros era produzida como folhas reunidas de formato retangular” (MANGUEL, 1997, p. 152). O formato do livro foi determinado pelo próprio formato do rolo. As folhas de pergaminho eram dobradas sucessivas vezes, o que acabavam definindo os tamanhos: dobrado uma vez o pergaminho era definido como folio, duas vezes é chamado in-quarto, dobrado mais uma vez um in-octavo. Esse padrão é usado até hoje na indústria gráfica. Essas dobraduras deram origem a vários tipos de formatos, vários tamanhos de livro, cada um dependia do número de dobras da folha. Alguns

¹¹ Basicamente *kerning* seria o espaçamento entre letras de uma palavra. Uma característica basicamente de um texto impresso. É uma habilidade de harmonizar as letras para facilitar (ou dificultar) o princípio da legibilidade.

formatos foram mais populares que outros, “de todas as formas que os livros assumiram ao longo do tempo, as mais populares foram aquelas que permitiam ao leitor mantê-lo confortavelmente nas mãos” (MANGUEL, 1997, p. 152).

A experimentação na área dos formatos dos livros foi muito grande. A criatividade com que se imaginavam os mais variados formatos de livros refletia como esse mercado estava em plena expansão. Essas criações foram muitas mesmo, no entanto, somente algumas sobreviveram ao tempo, pois poucas se adaptaram a cultura da escrita, os que resistiram foram os formatos que realmente facilitavam essa cultura. Alguns eram bem excêntricos, como o curioso livro de poesias em forma de coração criado por volta de 1475, ou o “menor livro do mundo” que tem medidas bem modestas de 0,8 x 1,25cm. Esses formatos só continuaram como curiosidade, “mas os formatos essenciais – aqueles que permitem ao leitor sentir o peso físico do conhecimento, o esplendor de grandes ilustrações ou o prazer de poder carregar um livro numa caminhada ou levá-lo para a cama – esses permanecem” (MANGUEL, 1997, p. 171).

Os novos formatos e a nova importância que os livros adquiriram na sociedade foram moldando outras esferas do cotidiano. A arquitetura das casas teve que ser mudada para “receber” esses novos importantes moradores, em muitas delas passou a ser comum ter estantes especialmente feitas para guardar os mais variados formatos de livros. Os rolos, ainda em uso, eram armazenados em caixas de madeiras, e os códices eram guardados deitados, em prateleiras. Essas formas de armazenamento serviam para que o livro fosse “visto”, o objeto-livro já começava a construir sua simbologia como fonte de conhecimento, chegando muitas vezes ter mais importância ter o livro na estante do que ler as palavras impressas nas páginas. Esta talvez seja uma das maiores críticas do *e-books*: a aura do objeto-livro se desfaz, a materialidade se perde na virtualização dos livros e é justamente essa materialidade que durante muito tempo veio sendo usada como sinônimo de conhecimento.

No nível ainda da influência dos formatos de livros na mobília residencial, podemos destacar o fato de que as pessoas criaram hábitos de leitura que precisavam de novas ferramentas para o pleno conforto no momento da leitura. Muitos móveis foram modificados, ou até criados, para suprir esses novos hábitos. Mesas e escrivaninhas eram feitas para comportar vários livros abertos, assim o leitor poderia consultar várias obras ao mesmo tempo de forma confortável. Para nós, nativos da cultura escrita, o fato de se pensar em facilitar a leitura nos parece óbvio, mas no domínio de livros manuscritos e principalmente no

surgimento de livros impressos, esses hábitos não existiam e muito menos estavam interiorizados. Nada mais justo que tentar facilitar ou moldar esses hábitos.

Além, é claro, do nível macro dos livros. No que diz respeito aos formatos, podemos ainda fazer uma análise das questões mais internas dos livros, chamados aqui de “balizadores de leitura”, que são os elementos que fazem a estrutura do livro. Com o advento da impressão, foi preciso criar uma padronização do livro. Se antes os manuscritos eram feitos segundo os padrões singulares, que variavam de acordo com questões de estilo de cada profissional, na impressão era preciso fazer uma padronização. Mas mesmo essa padronização era influenciada pelos manuscritos.

Assim como os primeiros impressores-paginadores seguiram, no aperfeiçoamento do livro, formatos, diagramações e traçado de caracteres preexistentes, também aproveitaram da tradição manuscrita os elementos básicos que viriam conformar a estrutura mesma do livro. Nesse particular, todavia, houve radicais inovações à medida que o novo suporte de escrita (a página impressa) ganhava personalidade através da afirmação de sua própria estética. (ARAÚJO, 2008, p. 399)

Vê-se que as escolhas de padronização dos livros não foram aleatórias e muito menos “naturais”. Houve uma série de influências que determinaram os rumos dessa padronização. Escolhas pessoais muitas vezes foram determinantes para questões de impressão. Podemos então comparar essas influências aos mediadores dos quais nos fala Ong: pessoas que eram consideradas mais capacitadas e que faziam a ponte entre as pessoas e os textos. Não é a mesma função, é claro, mas a comparação fica no nível de como as escolhas pessoais desses mediadores influenciavam os leitores. O modo como os primeiros liam, entonação, velocidade, etc. influenciavam os hábitos de leitura da maioria (ou ouvidoria, já que se escutava o que outros liam). Com os manuscritos o mesmo aconteceu, escolhas pessoais determinavam a estética do livro, essa estética era copiada e replicada e se transformava em estilo padrão, e muitas vezes dito “natural”.

Uma das maiores influências nos formatos dos livros – e que merece destaque na nossa análise, para mais a frente servir de parâmetro de comparação – foi dos *humanistas*¹², isso porque eles se opunham ao cânone dos livros lidos pelos eruditos medievais. Esse cânone era composto por livros de teologia, legais e de medicina. Esses livros, principalmente os de

¹²Humanismo é a filosofia moral que coloca os humanos como principais, numa escala de importância. É uma perspectiva comum a uma grande variedade de posturas éticas que atribuem a maior importância à dignidade, aspirações e capacidades humanas, particularmente a racionalidade. Os humanistas, como o nome indica, são mais empíricos e menos espirituais; são geralmente associados a cientistas e acadêmicos, embora a filosofia não se limite a esses grupos. Têm preocupação com a ética e afirmam a dignidade do ser humano, recusando explicações transcendentais e preferindo o racionalismo. São ateus, agnósticos ou ainda ignósticos. Disponível em: < <http://pt.wikipedia.org/wiki/Humanismo> > Acesso em 26 mai. 2012

cunho religioso, eram considerados como sacros, e não poderiam ser lidos por qualquer pessoa. Segundo as leis da época, tais textos necessitavam de mediadores¹³, o acesso aos livros era restrito. Os humanistas eram justamente contra essa mediação. Para eles o conhecimento deveria ser de todos, deveria ser livre.

A mediação dos eruditos acabava dominando a interpretação que as pessoas faziam dos textos. Com a leitura da fonte original do texto as pessoas poderiam fazer sua própria interpretação, “os humanistas liam os textos clássicos de muitos modos diferentes” (CAVALLO e CHARTIER, 1999, p. 9). Essa crítica dos humanistas influenciou muitas mudanças no formato dos livros. Tudo que representasse livros da época medieval era negado, em todos os níveis. “Os humanistas se opunham, não apenas ao conteúdo do livro erudito medieval por razões filosóficas, mas também, do ponto de vista estético, à sua forma” (CAVALLO e CHARTIER, 1999, p. 9).

O modo de diagramar o livro medieval era influenciado pelo próprio modo de produção do livro. Os livros eram diagramados com duas colunas de textos e escritos com letras góticas, formais e pontiagudas, ocupavam um espaço relativamente pequeno na página. A massa de texto ficava cercada por uma grande margem branca, esse espaço era usado para anotações e lembretes feitos a mão, anotações pequenas e pouco convidativas à leitura.

Na verdade, segundo os humanistas, nada nos textos medievais era convidativo à leitura. Os estudiosos renascentistas eram repelidos a estudar tais textos. Eles encaravam essa diagramação “como uma distorção tanto visual quanto intelectual de seu conteúdo” (CAVALLO e CHARTIER, 1999, p. 10). Os humanistas viam a escrita gótica como uma representação de ignorância, pois era justamente esse tipo de letra que se usava para compor os livros da idade média. Isso fez com que se criasse uma grande pesquisa e experimentações de novos tipos que definissem o novo conhecimento, os novos tempos. Tipos mais arredondados, que faziam oposição aos tipos pontiagudos góticos, eram os preferidos pelos humanistas.

A escolha dos tipos era uma questão de estilo, tipos mais simétricos eram escolhidos por representar o modo de pensar dos humanistas. Os tipos também eram escolhidos por questões mais técnicas: os arredondados ocupavam menos espaço e mais texto poderia ser colocado nas páginas, sem prejudicar a leitura. Com essas experimentações e testes e a influência dos humanistas na vida cotidiana, finalmente, “chegaram à forma canônica em

¹³ Mediadores aqui não tem o mesmo sentido dos mediadores propostos por Ong. No caso da idade média o papel dos mediadores é muito mais político e ideológico, uma forma de manter o poder e dominação. Com o papel dos mediadores evitava-se que muitas pessoas tivessem acesso a alfabetização e ao conhecimento.

livros de escrita e foram adotados por toda a Europa” (CAVALLO e CHARTIER, 1999, p. 10).

Além da tipologia, os humanistas determinaram o próprio formato canônico do livro. A escolha mais apropriada na opinião deles eram os livros menores e menos formais no qual o texto ocupava toda a página, sem espaço para anotações e interferências que alterassem o sentido original do texto. O livro passou a ser considerado o depósito de conhecimento, poder ler significava entrar no mundo das ideias. O livro passou a ser personagem evocado para legitimar os argumentos, a noção de “se está no livro, então, é verdade!” começou com os humanistas.

Cada vez mais a experiência de ler um livro estava mais madura, mais elementos eram incorporados ao corpo do texto que ajudavam a balizar e facilitar a experiência da leitura e mais o livro definia sua arquitetura interna. Elementos que hoje nos parecem essenciais para a leitura, como o uso de maiúsculas em títulos, sumários, epígrafes e cabeçalhos, por exemplo, só foram introduzidos ao livro bem depois do seu surgimento. A forma dos livros de hoje é na verdade influência de gostos pessoais e foram escolhas arbitrárias que definiram o formato dos livros.

Em sua forma final, o livro dos humanistas havia surgido de negociações complexas e difíceis entre muitas partes. *Cartolai*, escribas, artistas e estudiosos tiveram sua chance de interferir, e os modelos medievais, que continuavam parcialmente em uso, exerceram sua sutil influência, levando a pena dos escribas e estudiosos para padrões de pontuação e de abreviação que hoje nos parecem claramente não-clássicos. (CAVALLO E CHARTIER, 1999, p. 11)

Isso mostra que a forma do livro não foi resultado de uma criação isolada, ou mesmo de uma epifania de algum editor, como uma coisa mágica. O processo que levou até o formato do livro de hoje, desde a escolha do material que seria impresso, passando pelos vários tamanhos, até a escolha dessa ou daquela tipografia, foi resultado de anos e anos de intervenções de pessoas, de escolhas individuais ou coletivas, mas principalmente de interações e contextos sociais. Um dos mais importantes contextos sociais que mudou a forma do livro foi a criação da imprensa com Gutenberg e seus tipos móveis. O sistema de produção do livro passou de um modo artesanal para um sistema industrial. Se no primeiro o comum era termos livros exclusivos, com escolhas e gostos do cliente representados nas folhas do livro pelos escribas e gráficos, na segunda temos os livros feitos de formas de cópias, todos iguais.

Claro que a impressão, com seus tipos móveis e produção em série, não definiu apenas a forma dos livros. A introdução dessa nova tecnologia mudou completamente o modo de ser

da sociedade europeia. Ela mudou os efeitos que a escrita tem sobre o pensamento e a expressão. Com a impressão foi possível uma maior democratização das ideias e do conhecimento, ela ajudou a divulgar a Renascença e a perpetuar suas ideias, e seu poder foi muito mais além. Influenciou esferas da sociedade como a religião, com a imprensa foi possível a implementação da Reforma Protestante, e práticas da religião católica foram modificadas. Ela afetou o desenvolvimento do capitalismo moderno. “Mudou a vida em família e a política, difundiu o conhecimento como nunca antes, tornou a cultura escrita universal um objetivo sério, permitiu a ascensão das ciências modernas e, por outro lado, alterou a vida social e intelectual” (ONG, 1998, p. 136).

Toda essa influência da impressão foi conseguida em parte com a padronização do livro. Com a criação da forma definitiva, não uma forma única é claro, mas uma forma de produzir padronizada, uma cultura definitiva do impresso. Com a impressão, finalmente a “mentalidade oral” das universidades e escolas foi suplantada, o domínio das letras estava completo. Ela influenciou ainda mais a vida privada. Já se vinha construindo toda uma nova cultura de leitura privada, em silêncio. Com a impressão e a proliferação dos livros de formatos menores e mais compactos, esse tipo de leitura se tornou muito mais popular. Outros hábitos de consumo também foram alterados com a impressão. Ela contribuiu para formas artísticas mais fechadas, como a narrativa. Justamente esse gênero literário que veio se tornar o mais popular até hoje.

O livro traz uma sensação de fechamento, a história contada em suas páginas é delimitada pelas capas do livro, ela vive dentro daquelas páginas. Essa noção de espaço restrito é excelente para a forma narrativa, o leitor acostumou-se a ler uma grande história como um romance, ele se sentia seguro em entender toda a história, do começo ao fim, que estava guardada entre as páginas do livro. Essa nova forma de contar história só foi possível graças ao formato do livro. Com a impressão, a narrativa se popularizou, novos leitores passaram a consumir esse tipo de livro e o gênero se popularizou, modificando por completo a forma de consumir entretenimento.

Podemos perceber, portanto, que o *códex* levou muito tempo para se consolidar como um meio de comunicação e muitos anos de especialização dos profissionais da área. O momento em que os *e-books* chegaram também é um momento de avanço tecnológico, um momento de ruptura nos paradigmas editoriais. Ruptura que é percebida não só na forma dos livros, mas no próprio consumo.

Assim como aconteceu com a ruptura provocada pela introdução da escrita e a evolução do livro, o cenário atual mostra que a virtualização dos textos também se encaminha para muitas mudanças. No entanto, talvez estejamos muito no início dessa ruptura, pois o que se apresenta como solução para a virtualização dos livros são somente emulações de livros, também chamada de “conversão” pelo mercado editorial. São na verdade tentativas de representar na tela, principalmente dos *tablets*, livros como eles são no mundo impresso. Nossa pesquisa vai tentar fazer uma comparação dos livros impressos com essas emulações e ver até que ponto elas conseguem suprir nossas necessidades como leitores.

2.3 *E-books* e novas experiências de leitura

Só recentemente as pessoas começaram a compreender o mundo dos *e-books readers* e dos *tablets*. Antes, o consumo de *e-books* estava restrito aos computadores de mesa ou *notebooks*. Nos últimos três anos, dois grandes fabricantes criaram leitores que realmente popularizaram o assunto. O primeiro foi o Kindle¹⁴, baseado na tecnologia da tinta eletrônica¹⁵. Além do Kindle, outros aparelhos criados com a mesma finalidade usam esse tipo de tecnologia. Esse tipo de suporte se apega muito mais ao sentido de emulação dos livros, pois as suas dimensões são equivalentes ao tamanho médio dos livros, o seu peso também é bem parecido com os *códex*. A primeira geração do Kindle apenas emulava os livros; assim, o mesmo livro impresso que era vendido nas lojas podia ser comprado na versão digital. A lógica que foi usada para a criação desses dispositivos era a de que, quanto mais parecido ele fosse com um objeto-livro, mais as pessoas se sentiriam confortáveis para usar. Tal concepção corre o risco de ser muito simplória, pois não leva em conta o poder de adaptação cognitiva das pessoas.

O modo de ler um livro-objeto tem origem no próprio livro, ao longo do tempo as pessoas foram especializando a habilidade de ler livros. Um suporte novo como o Kindle pede uma nova forma de ler (e de escrever), pois traz recursos como *links*, dicionários *online*,

¹⁴ É um pequeno aparelho criado pela empresa americana *Amazon*, que tem como função principal ler e-books. O primeiro modelo da plataforma foi lançado nos Estados Unidos em 19 de Novembro de 2007. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Kindle>>. Acesso em 26 mai. 2012

¹⁵ Tinta eletrônica (em inglês: *eletronic ink*, ou simplesmente *e-ink*), é o termo que designa tecnologias que procuram imitar o papel convencional com uma impressão eletrônica de textos e imagens, que podem ser apagadas ou alteradas a qualquer momento sem necessidade de um novo papel. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/E-Ink>>. Acesso em 26 mai. 2012.

hipertextos, etc., que ampliam o ato da leitura. Esses novos recursos têm o poder de mudar o posicionamento do leitor em relação ao conteúdo, já que se pressupõe que

[...] há vários tipos de leitores que são plasmados de acordo com as reações e habilidades que desenvolvem diante de estímulos semióticos que recebem. Ler livros configura um tipo de leitor bastante diferente daquele que lê linguagens híbridas, tecidas no pacto entre imagens e textos. Este leitor, por sua vez, também difere de um leitor de imagens fixas ou animadas que ainda difere de um leitor das luzes, sinalizações e signos do ambiente urbano. (SANTAELLA, 2004, p. 174)

Ao encarar o *e-book reader* apenas como um suporte para livros digitais, estamos subestimando a tecnologia desenvolvida para esses aparelhos e anos de pesquisas para se criar algo que faz a mesma coisa que um livro. Tais aparelhos devem ser pensados como uma fonte de novo conhecimento e novas formas de aprender, pois, misturando-se recursos audiovisuais aos textos e imagens, será possível ampliar e facilitar o aprendizado.

Diferente do Kindle, o iPad não usa o sistema de tinta eletrônica, sua tela é de *LED* e sensível ao toque. Esse tipo de *e-book reader* vai muito além de um suporte de leitura, pois disponibiliza ao usuário uma série de outros recursos, como acesso a internet, possibilidade de ouvir música, assistir vídeos, etc. O iPad já possui publicações específicas que integram a interatividade permitida pela sua tecnologia e o hábito da leitura. Na 22ª Bienal do Livro de São Paulo, realizada em agosto de 2010, esse dispositivo foi umas das coqueluches do evento. Os meios de comunicação divulgaram repetidas vezes o grande sucesso que tal aparelho fez, principalmente junto às crianças que frequentaram o espaço. Muitas matérias chegaram a dizer que aparelhos como o iPad seriam a salvação para atrair novos leitores para o mundo literário, frases como “salvação dos livros”, “evolução do livro” foram usadas repetidas vezes. No entanto, o maior protagonista dessas matérias eram os próprios aparelhos, os livros/obras ficaram em segundo plano, apenas como coadjuvantes da própria salvação.

O sucesso recente desses dispositivos é claro. Segundo o *site* e-Band¹⁶, a venda do Kindle já superou a venda de livros na loja virtual *Amazon* (detentora da venda exclusiva do Kindle). O iPad tem um sucesso ainda maior. Na sua terceira geração o *tablet* da Apple já vendeu mais de três milhões de unidades somente no início de 2012. Apesar do aparente bom desempenho comercial, é preciso levar em conta que muito desse mercado é baseado no fetiche que as pessoas têm sobre a tecnologia. Por isso, a venda elevada nesse início pode ser encarada como uma “empolgação” e só após o amadurecimento das vendas é que esses dados podem revelar algo mais consolidado.

¹⁶ www.band.com.br

Esses dispositivos estão tão pouco tempo no nosso cotidiano que a maioria das discussões ainda gira em torno dos próprios aparelhos. A confusão é muito grande, começando pela própria definição dos *e-books*, há quem chame os suportes de leitura de *e-book*, outros acham que apenas os arquivos que serão lidos são *e-books*; para outros, certas tecnologias é que definem um aparelho como *e-book* – o caso da tinta eletrônica é um exemplo. Nem mesmo padrões básicos estão definidos no mundo dos *e-books*, como por exemplo, a extensão específica de seus arquivos, havendo várias no mercado (*.pdf*, *.epub*, *.doc*, *.txt*). Há inclusive formatos que são na verdade aplicativos – ou APPs¹⁷, principalmente no sistema operacional do iPad.

Essa pluralidade de formatos pode até ser encarado como uma coisa boa, pois o fato de existirem várias possibilidades pode deixar o leitor um pouco mais livre para a escolha no momento da leitura. No entanto, nossa crítica está no fato de que essa indefinição não ajuda em uma busca de uma padronização do campo. Na verdade, pouco se fala sobre o conteúdo e habilidades cognitivas que os aparelhos produzem e requerem. Eles têm especificidades que podem gerar outro tipo de leitura e uma vantagem sobre os livros, ligadas diretamente aos recursos que essas máquinas possuem.

Essa busca pela definição dos *e-books*, de um modo geral, não é recente. Segundo Furtado (2006), o início do sentido de livros eletrônicos pode ser definido a partir de todas as “edições produzidas sob uma forma que não tenha o papel como base”. A partir dessa característica qualquer texto eletrônico nativo como um romance publicado em um *site* ou mesmo um e-mail com um conteúdo mais extenso que um bate-papo pode ser entendido como um *e-book*. Até os próprios suportes eletrônicos dedicados a leitura tem sua origem bem antes dessa recente popularização, pelo menos em conceito. Em 1968, já se imaginava a ideia do livro eletrônico portátil, o primeiro conceito elaborado foi o Dynabook, era o projeto de um computador portátil acessível como um livro, esse conceito foi posto em prática mais de 20 anos depois pela Toshiba¹⁸, a empresa japonesa lançou o projeto com o mesmo nome “Toshiba Dynabook”, mas o aparelho, que é o “mais próximo do que chamaríamos de *laptop*” (FURTADO, 2006, p. 36) só foi vendido no Japão. Em 1993, chegamos mais próximo do que hoje se tem como definição de *tablet*, nesse ano foi lançado o primeiro PDA (*personal digital*

¹⁷ App (do inglês *application*) é uma forma abreviada para *software* aplicativo. A extensão *.app* significa aplicação em Symbian OS, SkyOS, GNUstep e Mac OS X. Executa funções específicas em computadores ou dispositivos móveis, como smartphones, sendo voltado ao usuário final. É incapaz de ser executado fora de um sistema operacional, sendo desenvolvido na linguagem nativa ou compatível com a do sistema do dispositivo. As linguagens de programação mais utilizadas no desenvolvimento de apps são C++, Java, e Python. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Software_aplicativo> Acesso em 26 mai. 2012

¹⁸ Toshiba é uma empresa japonesa produtora de aparelhos eletrônicos e semicondutores.

assistance) da história da informática, o “Apple Newton MessagePad”. O formato desse dispositivo era bem semelhante ao iPad. Com tela sensível ao toque, ele suportava *e-books* no formato próprio o “NewtonBook”. O “Newton” foi descontinuado a partir de 1998 por uma série de questões mercadológicas como o preço elevado.

Quando pensamos em definição de *e-books* e livros sempre analisamos o produto final, aquele que chega “nas mãos” do leitor, mas é preciso antes disso levar em consideração a influência das tecnologias eletrônicas no mercado editorial, para que aí possa se compreender o contexto em que esses produtos estão inseridos. Desde os anos de 1980 a utilização de *softwares* e computadores para a editoração de livros, revistas, etc. vem sendo largamente usado no mercado, podemos então dizer que quase todo livro, pelo menos, no nível da concepção já foi eletrônico, o processo de virtualização já está inserido no cotidiano da produção de livros, podemos supor então que o estranhamento que ele causa agora é muito mais relacionado ao mercado de troca do que da própria forma do livro.

Apesar dos *e-books* já estarem, pelo menos em conceito, há tantos anos no cotidiano do mercado editorial e eletrônico, foi só a partir dos anos de 1990 que eles realmente entraram em pauta de discussões, e principalmente, notamos a grande midiaticização do tema. Talvez porque só a partir dessa época é que os livros eletrônicos tenham realmente entrado na lógica de consumo, e novos mercados consumidores tenham chamado a atenção dos grandes investidores. É nessa época que “se assiste a entrada em cena de grandes empresas, já não só do tradicional universo editorial, mas também do mundo das novas tecnologias” (FURTADO, 2006, p. 36), ou seja, a partir desse cenário o mundo dos livros eletrônicos foi visto como um mercado lucrativo.

Se atualmente, onde há uma relativa maturidade no mercado, já é complicado uma definição concreta do que é um *e-book*, ou livro eletrônico, imagine no início das discussões acerca do tema. Muitas foram as tentativas de teorizar sobre a definição de *e-book*, algumas definições persistem até hoje, outras foram absorvidas, e algumas não se sustentaram por questões diversas, algumas até mercadológicas. Uma das primeiras foi rejeitar o sentido de “livro-eletrônico”. Para os teóricos dessa corrente, só é possível falar em “livro” quando se está ligado diretamente ao mundo do impresso, a um contexto histórico e social, que estão bem distante do mundo eletrônico, podemos dizer que para os adeptos dessa corrente a expressão “livro-eletrônico” chega a ser paradoxal. Furtado fala um pouco mais sobre esse modo de pensar:

Só é possível utilizar com legitimidade a *designação* “livro” quando ligado ao impresso, remetendo-o para o suporte da escrita em determinado contexto

histórico, e por isso acomodando com dificuldade as transformações nas formas de acesso e modalidades de apresentação e transmissão da informação e do conhecimento em ambiente digital. (FURTADO, 2006, p. 39)

Nesse sentido, podemos comparar as funcionalidades que o livro e os *e-books* possuem e como tais funcionalidades podem influenciar na experiência da leitura. A possibilidade de agregar a multimídia aos *e-books*, por exemplo, pode dar uma experiência totalmente diferente a leitura, mas segundo Furtado, isso pode acabar distanciando e muito a noção de leitura dos livros, e isso na verdade vai dar a origem a uma experiência única, que está ligada ao mundo eletrônico dos *e-books*, e não ao mundo impresso dos livros. A possibilidade de se fazer uma obra com interatividade além do que o impresso permite, com trilha sonora, opacidade de imagens, destaque de partes do texto com um simples toque, ou seja, uma gama de outras possibilidades de enriquecer, ou não, a leitura que conhecemos, será uma nova forma de estimular e criar leitores. Não estamos aqui afirmando que essas funcionalidades é que determinarão o mundo dos *e-books*, mas estamos sendo realistas que tais funcionalidades podem ser facilmente inseridas nas obras que nascem agora no mundo eletrônico.

Furtado ainda salienta que é importantíssimo para a definição de *e-book*, a separação entre as obras que foram concebidas com a lógica da impressão e são digitalizadas e as obras que nascem já na lógica eletrônica dos *e-books*. Os dois tipos de obras se diferenciam em vários níveis, desde o formato até a exigência cognitiva dos leitores. O primeiro caso, dos livros digitalizados, temos a noção, ou a tentativa de experiência, de acúmulo de páginas, tão característico do livro impresso, a experiência que o leitor vive nesses casos é o da emulação do livro, uma metáfora pobre do impresso. O segundo tipo é justamente o *e-book* criado pensando nas possibilidades que o suporte permite e agrega a experiência da leitura. Nesses casos, “os processos tradicionais de acesso a escrita assim como às diferentes modalidades de conhecimento são suscetíveis de sofrerem grandes modificações, ao ponto de se colocarem problemas de ordem cognitiva até agora desconhecidos” (FURTADO, 2006, p. 42). Nesse ponto ainda pode-se ver que a confusão é grande em definição do conteúdo e do próprio suporte, essa confusão ainda segue o *e-book* atualmente, talvez por isso mesmo seja tão difícil uma definição única. Essa dificuldade de separação de suporte/contéudo causa ainda muita confusão. Essa “fragilidade” na definição dos *e-books* e dos suportes segue em todos os níveis dos livros eletrônicos.

Mas outras diferenças se encontram nas diversas tentativas de definição do livro eletrônico. O conceito tem sido discutido de modo impreciso, numa série de contextos em que sublinha, por um lado, o conteúdo digital ou digitalizado e, por outro, as características do *medium* em que ele é

apresentado. E, assim o entendimento do que é um *e-book* vai desde um simples arquivo digital do conteúdo de um livro até ao arquivo digital acompanhado pelo *software* que possibilita o acesso e navegação do conteúdo. (FURTADO, 2006, p. 44)

Essa tentativa de definição está somente no conteúdo suportado. Ainda há uma discussão paralela – e que muitas vezes se confunde – que é a questão da definição dos suportes, os novos *hardwares* criados para a leitura dos *e-books*. Desde os anos de 1980 esses dispositivos estão presentes no mundo dos aparelhos eletrônicos. Furtado faz uma divisão desses dispositivos em três categorias. A primeira são os “leitores de *e-books* dedicados (*Dedicated Ebook readers*)” (FURTADO, 2006, p. 46). Nessa categoria estão os dispositivos criados com a única função de leitura de livros eletrônicos, geralmente possuem *software* exclusivo integrado ao *hardware*, o que é uma clara estratégia de restrição, assim somente no uso combinado de *software* e *hardware* é possível ter a experiência da leitura. Suas dimensões são parecidas com a dos livros mais comuns, podendo ser segurados confortavelmente pelas mãos. Um dos nossos objetos de pesquisa se encaixa nessa categoria, o Kindle, que além de possuir as características já citadas busca outras estratégias para se diferenciar, como uma loja exclusiva¹⁹ para vendas de títulos e uma tecnologia totalmente nova a *e-ink* que facilita a leitura.

A segunda categoria de *e-books devices* são os “computadores portáteis multifuncionais” (FURTADO, 2006, p. 46), de dimensões menores, nestes dispositivos a função de leitura de livros eletrônicos não tem destaque. Essa função se perde no meio de outras funcionalidades que ele traz. Na maioria das vezes esses aparelhos funcionam como agendas e organizadores pessoais, permitem acesso a internet através de redes sem fio, permitem além de ler, a possibilidade de processamento de textos, além de possuírem saída multimídia e permitirem a execução de arquivos de música, principalmente em “MP3s”. Nessa categoria poderíamos encaixar, atualmente, o papel dos *smartphones*²⁰ que têm entre suas funções principais a de realizar ligações e acessar a internet, mas, quando necessário, o usuário utiliza sua pequena tela para leitura de conteúdo, inclusive de livros eletrônicos.

A terceira categoria seriam os “dispositivos híbridos” (FURTADO, 2006, p. 47). Geralmente esses dispositivos têm as dimensões equivalentes aos leitores de *e-books* dedicados, com telas grandes e mais confortáveis a leitura. Eles vão além em termos

¹⁹ Muitos títulos para Kindle podem ser comprados na loja virtual da *Amazon* (*Amazona.com*) no entanto não é só desse modo que pode ser conseguido conteúdo para o Kindle, o seu *software* suporta várias extensões de arquivos que podem ser baixados e transferidos diretamente para a memória do aparelho.

²⁰ Smartphone é um telemóvel com funcionalidades avançadas que podem ser estendidas por meio de programas executados por seu sistema operacional. Geralmente um smartphone possui características mínimas de hardware e *software*, sendo as principais a capacidade de conexão com redes de dados para acesso à internet.

funcionalidades, pois não são feitos especificamente para leitura de livros eletrônicos, têm funções mais ligadas a um computador pessoal, com suportes de multimídia e etc. Nessa categoria está inserido nosso outro objeto de estudo, o iPad. Vale ressaltar que quando Furtado criou essa classificação nenhum dos dois objetos pesquisados existia – os textos de Furtado são de 2006 – e ambos os dispositivos foram lançados no ano de 2010, mas é totalmente possível adequar tais definições a esses objetos, pois suas origens estão justamente nesse cenário descrito por Furtado.

Nesse período de seis anos, o mercado de *e-books*, principalmente no nicho de dispositivos de leitura, apresentou novidades que só agregam à análise inicial feita por Furtado. Esse fervilhar de novidades do mercado em tão pouco tempo mostra que tudo ainda é novidade nesse mercado e que há muito para madurecer, como o próprio Furtado atenta : “a emergência, praticamente em simultâneo, destes três grupos de dispositivos portáteis suscetíveis de permitir a leitura de livros eletrônicos, significa que o mercado do *e-book* se encontra ainda na sua infância e em estado de transformação.” (FURTADO, 2006, p. 47). Por isso mesmo, ainda é complicado falar em definições, como formatos, suportes, mercados, etc. O domínio do mercado ainda se encontra muito na mão dos produtores, o mercado consumidor ainda não tem muita influência sobre o modo de fazer dos *e-books*. Segundo Furtado, “o futuro do desenvolvimento dos livros eletrônicos portáteis estará necessariamente mais ligado à procura e à resposta do consumidor.” (FURTADO, 2006, p. 48).

O papel do consumidor é tão importante pela própria lógica do *e-book*, os suportes eletrônicos dão maior possibilidade de interação entre consumidores e obras, realidade bem dentro dos conceitos de Henry Jenkins sobre o papel do consumidor nas produções midiáticas, e que já citamos anteriormente. É preciso levar em consideração também o contexto em que a cultura dos *e-books* nasce. Estamos na era da chamada “convergência tecnológica”, essa tendência influencia muitos outros níveis de produções midiáticas, como os *e-books*.

No momento da produção de *e-books*, tanto no nível dos suportes quanto das obras, é preciso “pensar” a convergência midiática, se não de forma direta da produção, pelo menos em influência. Para Furtado, seguindo essa lógica de convergência e de multifunção, os dispositivos dedicados, os que têm como leitura de obras a função única, estão fadados a cair em desuso, ou pelo menos perderem a “disputa” com os outros tipos de dispositivos. Para Furtado, os dispositivos híbridos tem mais chance de permanecerem no mercado, pois não há razão de possuir um dispositivo para ler livro e outro para fazer mais funções quando é possível ter todas as funções em um único suporte. Os produtores desse tipo de dispositivos já

perceberam esse “problema” e trataram de criar mais “funcionalidades” para seus aparelhos. O Kindle, por exemplo, fez uma atualização tornando possível compartilhar trechos de livros em redes sociais. Essas novas funcionalidades agregam muito mais à experiência de leitura do que propriamente ao dispositivo. Mas não deixam de ser tentativas de enriquecimento de funções.

É preciso pensar também além da materialidade dos *e-books*. É preciso levar em conta as transformações que os *e-books* estão impondo ao mercado editorial, pois isso envolve a relação entre leitores/editores/escritores e o modo como será, no futuro, o gerenciamento da herança intelectual da humanidade. Estamos habituados a “armazenar” nossa história de uma forma própria e adequada à cultura escrita e, portanto, o modo de armazenamento e recuperação “pós-escrita” ainda não está muito bem definido, muitas dúvidas pairam sobre esse tema.

O caráter híbrido dos *e-books* agrega características diferentes ao sentido de livro e a experiência da leitura. Com as possibilidades que os dispositivos trazem, o texto existe cada vez menos por si só, cada vez mais vezes os textos vem acompanhados por imagens e muitas vezes animados. Há a possibilidade de agregar a experiência de leitura características que já são comuns em mídias eletrônicas, os textos podem variar quanto a opacidade criando hierarquias dentro do próprio texto que antes eram praticamente impossíveis no impresso. Variações de formato e textura são muito mais fáceis e dinâmicas com os suportes digitais de leitura. Os suportes digitais agregam ainda mais ao texto, pois as funcionalidades como uma busca rápida dentro do conteúdo são muito mais práticas do que o folhear dos livros; ou como o poder de calibrar a luminosidade da tela para melhor se adaptar à luz do ambiente e ter uma leitura mais agradável. É possível fazer atualizações do conteúdo ou erratas de forma instantânea, enquanto no objeto-livro é preciso esperar o lançamento de uma nova edição. Essa característica é definida por Furtado (2006) como a fluidez do texto. No objeto-livro, temos o inverso, já que é fixo:

Existem assim justificadas razões para que nos preocupemos com a ênfase na fluidez em detrimento da fixidez. A fixidez serve outros propósitos “enquadra a informação”. O modo como escritor e um editor apresentam fisicamente a informação, apoiando-se em recursos exteriores à própria informação, faz chegar ao leitor muito mais do que apenas a informação. (FURTADO 2006, p. 133)

Os *e-books readers* estão muito mais ligados ao mundo digital dos computadores do que ao mundo analógico dos livros. Furtado continua a falar sobre a fluidez necessária para os conteúdos digitais, para ele os documentos em papel e, na verdade, todos os documentos são

estáticos e mutáveis, fixos e fluidos. E não compreende igualmente a importância da fixidez no mundo digital. Os *e-books readers* que permitem um acesso à internet tendem a mudar ainda mais a forma de ler os conteúdos, afastando-se do tradicionalismo da leitura do livro. Essa possibilidade de usar o mesmo suporte para fazer as duas coisas – ler e acessar a internet – acaba gerando uma hibridização do conteúdo. Assim, é possível agregar muito mais ao conteúdo já existente no livro através de pesquisas, conforme demonstra Furtado (2006, p. 128):

Na verdade, observa-se uma crescente complexidade dos dados textuais, em que se acentua a sua hibridez. A internet permite o desenvolvimento de gêneros iconotextuais em que as aproximações entre as duas formas se realizam sob a forma de transposição de junção ou de fusão intermédias, o que dificulta sua conceitualização e descrição.

Essa hibridização gera um problema de interface dos *e-books readers*, já que eles foram pensados para serem usados como livros, mas trazem recursos de computadores. Isso acaba gerando uma dispersão do leitor quanto ao seu principal objetivo que é a leitura. É da natureza do usuário buscar pelo conteúdo e não ficar sentado esperando que as informações cheguem até ele. Nós “aprendemos” que interfaces com interatividade devem ser “usadas” e não “contempladas”. Ellen Lupton (2006, p. 74) descreve muito bem a diferença entre leitores “digitais” e “analógicos”:

Os *designers* gráficos podem usar as teorias da interatividade para revisitar algumas suposições básicas a respeito da comunicação visual. Um exemplo: por que leitores da internet são mais impacientes que os leitores de materiais impressos? O senso comum diz que a tela é inerentemente mais difícil de ler que o papel. No entanto, estudos da HCI feitos no final dos anos 1980 provaram que um texto preto nítido sobre um fundo branco pode ser lido com tanta eficiência na tela quanto na página impressa. A impaciência do leitor digital vem da cultura, não da natureza da tela. Os usuários de *sites* têm expectativas diferentes dos usuários de impressos. Eles querem sentir-se “produtivos”, não contemplativos; não querem processar, querem buscar; esperam ser desapontados, distraídos e atrasados por pistas falsas. Os hábitos culturais da tela estão gerando mudanças no *design* de impressos e reafirmando o papel da imprensa como um lugar onde uma leitura extensiva ainda pode ocorrer.

As “habilidades” dos aparelhos agregam ainda muito mais ao conteúdo. O fator memória é determinante para as defesas dos *readers*, já que é possível ter um “armazenamento e acesso a grandes quantidades de informação: ‘independente da forma, quase todos os dispositivos *e-books* podem transportar mais do que um livro e o conteúdo extra não aumenta o peso do dispositivo” (FURTADO, 2006, p.141).

Defendemos que os conteúdos para *e-books readers* precisam ir além dos recursos da leitura tradicional. Se isso não for percebido perderemos um mercado tão promissor por uma simples falta de ajuste. Aparelhos como o Kindle poderão ficar estigmatizados como “elefantes brancos”, produtos muito caros que servem para quase nada; e aparelhos como o

iPad podem ter seu uso desvirtuado, pois o que originalmente foi pensado e projetado para ser um excelente *reader* pode vir a se tornar apenas mais um *gadget* entre tantos outros.

A primeira impressão é de que, realmente, os *e-books* não alteram tanto o mundo dos livros. Por enquanto o que se vê é que essa mudança se deu muito mais no âmbito mercadológico dos livros. Etapas que antes eram fundamentais para a publicação de um livro hoje são “queimadas”. Com os *e-books*, a impressão e a distribuição, por exemplo, não existem mais, e muitas vezes a própria noção da venda deixa de ser a clássica de “livraria”. Esse é, atualmente, a maior influência dos *e-books*, e ela é levada muito em consideração porque mexe com um mercado de bilhões de dólares no mundo todo. Talvez quando esse primeiro momento passar e os papéis se redefinirem no mundo editorial as atenções se voltem para o *design* e para as formas de fazer dos livros.

Além do mais, o que se tem mostrado de *e-book* não é nenhuma novidade para a leitura, como a emulação de livros. Fotocópias são uma forma de emulação e estão há anos no cotidiano dos estudantes. Ler um livro por meio de uma fotocópia é mais ou menos como ler em *e-book* emulado, é forçar uma arquitetura (a do livro) para outro formato. Na fotocópia a disposição de folhas duplas se perde, tudo é comprimido para caber no formato de uma página A4. Toda a espacialidade do livro que foi pensada para fluir melhor a leitura deixa de existir. E estamos aqui falando apenas da materialidade do suporte, quando pensarmos na cognição do leitor e das novas possibilidades de consumo de conteúdos, aí mesmo que o mercado editorial terá que ser repensado.

2.3.1 O caráter híbrido dos *e-books* e o *design* de interface

Como dito anteriormente, não podemos deixar lado e negligenciar o fato dos *e-books* serem uma mídia híbrida. Eles têm um pé no impresso e outro no digital. Muitas vezes os *e-books* trazem consigo características do impresso e do mundo da internet. Por isso, padrões definidos do *webdesign* são absorvidos e utilizados nos *e-books*.

Uma das principais características a ser levada em consideração em um projeto de *webdesign* é a usabilidade, ou seja, o que define o quão fácil é para o usuário utilizar uma determinada interface. Ela não é um conceito exclusivo do *webdesign*, qualquer sistema, aparelho, produto e etc. que seja utilizada por pessoas tem um nível de usabilidade, que pode ser boa ou ruim. Para o *design* de interface a usabilidade está ligada a alguns pontos-chaves.

Componentes múltiplos que precisam estar presente no *design* ainda no momento do projeto. Segundo Memória (2005), para uma interface ter uma boa usabilidade ela precisa: *ser de fácil apreensão* (o sistema precisa ser simples a ponto de usuário aprender de forma rápida e intuitiva); *eficiente na utilização* (para que, depois de aprendido a dinâmica do sistema, o usuário possa aproveitar ao máximo o que ele oferece); *fácil de ser recordado* (a facilidade de usar o sistema precisa ser feita no nível que o usuário aprenda realmente a dinâmica do sistema, é preciso acrescentar à cognição do usuário o novo aprendizado); *ter poucos erros* (experimentar e fazer testes para que erros do sistema não atrapalhem a experiência do usuário); *subjetivamente agradável* (está ligado com a satisfação da experiência de utilização do sistema pelo usuário).

Essas diretrizes sugeridas pelo autor precisam ser seguidas caso se busque a melhor experiência de usabilidade possível em um *site*, mas podemos também buscar essa usabilidade quando falamos na experiência de leitura de *e-books*, afinal a lógica de “interface” é a mesma. Podemos levar em conta ainda a questão da “cultura do digital” que os suportes trazem, pois o usuário/leitor, ao utilizar os suportes digitais, recorre a sua cognição que está ligada a cultura da internet. Sendo assim, utilizar o princípio da usabilidade no momento do projeto de *e-books* pode ser coerente.

Segundo Memória, o *design* de projetos para *web* precisa ser centrado no usuário. Parece uma obviedade desnecessária ressaltar esse aspecto, no entanto, muitos *designers*, no momento do projeto, priorizam o funcionamento dos sistemas do que a usabilidade. O foco das soluções propostas, muitas vezes, está mais ligado ao desempenho dos suportes do que na experiência do usuário. Podemos dizer que isso muitas vezes está relacionado ao “encantamento” que as tecnologias trazem para as pessoas. Muitas vezes busca-se um diferencial focado na tecnologia para determinado produto quando seria muito mais fácil focar na usabilidade da experiência para chamar a atenção. Alguns críticos dos *e-books* apontam justamente isso como um desvio de foco. A maioria dos aplicativos pra leitura de *e-books* trazem opções como compartilhamento de trechos das obras nos perfis das redes sociais, a crítica está justamente nesse encanto com a tecnologia. Os críticos não veem a real relevância de tal característica para a leitura. O leitor realmente estaria interessado em poder fazer isso? Isso não estaria muito mais atrapalhando a experiência da leitura? Essas são as perguntas que alguns críticos propõem sobre o uso das tecnologias na leitura dos *e-books*, pois para eles ainda não está muito claro se essas funcionalidades atraem mais leitores para o

mundo dos *e-books*. Muitas vezes o foco está na tecnologia e não no principal, que é o conteúdo.

O próprio Memória também deixa claro que é preciso focar no conteúdo, afinal, é o principal recurso que um usuário busca em um *site*, no entanto não é possível deixar de lado os outros aspectos.

Como veremos a seguir, um produto bem projetado envolve muito mais do que apenas um conteúdo de qualidade. Questões como facilidade de uso, desempenho e *design* gráfico também são importantes. A satisfação subjetiva, a “agradabilidade”, tanto estudado por Donald Norman, também faz parte desse todo. O conjunto resultante de todos esses fatores, mais a questão do *flow*, ou seja, da fluidez e imersão total, tem a capacidade de gerar aquilo que podemos chamar de “experiência perfeita”. (Memória, 2005, p. 10)

A partir dessa definição do autor podemos relacionar três pontos com a questão dos livros e *e-books*. O primeiro é a questão da “facilidade de uso”, o segundo a da “agradabilidade” e por último a “experiência perfeita”. A facilidade de uso dos *e-books* está ligada diretamente à facilidade do uso dos próprios *tablets*, já a facilidade do uso dos livros está ligado ao próprio livro. Isso já mostra como é válido o uso da materialidade como viés de análise. O fato de se acreditar que estamos falando do mesmo produto, o livro – seja impresso ou digital, pode nos levar a acreditar que a noção de facilidade de uso seja a mesma pra ambos.

Podemos levantar nesse ponto a questão da emulação dos livros impressos nos *e-books*, na qual o formato do livro está ligado com a facilidade de uso do impresso. Quando esse formato é transportado diretamente para o digital pode ser que esta facilidade existente não funcione, gerando na verdade um efeito totalmente oposto do buscado. A construção do conteúdo tem que levar em consideração a facilidade de uso de cada suporte, para assim melhorar o segundo ponto de comparação, a “agradabilidade”. O autor fala da “agradabilidade” de um *site*, sendo a busca pelo maior conforto do usuário no uso da interface. Com os livros e os *e-books* há a mesma busca, sendo que no impresso essa “agradabilidade” já está consagrada e “naturalizada”, como já foi dito anteriormente. Já no caso dos *e-books*, essa “agradabilidade” ainda está sendo construída, seja copiando o formato dos livros impressos, ou fazendo testes a partir das funcionalidades dos suportes tecnológicos.

O terceiro ponto é o que o autor chama de “experiência perfeita”, que poder ser entendido como o que estamos chamando de “experiência de leitura”, ou seja, quando são dadas ao leitor as ferramentas mais adequadas, de acordo com cada suporte, para uma leitura agradável. No livro impresso essa experiência de leitura já está definida, são anos de cultura

do impresso, suas diretrizes e padrões já estão estabelecidos. No livro digital várias experiências são apresentadas ao leitor/usuário, ainda estamos na fase de experimentações, nada ainda está muito bem definido. A materialidade do suporte, que no impresso é tão bem conhecida e experimentada, no digital ela ainda é muito recente.

Já falamos sobre o hibridismo dos *e-books*, um produto que pode ser “confundido” tanto com um livro impresso como com uma interface digital. Pode ser encarado como uma simples emulação de um livro ou como um *software* aplicativo. Sendo assim é possível analisar aspectos de influência, tanto da cultura do impresso, quanto da cultura da internet, tanto do *design* gráfico, quanto do *webdesign*.

Segundo Memória, há uma série de “normas e boas práticas” (2005, p. 52) que podem ser seguidas para que o projeto de *site* seja bem sucedido quanto à usabilidade. São modos de apresentação do conteúdo que facilitam a experiência de uso. Formas de organização da página que diminuem o estranhamento do usuário. Segundo o autor, essas boas práticas começam respondendo três perguntas básicas do usuário “onde estou?”, “onde estive?”, “onde posso ir?”. São três perguntas simples, que na verdade estão ligadas a indicações espaciais dentro da página.

Podemos fazer uma relação direta com nossos balizadores de leitura, que servem para guiar o leitor nas páginas do livro. O autor fala sobre *sites* e *homepages*, mas podemos utilizar a mesma definição para os *e-books*, nesse caso também é necessário o uso dessas indicações, pois a referência de espacialidade que o livro impresso traz, perde-se na digitalização. No caso de *sites* e portais, as indicações são feitas com *links*, botões, *menus*. No caso dos *e-books*, temos alguns outros modos de indicar. Pela própria característica híbrida, é preciso pensar além de simples botões e *links*. O desafio do *designer* é associar os padrões da internet com os indicadores do impresso.

Outro item que é de extrema importância para uma “experiência perfeita” é a legibilidade. Segundo Jakob Nielsen (2000), de nada adianta buscar o melhor *design*, a melhor tecnologia, e o melhor conteúdo, se o usuário não consegue ler os textos. Assim como na busca por uma “experiência perfeita” há normas e regras a serem respeitadas, a legibilidade pode ser alcançada seguindo-se algumas normas.

Segundo Nielsen, para garantir a legibilidade os *websites* devem usar cores em alto contraste entre fundo e texto. Ainda segundo o autor “a legibilidade ótima requer o texto preto em fundo branco” (NIELSEN, 2000, p. 125). O contraste negativo, texto branco sobre fundo preto, também alcança o mesmo resultado de legibilidade, no entanto essa combinação

desacelera o ritmo de leitura. Para o autor, o uso de outras combinações cromáticas prejudica a legibilidade, por isso os *designers* têm que redobrar a atenção no momento do projeto quando for optar por outras cores para produzir contraste. A legibilidade também é melhorada quando se usa cores lisas ou “padrões de cores extremamente sutis” (NIELSEN, 2000, P. 126), o uso de elementos muito complexos como fundo das páginas gera ruídos que dificultam a legibilidade. É preciso pensar a questão do tamanho dos textos. Letras muito pequenas dificultam a leitura e afastam o usuário das páginas.

Segundo Nielsen, deve-se evitar ao máximo modificar o texto. O autor recomenda manter o texto imóvel, modificações como piscar, dar *zoom*, ou mesmo mover o texto, interferem na legibilidade. Textos pequenos com no máximo 10pts, quando expostos em tela, devem ser apresentados em fontes sem serifa. Para o autor os pequenos detalhes das serifas não são bem apresentados pelos *pixels* das telas. Isso é o oposto das recomendações, quando falamos de texto impresso.

A legibilidade não é uma característica exclusiva do *webdesign*, ela precisa ser alcançada nos livros impresso, bem como na maioria do material que precisa ser lido. Mas quando o autor fala especificamente da legibilidade para *sites*, é quase automático fazermos um paralelo com os *e-books* e os livros impressos. Ambos necessitam de uma perfeita legibilidade. Os livros impressos têm a legibilidade alcançada no contraste entre o papel e as tintas, seguindo a teoria de Nielsen, quanto mais alvo o papel usado, maior a legibilidade alcançada. Essa é uma das primeiras críticas que surgiram sobre os *e-books*, pois dizia-se que na tela era impossível conseguir a mesma legibilidade de uma página impressa, por isso os leitores iriam se cansar muito mais fácil ao ler livros eletrônicos. Mas como já foi dito aqui, a legibilidade do papel é tão boa quanto a de uma tela com contraste de preto sobre branco.

Outro ponto interessante que podemos fazer um paralelo é com relação à manipulação do texto. Segundo Nielsen, deve-se evitar a manipulação do texto, pois isso prejudica a leitura. No entanto, essa possibilidade tecnológica – manipular o tamanho das fontes – muitas vezes é explorada em demasia pelos *designers* no momento do projeto de um livro digital. Contraditoriamente esse sempre foi um dos pontos de defesa dos *e-books*, na medida em que essa possibilidade tecnológica poderia dar maior liberdade de criação e inovação no *design* dos livros. Novamente, vemos o uso do *design* com foco na tecnologia dificultando a experiência da leitura. Nesse sentido, pretendemos no capítulo a seguir, que trata das estratégias e dos procedimentos metodológicos, analisar quais os elementos que podem

enriquecer a experiência de leitura, levando em consideração materialidade do suporte analisado, e se, de fato, estão sendo utilizados em todo o seu potencial.

3 DAS ESTRATÉGIAS AOS PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Os resultados deste trabalho serão baseados na descrição, análise e comparação de uma mesma obra em três diferentes suportes de leitura: livro impresso, iPad e Kindle. Nesse sentido, é importante ressaltar que toda a estrutura teórico-metodológica desta pesquisa está centrada na teoria das materialidades da comunicação, “que propõe uma visão teórica menos antropocêntrica, menos anti-tecnológica e menos hermenêutica” para os estudos da comunicação. (SANTAELLA et al, 2012, online). Felinto afirma que o método de trabalho da materialidade “é eminentemente descritivo e não-interpretativo; seu foco são os *meios* e as instituições que deles fazem uso; seu campo é a materialidade histórica da época em pauta (sempre percebida a partir do prisma de seus discursos e tecnologias dominantes)” (FELINTO, 2006, p. 62).

Neste capítulo, vamos apresentar primeiramente os padrões balizadores de leitura consagrados do livro impresso como elementos para uma análise comparativa, a fim de verificar se esses mesmos balizadores se adequam aos livros eletrônicos, levando-se em consideração a materialidade dos suportes. Em seguida, serão apresentados os principais elementos que influenciam a atividade de leitura nos *e-books* e que também serão levados em consideração em nossa análise. Por fim, apresentaremos os procedimentos metodológicos adotados nesta pesquisa e os critérios de escolha das obras analisadas.

3.1 Os balizadores de leitura como elementos para análise

Toda a nossa análise será baseada na comparação de itens que estamos definindo como “balizadores de leitura”. São itens presentes, primeiramente, nos livros impressos e que foram adaptados aos *e-books*. Basicamente, esses itens são os elementos que Emanuel Araújo (2008), na obra “A construção do livro”, descreve como fundamentais para a *o projeto visual* do livro, e as *affordances* do livro analisadas por José Furtado na obra “O papel e o pixel” (2006).

3.1.1 Projeto Visual

De acordo com Araújo (2008), o projeto visual do livro é o que dá unidade a obra. Com ele, é possível criar uma harmonia entre conteúdo e forma. Esse projeto serve tão somente para determinar a experiência da leitura como algo fluido e agradável. Busca-se, a partir dessa harmonia, “produzir-se uma certa estrutura com seu próprio ritmo e seu próprio código, que resulte em comunicação imediata, cômoda e visualmente agradável entre autor e seus leitores” (ARAÚJO, 2008, p. 373).

Araújo identifica o princípio da legibilidade como sendo parte fundamental do “projeto visual de um livro”. Segundo o autor:

Qualquer que seja a orientação visual ou o grafismo infundido na página pelo diagramador, seu norteamento sempre residirá no princípio da legibilidade, i.e., no poder de comunicação da palavra impressa tal como acomodada num certo espaço. Em sentido restrito, essa legibilidade de pende da maneira como se dispõem os caracteres (em palavras, frases, períodos) nas linhas, tornado a leitura cômoda ou, ao contrário, às vezes quase impraticável; em amplo sentido, porém tal disposição deve combinar-se à própria organização da página, vale dizer, o modo como se articulam nesse espaço os elementos que conformam em um todo, em uma unidade. (ARAÚJO, 2008, p. 374)

Além do princípio da legibilidade ainda fazem parte do projeto visual de um livro: a organização da página, a estrutura do livro, e a arte final. Cada um desses itens tem um desdobramento de vários subitens. Nossa comparação se deterá em três desses itens – o *princípio de legibilidade*, a *organização da página* e a *estrutura do livro* – e seus subitens. Elegemos esses três pontos, pois nos parece os que melhor são adaptados ao processo de digitalização dos livros. São itens que estão presentes tanto nas obras impressas quanto nas eletrônicas. A *arte final* é um item que está muito ligada à materialidade do papel e pouco relevantes para as versões eletrônicas. Os itens que escolhemos estão comuns em importância nos dois mundos, conforme será visto a seguir.

I. Princípio da Legibilidade

Segundo Araújo, o *princípio da legibilidade* está relacionado a várias escolhas que o diagramador faz no momento da criação do livro. Essas escolhas são determinantes para a experiência da leitura. São elas: o *ritmo de leitura*, os *caracteres*, e as *linhas*. Esses três itens, segundo este autor, são determinantes para a legibilidade de uma obra.

A) Ritmo de leitura

O ritmo de leitura está ligado ao modo como estão organizadas as palavras, as frases e principalmente os parágrafos em uma página. Essa disposição de elementos determina a velocidade e o ritmo com que o leitor consome o livro. Esse ritmo de leitura está relacionado também com movimentos oculares.

A leitura, com efeito, realiza-se por movimentos bruscos e intermitentes ou “sofreadas”, como exprime Jamal, e cada um desses resulta numa pausa de observação que dura de duzentos a 250 milionésimos de segundo; é nessas pausas que ocorre a percepção do impresso, e elas ocupam média 94% do tempo de leitura. O simples ato de ler significa, na realidade, apreender unidades elementares constituídas por palavras ou grupos de palavras combinadas em sequência para formar significados. (ARAÚJO, 2008, p. 375)

Para Araújo, o princípio da legibilidade, bem como todos os itens que fazem parte do projeto visual, está ligado ao livro impresso, ao códex. Por isso mesmo, concordamos que a comparação com os livros eletrônicos é válida. Essa forma de conceber o conteúdo e a forma já está naturalizada, o leitor já está familiarizado com ela, e acreditamos que são essas características que ele busca em um livro eletrônico, como um porto seguro, uma zona de conforto. Vamos ver como se apresentam esses itens nos livros eletrônicos.

B) Caracteres

O segundo subitem do princípio de legibilidade são os *caracteres*. A escolha dos tipos a serem impressos, ou para serem usados em tela, segue o princípio da legibilidade. Critérios escolhidos para a seleção de fontes são: estilo, simplicidade, dimensão, força, orientação, harmonia, ritmo. Fontes com serifa são mais utilizados em impressos, pois facilitam a leitura. Já na tela o melhor estilo são as fontes sem serifa, pois causam menos ruídos e não cansam tanto a leitura. Quanto mais simples a fonte melhor a leitura, os tipos decorativos devem ser usados com moderação. Letras muito pequenas dificultam a leitura, e tornam a experiência cansativa. Esses e outros critérios definem o uso de certos tipos em textos de livros, nossa comparação vai ser na adequação que cada suporte faz das fontes. Vamos comparar qual é a mais adequada e que mais facilitam a experiência de leitura.

C) As linhas

Completando o princípio da legibilidade está o item *linhas*. A direção da leitura é determinada pelo modo como organizamos as linhas do texto. No mundo ocidental a direção predominantemente é da esquerda para direita. No entanto nem sempre foi assim. Antes de se definir o padrão esquerda-direita, várias foram as “experimentações” de disposição de linhas. Na Grécia antiga, por exemplo, usaram uma forma estranha de direcionamento de leitura. Eles organizavam as linhas como uma metáfora de arado de terra, imitando o modo como o boi

arava a terra: uma linha ia da esquerda para a direita e a linha seguinte ia da direita para a esquerda. Eles chamavam esse modo de organização de bustrofedo (*boustrophedón*) que significa “em voltas de boi”.

No século VI a.C. outro estilo foi criado, o chamado estoiquedo (*stoikhedón*), que significa “em fila”. Nesse estilo os “caracteres se alinhavam rigorosamente no sentido vertical, como numa folha datilografada sem espaços entre as palavras” (ARAÚJO, 2008, p. 380). Em comparação com a organização bustrofedo, a estoiquedo deixou a experiência da leitura muito mais fácil e confortável por não permitir que as letras fossem invertidas, mesmo assim a ordem de algumas linhas podia seguir a direção da direita para a esquerda. Esse tipo de organização ganhou popularidade, mas devido a hábitos de leitura criados pelos próprios leitores e escritores não foi possível continuar com seu uso.

Tentou-se reproduzir nos papiros a linha em estoiquedo, mas a liberdade da escrita cursiva rompeu esse esquema construtivo em benefício da legibilidade, i.e., da leitura imediata e cômoda. Gradualmente passou-se a separar as palavras e introduziu-se a pontuação. (ARAÚJO, 2008, p. 380)

Para o autor, há uma dupla relação entre traçado da letra o formato do suporte quando se fala em composição das linhas. Cada suporte requer uma forma de composição ou organização para priorizar a legibilidade. O livro impresso, com suas dimensões precisa de uma composição própria, assim também acontece com os *e-books*, nesse sentido nossa comparação vai observar se as formas de composição usadas atualmente nos *e-books* priorizam a legibilidade e o conforto da leitura. No caso dos livros, a padronização das linhas já está pronta há muito tempo. Essa padronização está adequada com o suporte livro, é coerente com a experiência da leitura proposta. Os suportes de *e-books*, principalmente os dispositivos híbridos definidos por Furtado, tem maiores possibilidades de organizações, por questões tecnológicas e de apropriação.

As linhas de um texto podem ser organizadas quanto à justificação e alinhamento, são essas duas características que vamos levar em conta no momento da comparação entre os livros e os *e-books*. No caso da justificação vamos observar o modo como os textos são distribuídos na página, a relação entre a mancha gráfica e as áreas brancas. No caso do alinhamento temos três tipos mais comuns: o alinhamento de ambas as margens, alinhamento à esquerda, alinhamento centralizado. Há ainda o entrelinha, que é a relação entre o tamanho da fonte e o espaçamento entre as linhas do texto. Essa relação é fundamental para uma

melhor legibilidade, ele melhora a mancha gráfica²¹ e contribui para a rápida localização do ponto de início de cada linha.

II. Organização da página

O segundo item do projeto visual que vamos utilizar para a comparação é a *organização da página*. O modo como os itens de uma página são organizados pode ser feito de modo harmônico ou não. Na maioria das vezes, essa harmonia vai determinar a legibilidade do texto. Segundo Araújo a escolha do modo como os elementos são organizados nas páginas sempre esteve relacionado como a materialidade do suporte, no caso dos livros, com as folhas de papel.

As possibilidades de formato que a materialidade do papel permite definem como os elementos são organizados sempre buscando o “equilíbrio entre tal formato e a simetria interna da página, a proporção entre massa de texto e ornamentos, títulos, notas etc; e por fim, o inequívoco ordenamento das partes distintas que integram o corpo da obra” (ARAÚJO, 2008, p. 384).

A noção geral de organização de página foi herdada, adaptada e ampliada do mundo dos papiros e pergaminhos. Desde essa época a organização da página já era feito em função da legibilidade. No mundo do livro a legibilidade continuou sendo prioridade, menos nos casos de experimentações, onde muitas vezes o objetivo da organização da página, e mesmo do formato do livro, estão bem longe da legibilidade e muito mais ligado ao sentido de arte. A organização da página é determinada por fatores internos do livro: o *formato*, o *esquema construtivos* e o *diagrama*.

A) Formatos

O formato está relacionado com a forma física do papel no qual serão impressos os elementos do texto. Essa forma pode variar muito de livro para livro, isso vai depender principalmente das escolhas pessoais do *designer*, ou mesmo de questões de projeto, como orçamento, público-alvo, etc. O formato do livro não é algo natural, ele faz parte de convenções estabelecidas há muito tempo, pela própria materialidade do suporte. Sempre foi mais fácil e barato produzir livros no formato que o conhecemos. Cortes e dobraduras necessários para a montagem do livro se mostraram sempre muito mais coerentes com o formato retangular do que outros formatos.

²¹ O espaço delimitado de impressão dentro de uma página se chama mancha gráfica, onde cai tinta sobre o papel; fora destes limites, nada pode ser impresso e nenhum elemento pode ultrapassar. Nos casos em que a mancha ultrapassa as bordas do papel, diz-se que a impressão é *sangrada*.

Essa materialidade do suporte, então, influenciou e ainda influencia nossa experiência de leitura. Para Araújo, “os suportes de escrita que direta ou indiretamente influíram na disposição da página impressa adotaram sempre a forma retangular vertical, i.e., a largura menor que a altura.” (2008, p. 384). Quando o autor fala dessa proporcionalidade largura x altura ele está analisando a partir das possibilidades que o suporte livro dá aos produtores. Mas essa proporcionalidade não precisa ser rígida nos *e-books*, já que os suportes eletrônicos oferecem novas possibilidades de organização espacial, que não estão presos às mesmas questões de corte e dobras que o papel precisa. No entanto, muitos *e-books* continuam seguindo os mesmos padrões de formato dos livros impressos, isso pode estar relacionado com, conforme dito anteriormente, a zona de conforto do leitor (ou mesmo do *designer* de livros) que se sente confortável ao se deparar com o mesmo tipo de construção já conhecida.

Araújo faz um apanhado histórico para mostrar como as possibilidades da materialidade moldaram os formatos dos livros. Para o autor o que determinou o formato dos livros foi a herança dos papiros e dos pergaminhos, mas mesmo esses só tinham os formatos que possuíam por questões técnicas de produção. O autor explica como se deu a escolha dos tamanhos dos papiros no mundo antigo.

Nos papiros do Egito faraônico havia nítida opção pelo formato retangular; a altura dos rolos, que dava o limite vertical máximo da página, oscilava em torno de 15-20 a 35 cm, embora se conheçam papiros com até 48 cm de altura, enquanto a largura de cada seção se apresentava entre 18-20 cm (páginas com linha compridas) e 3-5 cm (de colunas). O papiro Golenischeff, por exemplo, com 23 cm de altura, foi dividido em sete páginas de cerca de 20 cm cada uma, enquanto o papiro Berlim 10.495 (onomástico de Ramesseum) com apenas 14 cm de altura, se compôs em 28 de cerca de 4 cm de largura cada uma. (ARAÚJO, 2008, p. 385)

Já os papiros gregos e latinos, entre os séculos I a.C. e III d.C., eram de um formato diferente dos egípcios. Eles eram um pouco menores, isso porque para esses povos o valor da matéria-prima desses suportes era mais elevado. No caso europeu a escolha também foi pelo formato retangular. Contudo em alguns casos gêneros literários tinham formatos diferenciados, justamente, para destacar-se. Textos de prosa, por exemplo, tinham formato de 20-23 cm de altura, enquanto os de poesia tinham tamanho de 13 cm de altura. Já se via nesses casos a antecipação mercadológica de nichos.

Os papiros foram substituídos pelo pergaminho no século II d.C.. Essa mudança se deu por questões técnicas. O pergaminho, que é feito de peles de animais, se mostrou muito mais resistente, facilitando o transporte e conservação das publicações. A manipulação desse material também era muito mais fácil, com ele foi possível fazer dobraduras e organizar o material em páginas mais próximas do que hoje conhecemos como livro. Foi a partir do

pergaminho que se criou a verdadeira noção de página. Desde a introdução desse material as experimentações de apresentação foram tentadas, mas foi entre os séculos III e VIII que o seu tamanho foi normatizado, o tamanho padrão escolhido foi o de 24 x 30 cm que corresponde a $\frac{1}{4}$ de uma pele de 45 x 55 cm dobrada em cadernos. Nos séculos seguintes, esse padrão foi sendo modificado, foi ficando mais estreito, e finalmente nos séculos XII e XV a medida-padrão chegou aos 21,3 x 28,5 cm, bem próximo ao formato atual da página A4 que é de 21 x 29,7 cm.

Na Europa, o papel foi introduzido, a partir do século XII. Esse novo material se mostrou superior aos outros, pois era muito mais barato e muito fácil de manipulação para a escrita. O papel era tão maleável quanto o pergaminho, por isso mesmo a primeira forma de manipulação foi justamente baseada no que se fazia com as peles. Essa padronização anterior ao papel, fez com o novo material já chegasse com certa vantagem comercial. O papel, antes mesmo do seu uso na tipografia já estava padronizado. “Quando surgiu o livro impresso os fabricantes de papel já haviam chegado praticamente a um formato-padrão no concernente ao grande *in-folio*, na realidade um *in-plano*, então denominado *folium commune*: 32 x 44 cm” (ARAÚJO, 2008, p. 386). Posteriormente no século XIX a industrialização da produção do papel trouxe novas possibilidades de formatos e tamanhos, no entanto o formato retangular tradicional da página foi preservado.

Nosso resgate histórico sobre o formato da página e do livro serve para mostrar que a experiência da leitura muitas vezes está presa a padronizações que são próprias da materialidade de cada suporte. Nos livros essa padronização funciona muito bem, pois há muito tempo esse campo passou por experimentações e delimitações. Apesar dos *e-books* terem limitações, são bem mais flexíveis que os livros impressos por não estarem ligados à fixidez da impressão. Essa flexibilidade abre novas opções de experiência de leitura. Nossa comparação nesse item vai ser determinar até onde os *designers* utilizam essas possibilidades, já que os *e-books* parecem estar muito ligados ainda aos modos de construção do mundo impresso.

B) Esquemas construtivos

Ainda quanto à organização da página Araújo nos traz outro subitem, são os *esquemas construtivos*. Essa característica está relacionada com a construção simétrica ou assimétrica das páginas. O diagramador, a partir das características do projeto do livro, faz escolhas para a organização dos elementos da página, que podem levar em conta a simetria ou não. Novamente percebemos que a materialidade do papel é determinante. Nesse caso, a

organização da página está diretamente ligada ao papel, “suas dimensões básicas e uniformes” (ARAÚJO, 2008, p. 388).

O modo de organização simétrico, ou clássico, tem como característica principal a tentativa de harmonizar os elementos da página com os espaços em branco. Busca-se sempre manter a proporção entre os espaços nesse tipo de organização. Esse modo de organização foi herdado diretamente da tradição dos livros manuscritos. Já naquela época, o modo de organização da página era “padronizado em formatos retangulares com blocos de textos cercados de brancos marginais e entrelinhamento regular” (ARAÚJO, 2008, p. 389).

A valorização dos espaços em branco, ou áreas de respiro, das páginas, hoje em dia, é sinônimo de um belo e harmônico *design*. A busca por esse modo de diagramação sempre está ligada a algo moderno e vanguardista, o imaginário do senso comum é de que esse modo de vislumbrar o *design* editorial é recente, e se opõem a um modo de fazer antigo e arcaico. No entanto, não é isso que Araújo nos mostra. O autor deixa claro que esse modo de organização de página é anterior à própria impressão tipográfica. E a busca por essa “organização perfeita” já era há muito tempo uma coisa quase sagrada.

Os primeiros tipógrafos, seguindo as convenções do livro manuscrito, montaram a página impressa de modo a valorizar ao máximo esses brancos, emprestando-lhe margens bem proporcionadas e entrelinhamento cômodo, transmitindo ao leitor perfeita legibilidade. Assim, tanto o próprio Gutenberg quanto Schoeffer e Fust, os *pais* do livro impresso, adotaram em suas publicações o “cânone secreto” de construção das páginas manuscritas de finais da Idade Média, i. e., a proporção dita “de ouro” ou “áurea” e “divina”, esta última designação porque, segundo um tratadista cristão, o módulo baseado no valor três (a mancha na relação de dois terços), que sugeria a Santíssima Trindade, “resolve todas as divisões, superfícies e progressões por múltiplo de três, de modo constante e sem contradição”. (ARAÚJO, 2008, p. 389)

Assim, ao mesmo tempo em que o formato e a materialidade do papel e da página permitem uma simetria e harmonia dos elementos, também possibilitam uma maior liberdade de diagramações. Desde o século XIX, essas experimentações de organização assimétricas vêm sendo exploradas, principalmente no segmento editorial de revistas e jornais.

Esse tipo de organização também tem muito haver com a questão cognitiva. É justamente nesse período da história que vemos surgir o leitor movente, definido por Santaella. Esse leitor está habituado com o ritmo frenético das cidades e centros urbanos. Esse tipo de diagramação assimétrica muitas vezes é uma metáfora do mundo onde esse leitor vive. Ao diagramar com essa metáfora em mente o *designer* tenta aproximar o conteúdo do próprio leitor.

Os *e-books* podem ter uma organização além desse padrão, pois as funcionalidades dos dispositivos permitem que o diagramador possa inserir características ao texto que vão além da simples organização dos elementos. As possibilidades podem ser infinitas, desde uma simples opacidade e transparência dos elementos da página até a organização aleatória.

Ainda no campo da influência sobre a organização da página, Araújo deixa claro que muito desse mercado, principalmente a partir do século XX, sofreu grandes mudanças com o surgimento de movimentos artísticos. Muitos *designers* participavam desses movimentos ou se inspiravam neles. Alguns desses movimentos romperam paradigmas de composição e acabaram influenciando as páginas dos livros, jornais e revistas.

Entre finais da década de 1900 e a de 1920, movimentos artísticos como o cubismo, o futurismo, o dadaísmo, o De Stijl e a Bauhaus levaram às últimas consequências esse rompimento de regras tradicionais de composição do espaço, o que se mostraria vital sobre tudo para o grafismo publicitário moderno. Nessa mesma época também se afirmaria o construtivismo funcional soviético, que pretendia não “arte”, mas edificação da página impressa, não “ornamento”, mas eficácia óptica. (ARAÚJO, 2008, p. 391)

Nessa mesma época, popularizou-se o uso de fotografias na composição das páginas. Até então predominava o uso de ilustrações, muito devido aos recursos técnicos até então existentes. Para muitos teóricos, a possibilidade do uso de recursos fotográficos era uma revolução tão importante para o mundo editorial quanto os tipos móveis. Novamente vemos a questão da materialidade e das possibilidades dos suportes influenciando a experiência da leitura. Cabe fazer uma reflexão então sobre quais as possibilidades que os *tablets* podem trazer para os *e-books* e o seu consumo.

Para Araújo, a noção da composição assimétrica deu maior mobilidade para a diagramação. Mercadologicamente, essa mobilidade foi rapidamente incorporada em peças que tinham muito mais um caráter publicitário, e que necessitam de uma maior maleabilidade de recursos gráficos. Manuais, relatórios anuais e outras publicações com o mesmo objetivo foram os maiores beneficiados com esse tipo de composição. O modo de composição de páginas se mostra muito relevante para nossa análise, pois se percebe que é a partir da própria forma do suporte trabalhado que se forma os padrões de organização.

Nos livros impressos, esse padrão já está bem definido, pelo menos no que se refere ao modo de construção. No entanto percebemos que com relação aos *e-books* a realidade é um pouco diferente. Ainda não temos definições de padrões, a organização das páginas dos *e-books* se define, por enquanto, por cópias de modelos dos impressos ou em alguns poucos casos de experimentações. A padronização vai depender muito dos usos e possibilidades que os novos suportes apresentam. Nosso objetivo, no momento, não é determinar quais caminhos

devem ser tomados, vamos nos ater apenas a questão da comparação de como os *e-books* são organizados e como algumas soluções são apresentadas, principalmente com relação à flexibilidade de formato que os *tablets* possibilitam.

C) Diagrama

Ainda dentro do item *organização da página*, Araújo destaca o diagrama. Dentro da “linha de montagem” da impressão, o diagrama estaria localizado no início da fase de impressão. É o diagrama que vai guiar o impressor. Também conhecido como *layout*, o diagrama serve como um protótipo do projeto final. A mancha gráfica com todos os elementos do projeto, como fotografia ou ilustrações, vinhetas, paginações, etc., são organizados nas páginas. São aplicados também nessa página os elementos que ficaram fora da área de impressão.

Elementos como linhas de corte (que serão as guias para o remate das páginas no momento de corte do papel) linhas de dobras (que são as guias de dobraduras, caso o projeto tenha necessidade), marca de registro (são marcações usadas pelos impressores para verificar se as “chapas” das quatro cores utilizadas na impressão estão simétricas, qualquer erro nessa marcação pode gerar a falha de registro), além de outros elementos.

Essa etapa está muito mais ligada ao mundo da impressão, sendo, portanto, inexistente quando se trata dos *e-books*²². Por isso, não vamos utilizar esse item em nossa comparação.

III. Estrutura do livro

O terceiro item do projeto visual de um livro é a *estrutura do livro*. Esse item corresponde aos elementos que compõem a base do livro. São aqueles elementos identificadores do gênero livro. São os balizadores da leitura, elementos que dão ao leitor os indicativos do modo como a leitura no livro se dá. Os elementos que primeiro estabelecem o contrato de comunicação entre o suporte livro e o leitor. Esses elementos foram sendo criados e introduzidos ao projeto visual do livro ao longo do tempo. No início os impressores (mais para frente coube aos diagramadores esse papel) fizeram várias experimentações sempre buscando melhorar a experiência da leitura.

Esse trabalho de experimentação foi dando maturidade ao suporte livro, ao longo do tempo foi-se criando uma identidade única. O modo de fazer livro foi sendo padronizado. A maioria das experimentações não era aleatória, muito se tinha herdado da lógica estrutural dos papiros e pergaminhos. Talvez essa padronização tenha sido um dos maiores trunfos do livro

²² O que poderia equivaler a esta etapa no mundo digital seria o modo de exportação do *e-book*, ou seja, o tipo de arquivo que seria comercializado o livro.

para conseguir seu domínio como meio de comunicação. A estrutura do livro é dividida em três partes, parte pré-textual, parte textual e pós-textual. Essas três partes contêm subitens que são justamente os balizadores de leitura, os elementos que fazem um livro ser um livro.

A) Parte pré-textual

Compõem a parte pré-textual os elementos: falsa folha de rosto; folha de rosto; dedicatória; epígrafe; sumário; lista de ilustrações; lista de abreviaturas e siglas; prefácio; agradecimentos; introdução. Esses elementos funcionam como um introdutório ao livro, fazendo com que o leitor seja contextualizado acerca da obra. Para Ong, alguns elementos que estão na parte pré-textual têm uma herança da oralidade, a forma como alguns desses elementos são construídos remetem à própria oralidade, pelo menos nos seus primórdios.

Muito depois do desenvolvimento da impressão, o processamento auditivo continuou durante algum tempo a dominar o texto visível, impresso, embora ele fosse finalmente desgastado pela impressão. A predominância da audição pode ser vista de modo notável em coisas como as primeiras páginas de rosto impressas, que muitas vezes nos parecem erráticas em sua desatenção às unidades visuais. (ONG, 1998 p. 138)

Por mais que, no início, a influência de outras lógicas de organização tenha influenciado a criação dos livros, foi só quando a padronização amadureceu e foi feita a partir da própria estrutura do códex é que a estrutura do livro se deu por completa. Cada elemento da parte pré-textual tem sua própria forma e origem. O primeiro é a *falsa folha de rosto*. Também conhecido como anterrosto, frontispício ou falso rosto, esse elemento foi uma inovação do próprio livro impresso, sua origem é da última metade do século XVI e se deu pela própria necessidade do livro. Sua finalidade é “apenas de proteger o rosto e levar a letra A da sua assinatura em seu reto” (ARAÚJO, 2008, p. 400). A partir do século XVII passou-se a usar também o verso da falsa folha de rosto, principalmente para apresentar licenças eclesiásticas. Até o final do século XVII, os usos da falsa folha de rosto foram sendo modificados e finalmente chegou-se ao padrão atual que tem as seguintes características²³:

- a)** o título figura em página ímpar, e a que se lhe opõem a esquerda com o livro aberto (página par), não deve ser aproveitada para nenhuma impressão, ficando em branco;
- b)** o título comparece sozinho, dele excluindo-se o subtítulo ou quaisquer outros esclarecimentos;
- c)** o título é composto num corpo menor que o do rosto; alguns sustentam que seria do mesmo corpo que as versais do texto principal ou dos títulos de capítulos;
- d)** o título pode reproduzir o mesmo número de linhas do título consignado no rosto;

²³ As características da falsa folha de rosto estão na íntegra como Araújo descreve no livro “A construção do livro”. Página 400.

- e) o título deve ocupar o centro óptico da página, de modo a valorizar a área de contragrafismo; alguns sustentam que deve situar-se na mesma altura do título do rosto.

Para preservar a harmonia e importância da mancha gráfica, é proibido usar a página do verso da falsa folha de rosto para impressão. Isso porque essa página, quando o livro está aberto, faz par com a folha de rosto, sendo assim qualquer elemento nessa página pode entrar em desarmonia com a folha de rosto.

O segundo item da estrutura do livro é a *folha de rosto*. Também é identificada apenas como rosto. Sua função principal é apresentar a obra. Nesse item é que vão informações de identificação do livro. Pelo seu caráter de identificação, esse elemento já figurava em obras ainda nos papiros. No entanto não com a mesma forma e função igual, o que havia era um “simulacro do que se entende hoje por folha de rosto, mas na realidade se concedia pouca atenção ao autor do trabalho e não raro se dispensava o título.” (ARAÚJO, 2008, p. 401).

Vemos bem, no caso da folha de rosto, como a adaptação e posterior evolução de alguns elementos foram moldados com a materialidade e possibilidades que o suporte apresentou. No códex medieval, o uso da folha de rosto continuou bem similar ao modo dos pergaminhos, nesse caso registravam-se no verso da primeira folha a frase “*incipit liber...*” (começa aqui o livro...). A folha de rosto mostrava-se claramente um balizador de leitura, necessário em muitos casos pois a cognição do leitor muitas vezes não estava pronta para esse suporte, por isso, era necessário que as marcações fossem bem claras para melhor fluir a experiência da leitura.

A folha de rosto tornou-se popular e seu uso foi estabelecido por completo a partir de 1500. Essa popularidade se deu pois a padronização do uso e a função principal de identificação da obra se mostrou uma ótima ferramenta publicitária. Ela também se tornou popular, pois seu estilo era “livre” sendo possível para cada impressor desenvolver o seu próprio modo de ornar a página. Nessa época, havia desde folhas de rostos mais simples, apenas com os elementos essenciais, até trabalhos mais rebuscados com molduras de capitéis, florais ou arabescos. Ambos os lados da folha de rosto são utilizados para impressão, sendo que o lado par é chama de *reto* e o lado ímpar de *verso*. Os elementos essenciais da folha de rosto são:

- a) **Nome literário do autor:** geralmente o nome é colocado no alto da folha de rosto, mas essa localização é flexível, em alguns casos o nome vem abaixo do título do livro. No entanto o modo de apresentação é fixo, em ambos o caso o corpo do nome é menor

que o título. Podemos também encontrar em alguns casos, junto do nome, uma, duas ou mais credenciais e títulos. Mas esses casos são mais específicos.

- b) Título e subtítulo da obra:** é o elemento principal da folha de rosto. Tem destaque sobre todos os outros elementos. Aqui se vê a mesma flexibilidade do nome do autor, o título pode vir acima ou abaixo do nome, mas sempre com o corpo maior, para ter destaque.
- c) Nome do tradutor, compilador, editor literário, prefaciador, ilustrador:** nem todas as obras necessitam desses elementos na folha de rosto, cada caso é um caso. Muitas vezes esses elementos não constam no reto da folha de rosto, eles aparecem somente no verso, depende muito do padrão de cada editora e do valor, ou não, que isso pode agregar ao livro.
- d) Número do volume:** este elemento também não figura em todos os livros, seu uso vai depender da necessidade ou não. Quando usado é preciso seguir algumas regras específicas. É mais costume marcar a número do volume com algarismos romanos, no entanto está se popularizando o uso de números arábicos para esse objetivo. Também é regra destacar a palavra ‘volume’ com versaletes (quando a primeira letra da palavra tem forma de maiúscula, mas com peso igual para a maiúscula).
- e) Número da edição:** só se usa o número da edição quando não se tratar da primeira. Em alguns casos, como edições modificadas, é necessário usar junto ao número da edição as palavras “alterada” ou “alterada e ampliada”.
- f) Imprenta:** esse elemento é o conjunto de informações, que geralmente, estão na parte inferior ou pé da folha de rosto. As informações que constam nele são o publicador ou impressor, cidade e ano da edição em algarismos arábicos. Esse elemento é flexível quanto ao número de informações, muitas vezes algumas delas são suprimidas e a imprenta fica reduzida apenas a uma ou duas informações, o restante é deslocado para o verso da folha de rosto.
- g) Indicação de propriedade de direitos autorais ou editoriais:** esta indicação é o primeiro elemento do verso da folha de rosto, localizado no topo da página. É um elemento relativo recente na estrutura do livro. A questão dos direitos autorais dos livros já era pauta há muito tempo. Em 1886, a Convenção de Berna já havia dado os parâmetros para a questão, mas foi só a partir de 1952, com a Conversão Mundial dos Direitos Autorais, que se chegou a uma padronização do modo como se deve marcar o direito autoral nos livros.

- h) Indicação da obra original:** esse elemento só se faz necessário nos casos de traduções. Ele também figura como um elemento de proteção aos direitos autorais. O título na língua de origem é seguido pela tradução e pelo credenciamento do publicador que detém os direitos de tradução.
- i) Relação de edições e tiragens:** esse item está muito ligado ao mundo da impressão, é ele que marca cronologicamente a vida de uma obra, nele constam datas e publicadores. Através dele é possível saber a história de uma obra. Assim como o número da edição, esse item só se faz necessário a partir da segunda edição.
- j) Ficha catalográfica:** este elemento na grande maioria das vezes encontra-se no verso da folha de rosto. É um resumo das identificações da obra. Tem sua padronização determinada pela *International Standard Bibliographic Description* (ISBD). A padronização da ficha apresenta elementos obrigatórios e facultativos. Os itens mais comuns das fichas são: nome do autor em linha destacada; bloco de informações que se resumem em título e subtítulo, dados completos de autoria, número da edição, e número do volume dentro dela; número de ISBN; etc. As informações da ficha catalográfica ficam envoltas por um retângulo vazado. O espaço ocupado pela ficha não deve ultrapassar mais e um quarto da página.
- k) Nome da coleção:** este item também tem relativa flexibilidade de posicionamento, pode vir tanto no reto como no verso da folha de rosto. Além do nome da coleção esse item traz o nome do seu editor e do seu coordenador.

O terceiro elemento que compõem a parte pré-textual do livro é a *dedicatória*. Esse item não é obrigatório, seu uso vai depender de uma escolha do próprio autor do livro. Quando usada, geralmente seu posicionamento é na página ímpar fronteira ao verso da folha de rosto. Foi só a partir do século XVIII que a dedicatória passou a ter seu espaço reservado, antes disso ela estava incorporada na folha de rosto. A padronização do seu uso é sempre com justificação menor que o corpo de texto, proporção da metade. Sua posição na página pode variar, pode ser na parte superior a direita, seguindo o paralelo do título na folha de rosto, ou na parte inferior a direita, um pouco acima do paralelo da imprensa. Também é possível usar de forma mais livre bem no meio da página de acordo com o projeto do livro. Apenas o reto da dedicatória é utilizado para impressão.

Em seguida vem a *epígrafe*. Este elemento também não é obrigatório, vai depender do estilo e preferência de cada autor. Sua posição é a página ímpar fronteira ao verso da dedicatória. Em alguns raríssimos casos, dedicatória e epígrafe estão localizados na mesma

página, ambos no reto. Epígrafe seria uma citação, que por sua vez pode ser um pensamento, trecho de discurso, etc., que na maioria das vezes está relacionado ao tema do livro. É preciso identificar de onde se extraiu o texto da epígrafe, colocando-se sob esse texto o nome do autor, que é o tipo mais simples, ou a referência bibliográfica completa, que é o tipo menos comum. O modo de organização é o mesmo usado na dedicatória, com o tamanho da fonte menor que o corpo do texto, aqui também não se usa o verso da página para impressão. Há ainda um tipo de epígrafe que se coloca no início de capítulos ou seções no próprio corpo de texto, mas isso depende muito da coerência com o projeto do livro.

O quinto elemento da parte pré-textual é o *sumário*. Sua posição é flexível quanto ao prefácio, pode vir antes ou depois, dependendo do estilo editorial do livro. No entanto, a ABNT²⁴ recomenda que o sumário seja o último elemento da parte pré-textual de um livro. Para Araújo, isso implica em um problema para a experiência da leitura, já que nessa disposição o sumário fica cada vez mais para dentro da própria obra, dificultando para o leitor encontrá-lo. Seu início é sempre no reto da página, por isso, sempre vem em página ímpar. Claro que a flexibilidade existe, e alguns casos isso não é obedecido. O autor lembra que a construção do sumário se faz de forma sistemática e não alfabética, por isso não podemos confundi-lo com o índice, que muitas vezes figura nos livros e que tem função muito similar. A construção visual do sumário na maioria das vezes é rico em detalhe, segundo Araújo quanto mais rico de detalhes, mais útil o sumário se torna, marcações como negritos, recuos, grifos, versaletes são muito enriquecedores.

Em seguida, vêm as *listas de ilustrações*. Seguem o mesmo modo de construção do sumário. No entanto, outras regras são necessárias para que a lista funcione da melhor maneira possível. É padrão usar relações diferenciadas para cada tipo de ilustração, tabelas, gráficos, mapas, etc., mas somente se houver necessidade. Em casos de apenas um tipo de ilustração essa diferenciação é dispensável.

O próximo item da estrutura do livro é a lista *de abreviaturas e de siglas*. A construção desse item segue o mesmo padrão de organização do índice, ou seja, se faz por ordem alfabética. Nele se encontra as referências de todas as abreviaturas e siglas usadas no corpo do texto, seguidas do termo em questão escrito por extenso. Seu padrão gráfico é o mesmo do sumário.

Também dentro da estrutura do livro, está o *prefácio*. Esse item possui muitos sinônimos, nota prévia, prólogo, proêmio, advertência, preliminares, preâmbulo, mas todos

²⁴ Associação Brasileira de Normas Técnicas

tem o mesmo objetivo que é o de esclarecimento ou apresentação do que o texto principal do livro traz. Essa apresentação pode ser feita pelo próprio autor ou por um convidado. Esse item muitas vezes é usado como agregador de valor ao livro, principalmente quando o seu autor é um convidado de respeito na área. Seu início deve ser em página ímpar. Seu padrão gráfico é o mesmo do corpo de texto, isso não é um padrão rígido, muitas vezes, por estilo, alguns autores utilizam recursos como itálico ou negrito para destacar o prefácio.

Agradecimentos é o nono item dos elementos pré-textuais do livro. Sua localização é em página ímpar. Segundo Araújo só se justifica o uso desse item em página isolada se a lista de pessoas e instituições a serem agradecidas for muito grande, se não for o caso, essa lista pode ser inserida no prefácio.

Pode parecer estranho, mas a introdução do livro é um elemento da parte pré-textual e não da textual. Seu início é em página ímpar, ele não deve ser confundido com o prefácio, erro comum em muitos casos. O prefácio é uma apresentação do livro ou mesmo do tema do livro, a introdução já faz parte da história do livro, mesmo que em muitos casos não tenha sequência na história. Esse item segue o mesmo padrão gráfico do corpo do texto, exceto se o projeto necessitar de um destaque deste elemento.

B) Parte textual

Depois de organizada a parte pré-textual, passamos para a parte textual. Essa segunda parte do livro segue um padrão único e regular quanto ao *design* do texto. O diagramador estabelece um padrão para tamanho, tipo e família de fontes bem como a padronização da mancha gráfica, incluindo tamanho da coluna, entrelinhamentos, etc. É aqui também que se dá a principal divisão do livro, é onde se situam os capítulos, seções.

Essa divisão, que nos parece tão natural, só começou a ser usada a partir de uma normalização editorial criada em Alexandria. Antes disso, os manuscritos não passavam de curtos *volumina* – que são pequenos rolos de papiro – nos quais se tinha apenas uma obra ou parte dela. Muitas vezes, uma obra extensa ficava dividida em vários desses rolos, dificultando a leitura e a pesquisa. Os bibliotecários de Alexandria organizaram as obras de modo que vários pequenos rolos foram unidos formando um rolo mais longo.

Com o tempo, novas formas de organização foram sendo experimentadas até que em meados do século IV d.C. já figurasse um objeto muito parecido com o livro atual. Mas essa evolução só foi possível graças à nova lógica de seccionamento orgânico proposto pelos Alexandrinos. A nova organização alexandrina priorizava a fluidez do próprio texto, antes disso a divisão era feita pela comodidade e/ou possibilidades do suporte. Para melhorar a

experiência da leitura, esse novo tipo de organização trouxe a noção de capítulo, seções e itens ou subcapítulos, até então inexistentes.

Para funcionar perfeitamente esse tipo de divisão necessita de algumas regras, sendo que, para Araújo, a principal delas é criar destaque nos elementos que determinam a divisão das seções. Para fazer o destaque, podem ser usadas marcações como negrito nos títulos, corpos maiores, elementos como linhas, espaçamentos maiores. O autor também lembra que o início dos capítulos deve vir sempre em no reto das páginas, que é uma área nobre, sendo assim sempre em página ímpar. As principais divisões que fazem compõem a parte textual são: a) páginas capitulares; b) páginas subcapitulares ou com titulação interna; c) fólhos; d) cabeças; e) notas; f) elementos de apoio; g) iconografia.

A *página capitular* é a página inicial de cada capítulo. A noção de capítulo existe no mundo editorial desde o século II d.C., a origem do termo vem de *caput* que significa cabeça. A padronização desse item segue algumas regras. Ainda no momento de elaboração do projeto do livro, já se deve decidir o posicionamento das páginas capitulares dentro do *layout*. É preciso decidir se as páginas capitulares irão ser colocadas o reto, se esse for o caso, fica estabelecido que a página que faz fronteira a capitular não pode ficar em branco, é preciso preencher no mínimo um terço da página.

O segundo caso é quando o posicionamento das páginas capitulares segue o fluxo natural do texto, podendo ser colocadas tanto no reto quanto no verso, nesse caso as regras são mais livres, só é preciso tomar cuidado com a padronização do estilo de destaque aos títulos. Há ainda a opção de fazer as páginas capitulares no próprio corpo do texto, essa possibilidade é usada geralmente por economia. Nesses casos é preciso redobrar a atenção com o espaço em branco ao redor dos títulos, essa área de respiro deve ser muito bem preservada, para que o destaque surta efeito. Os títulos dos capítulos são compostos por um número e na maioria das vezes vem precedido da palavra “capítulo”. Aqui também se deve manter um padrão de distancia entre o título e o corpo de texto, esse espaço serve para destacar o título. Geralmente esse espaço é proporcional a cinco ou dez linhas do texto, o tamanho vai variar de acordo com o tamanho da fonte escolhida e do entrelinhamento.

A terceira regra é quanto ao destaque no início do primeiro parágrafo. Essa é uma tradição herdada também dos livros manuscritos medievais. Nessa época eram comuns tais letras, ou mesmo palavras inteiras, que iniciavam os parágrafos terem um trabalho diferenciado de impressão, era usado ouro e outros metais mais maleáveis para imprimir essa letra, era usado também um estilo de ornamentação para dar destaque. Quando essa

característica foi incorporada ao livro impresso foram feitas algumas adaptações, a utilização de materiais especiais para a impressão dessas letras deixou de ser usados, ou só em casos muito especiais. Mas a essência da letra capitular foi preservada. Para surtir o efeito desejado, o tamanho das letras capitulares tem que ser de três a cinco linhas de texto. É preciso ficar atento também ao recolhimento do texto, no caso de uso de capitulares não se recomenda recuo de texto, é preciso justificar o parágrafo a esquerda.

O segundo item da parte textual de um livro são as *páginas subcapitulares*. O posicionamento desse tipo de título é direto no corpo do texto, dentro da mancha gráfica. Seu destaque é trabalhado levando em consideração a área branca ao seu redor. Também pode-se usar recursos como itálico, negrito, caixa alta, alinhamento a esquerda ou direita, fios e linhas, enfim, o tratamento gráfico desse item é mais livre, vai depender do projeto do livro. Só fica rígida mesmo a questão do espaçamento branco entre o corpo do texto e o elemento. O padrão a ser seguido é o seguinte: a distância entre a massa de texto superior e o subtítulo é de duas linhas, para a massa inferior é de uma linha.

O item seguinte é o *fólio*. É o item entendido como a numeração das páginas. Dentro do projeto de um livro este item é fundamental, é ele quem direciona e ajuda o leitor a encontrar as páginas do livro. Sem ele seria praticamente impossível navegar de forma clara e coerente nas páginas de um livro. Essa forma de organização é excelente para a forma do livro, a construção linear e o modo sequencial das páginas ficam em perfeita harmonia com a lógica numérica. Mas esse item não é exclusivo do livro impresso, o fólio já figurava nos papiros egípcios desde o século XVI a.C., mas seu papel só se firmou mesmo a partir da década de 1470.

O uso do fólio segue uma padronização, não só estética. Essas regras servem muito mais para melhorar a experiência da leitura. A primeira padronização é quanto a ausência do fólio. Não se aplica o fólio nos itens da parte pré-textual, exceto a introdução. Em alguns casos bem especiais, é permitida aplicação de fólio na parte pré-textual, mas com algarismos romanos. As páginas capitulares também não levam o fólio. Quanto à aplicação do fólio as regras são: na maioria das vezes o fólio segue a mesma família de fonte do corpo de texto, com o mesmo corpo, inclinação. Quanto a posição o fólio pode variar, pode ser no alto da página, no pé da página, em páginas ímpares ele vem no extremo esquerda e em páginas ímpares a extrema direita, ou também há casos onde o fólio é colocado no centro da página. Para efeito de destaque muitas vezes o *designer* agrega elementos, com travessões e

asteriscos, ao fôlio, mas o seu próprio posicionamento na página já garante o destaque necessário.

Em seguida temos as *cabeças*. Também chamados de cabeçalhos ou cabeços, esses itens servem para identificação da obra dentro do próprio livro. Aparecem geralmente no alto das páginas, alinhadas com o fôlio, quando este é usado no topo da página também. Geralmente esse item identifica certas constâncias gerais, como autor, título do livro, capítulo em questão, subtítulos, etc. Não é possível trazer todas essas informações juntas. Ainda no nível do projeto do livro, é decidido qual informação vai vir na cabeça ou até mesmo se esse item irá ser usado. Como padrão, o verso e o reto das páginas recebem informações diferentes. Considerando o livro aberto, na página par, aplicamos o nome do autor e na ímpar o título do livro. Também pode ser aplicado de outra forma: na página par, o título do livro e, na ímpar, o título do capítulo. A terceira padronização é: título do capítulo na página par, subtítulos do capítulo na página ímpar.

O uso de cabeças no livro não é regra tipográfica, é uma questão de estilo editorial. Muitos diagramadores inclusive acusam o item de ser redundante, principalmente quando as informações são o nome do livro e o nome do autor. Segundo essa corrente, só se faz coerente o uso de informações como título do capítulo e subcapítulos. Esse item é muito bem utilizado no *design* editorial de revistas e catálogos, sendo chamados também de vinhetas. Na lógica desse tipo de publicação, o uso de cabeças se mostra muito coerente, como as revistas são divididas em seções e colunas, é mais fácil para o leitor se guiar por meio dessas vinhetas.

Com relação ao padrão gráfico, no *design* de livros, as cabeças seguem a mesma família de fonte do corpo de texto, mas quase sempre em versaletes, o uso de itálico não é comum, preservesse o padrão do título do livro. O corpo das cabeças precisa ser do mesmo tamanho do corpo, pois assim não interfere como um ruído a leitura chamando muita atenção. A distância entre a cabeça e a massa de texto deve ser proporcional a no mínimo duas linhas de texto.

O quinto item da parte textual de um livro são as *notas*. Na realidade, seu posicionamento quanto aos itens não é muito rígido, elas podem surgir tanto na parte textual quanto na parte pós-textual, o que conta aqui é uma questão de estilo editorial. Esse item, quando usado na parte textual, pode trazer certa dificuldade de diagramação. Elas seguem uma padronização: vêm sempre no rodapé do livro, próximo, mas não junto à massa de texto. O padrão gráfico delas é rígido, justamente por essa proximidade. Para não ser confundido

com a própria massa de texto é preciso utilizar alguns elementos e padrões que destacam as notas.

O padrão de fonte das notas é o mesmo do corpo de texto, no entanto, o corpo das notas é sempre dois pontos menores que a massa, salvo nos casos onde a massa de texto tem corpo menor que dez. Nesses casos, a diferença entre corpo de texto e nota é de apenas um ponto. Um filete é usado para separar visualmente as notas do corpo de texto. Esse espaço entre o filete e o corpo de texto é de duas linhas. O recuo nas notas é opcional, mas o espaçamento entre linhas não pode ser menor que uma linha. Quando a diagramação do livro tem mais de uma coluna, as notas seguem esse padrão e são divididas em colunas também.

Em seguida temos os *elementos de apoio*, que são constituídos por quadro, tabelas e fórmulas. Esse tipo de elemento segue uma padronização ao ser aplicada. Primeiro são as tabelas ou quadros. Esses elementos são caracterizados pelo caráter sucinto, são elementos que não precisam de muita descrição, a não ser a legenda e o título. São usados fios ou somente o espaço em branco para destacar esses elementos do texto. Segundo a padronização, nenhuma tabela deveria ultrapassar a justificação da mancha gráfica para não causar ruídos. Quando isso não for possível, recomenda-se modificar a disposição da tabela, coloca-la na vertical, ou até mesmo deixá-la isolada em uma página. No caso de tabelas que não caibam verticalmente em uma única página, recomenda-se dividi-la em duas e acrescentar uma nota de rodapé com a palavra “continua”.

As fórmulas matemáticas também seguem uma padronização quando são aplicadas. Há uma atenção especial às fórmulas, pois muitas têm elementos especiais com linhas, pontos, espessuras bem diferentes, que podem de alguma maneira interferir na mancha gráfica e alterar a experiência de leitura. Quando a fórmula estiver no corpo do texto, como fórmulas matemáticas, e algum elemento dessa fórmula ultrapassar em altura o entrelinhamento, é permitido alterar o espaço entre as linhas para melhor acomodação. Quando a fórmula for aplicada isoladamente é preciso respeitar a largura da mancha gráfica, e é recomendado aplicar um espaço de uma linha acima e abaixo da fórmula. Não é permitido “quebrar” uma fórmula de uma página para outra, caso isso ocorra e não seja possível reverter, “na nova página, introduzir-se pelo menos uma linha normal de texto contendo uma explicação ou um esclarecimento parcial iniciado por expressão como ‘ou seja’, ‘por outro lado’, ‘com efeito’, e assim por diante” (ARAÚJO, 2008, p. 424-425).

O sétimo elemento que compõem a parte textual do livro é a *iconografia*. Geralmente, são imagens e ilustrações que compõem o livro. Elas podem ter caráter ornamental,

complementar ou elucidativo, isso vai depender do projeto do livro. Por questões de custo de impressão, é preciso decidir ainda na fase de projeto, como serão dispostas imagens ao longo do livro, principalmente fotografias coloridas. A distribuição das imagens dentro do livro pode ser de várias maneiras, em alguns casos, por uma questão de economia, todas as fotos são reunidas em um grupo no centro do livro, cada uma com sua devida referência, no momento da impressão essa forma de distribuição barateia o custo. Essa forma de diagramação é mais barata e mais simples.

No entanto, quando a iconografia é distribuída dentro do corpo de texto pode ser relativamente mais complicado o trabalho do diagramador. Nesses casos, é preciso harmonizar muito bem imagens e texto, para que a mancha gráfica não seja prejudicada. Muitos elementos diferentes podem figurar na iconografia, desde gráficos e diagramas até ilustrações, gravuras e fotografias. Araújo divide esses tipos de elementos em grupos diferentes, cada grupo com sua maneira própria de organização. Gráficos e diagramas, quanto ao tratamento gráfico, seguem a mesma regra das tabelas, ou seja, quando utilizadas não podem ultrapassar o limite da mancha gráfica. Os textos de suporte desses elementos, que geralmente servem para identificação tem um tratamento gráfico diferenciado do corpo do texto, eles são usados com um ou dois pontos menores. O uso de elementos como fios e retângulos para salvaguarda também é permitido, sempre seguindo o projeto do livro.

No segundo grupo, no qual estão as gravuras e fotografias, as regras, segundo Araújo, são bem distintas do diagrama e dos gráficos. Geralmente esses elementos tem um destaque especial no projeto do livro, principalmente as fotografias, por isso é preciso levar em consideração principalmente a harmonia da diagramação. É preciso organizar esses elementos dentro da mancha gráfica de forma que o destaque seja mantido, mas não interfira na experiência da leitura. O uso de gravuras e fotografias também serve para dinamizar as páginas. O diagramador pode “brincar” com as imagens no momento da construção das páginas, fazer uma relação de peso entre a massa de texto, o espaço em branco e as imagens. Isso serve muitas vezes para quebrar a monotonia que alguns livros podem ter, no que diz respeito a diagramação. O problema é que o modo de manipular as imagens se restringe as possibilidades que o suporte permite.

Nossa análise, como já foi dito antes, se delimita a comparar as questões do projeto visual do livro. Por isso partimos do entendimento de que a padronização desses elementos já citados, e de outros que serão citados mais a frente, estão presente na grande maioria dos livros, ou que eles sejam regras editoriais da maioria das publicações. Outras questões – que

entendemos tão importantes quanto o projeto visual – como distribuição, questões autorais e até de cognição, não são nosso foco de análise.

C) Parte pós-textual

Continuando na apresentação dos elementos que serão utilizados para efeito de comparação, chegamos aos itens que Araújo reuniu e classificou de parte pós-textual. Esses elementos estão na parte final do livro e figuram geralmente como elementos “técnicos” e de esclarecimentos. Mas suas presenças são fundamentais para a experiência da leitura. Muitas vezes esses elementos não seguem a lógica de leitura linear, não se faz necessário para o entendimento. Segundo Araújo, os elementos que compõem a parte pós-textual são: *posfácio*, *apêndice*, *glossário*, *bibliografia*, *índice*, *colofão*, *errata*.

Muitas vezes, encontramos elementos da parte pré-textual e até mesmo da textual no final do livro, localizados na parte pós-textual. Segundo Araújo, isso pode ocorrer sem comprometer a estrutura padronizada do livro. Os elementos mais comuns a sofrerem esse tipo de deslocamento são as notas que aparecem geralmente entre o posfácio e os apêndices; as tabelas que são inseridas entre os apêndices e o glossário; e o sumário que fica entre o índice e o colofão. A escolha ou não desse deslocamento vai depender do estilo editorial. Nesses casos, alguns elementos sofrem alterações no tratamento gráfico. As notas, quando deslocadas, são compostas em um corpo mais reduzido que o usado no corpo de texto, eventualmente a organização também é modificada, muitas vezes vemos as notas dispostas em duas colunas.

No caso do sumário, é preciso manter a mesma disposição de como se ele tivesse sido colocado na parte pré-textual, isso porque, independente da posição usada o modo de leitura permanece o mesmo. Há uma padronização a ser seguida para as páginas de abertura dos elementos pós-textuais, que segue o mesmo padrão das páginas capitulares da parte textual. Os fôlios também figuram na parte pós-textual, no entanto, alguns elementos precisam ter uma atenção maior, eles seguem uma numeração própria, como o bloco de ilustrações. Essas padronizações são aplicadas às “exceções” da parte pós-textual. Os elementos que são considerados essenciais da parte pós-textuais seguem um padrão específicos.

O primeiro elemento a ser descrito é o *posfácio*. Geralmente é usado como elemento ocasional, caso seja necessário acrescentar de última hora informações que possam alterar ou confirmar o conteúdo do livro. Hoje vemos que o uso do posfácio é muito mais uma questão de estilo editorial dos autores. Quanto ao tratamento gráfico, o posfácio segue o mesmo padrão do prefácio.

O segundo item são os *apêndices*. Esse elemento, quando presente, tem a função de acrescentar algo ao texto, podem ser de várias formas, desde notas simples, até elementos gráficos como ilustrações, mapas, tabelas, gráficos, etc. Geralmente seu tratamento gráfico é diferente do corpo do texto, com um ponto menor que o usado.

Em seguida temos o *glossário*. Esse item é definido como o coletivo de glosas, ou seja, é uma lista de explicações de termos arcaicos, dialetais, técnicos, etc. O tratamento gráfico dessa lista é feita geralmente por meio de linhas compridas, mas também pode ser disposto em colunas – o mais comum é que seja em duas, mas, em casos raros, podemos encontrar até três colunas. O corpo de fonte tem que ser menor um ponto que o do texto. Outros recursos gráficos, com negrito e versaletes, também ajudam na leitura. Recomenda-se também o recolhimento a partir da segunda linha para melhor visualização do limite de cada item do glossário.

O quarto item é a *bibliografia*. Também conhecido como referências bibliográficas, este item traz a lista de fontes bibliográfica citada pelo autor ao longo da obra. O tratamento gráfico desse item é um ponto menor que o corpo de texto. A disposição segue o mesmo tratamento dos itens do glossário, com recuo a partir da segunda linha e o destaque em negrito do sobrenome do autor. Nesse item, é importante ficar atento às regras e normas da ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas).

Em seguida Araújo traz o item *índice*. É possível em muitos casos encontramos esse item no plural, com mais de um conjunto de listas diferentes. Independente do número de índices, o tratamento é possível utilizar dois padrões gráficos. Pode-se colocar todos em uma linha contínua ou linha por linha. Nos dois casos, segue-se o tratamento gráfico semelhante ao do glossário, com entradas a partir da segunda linha, para melhor visualização. É preciso também fazer uso de outros recursos gráficos, como negrito e versaletes para se dar destaque às estradas. O texto do índice tem dois ou três pontos menores que o corpo de texto. Aqui também se recomenda pesquisa quanto às normas técnicas.

O item seguinte do livro é o *colofão*. Essa palavra tem origem na Grécia, significa ápice, coroamento, remate. É o que realmente finaliza o livro. Sua origem é anterior à impressão, desde os manuscritos esse elemento já se fazia presente, e até mesmo nos papiros do Egito faraônico eles já estavam presentes, não com o mesmo tratamento gráfico, mas com o mesmo objetivo. Os primeiros livros manuscritos a trazerem esse item geralmente tinham uma padronização. Na última página do livro era escrito uma frase breve que falava de questões como cópia, revisão, comparação. Após esse texto era colocado o título da obra o

nome do copista. Percebemos que o colofão, desde o princípio, teve esse caráter técnico. Os escribas medievais também tinham esse hábito, ao final de cada obra escreviam no final de suas obras os seus nomes, data do término do trabalho e até orações.

Na era da impressão o padrão passou a ser colocar no colofão o título, os nomes dos tipógrafos publicadores, o local da impressão e a data exata da sua conclusão. A partir de 1476 passou-se a marcar na folha de rosto o nome do publicador o local e ano da impressão. O *design* editorial de revistas também possui um elemento que se assemelha ao colofão dos livros: é o expediente. Nesse caso, o destaque é maior, geralmente as revistas trazem o expediente nas primeiras páginas. Mas ambos têm esse caráter mais de informações técnicas.

Segundo a padronização atual, os elementos que fazem parte do colofão são divididos em categorias: *Preparação do original* – supervisão (ou coordenação) editorial, edição do texto, projeto gráfico, capa, editoração eletrônica, iconografia (ou seleção iconográfica), ilustrações, fotos, desenhos, gráficos, diagramas (incluindo aqui os mapas), índice; e *Realização gráfica* – pré-impressão, tipo e corpo/entrelinha, formato, revisão de provas, impressor, impressão, papel, tintas, acabamento (ou encadernação), tiragem, tiragem especial, fim da execução (data).

Nem sempre todos os elementos vão ser necessários, mas, quanto mais itens forem usados, mais completa é a função do colofão. Quanto ao tratamento gráfico, os elementos do colofão são dispostos em lista, geralmente centralizado, com corpo dois pontos menores que o corpo de texto. De preferência o colofão é colocado na última página e assim como os elementos pré-textuais, o fólio não é usado.

O último elemento da parte pós-textual é a *errata*. Esse elemento se resume a lista de erros tipográficos encontrados no conteúdo do livro após sua impressão e está ligado diretamente à materialidade do suporte. Ele só existe graças ao modo como o livro é impresso, pois o número grande da tiragem impede que o livro seja reimpresso a fim de se corrigir os erros. Seria economicamente inviável fazer isso, por isso, é tão importante a função da errata. Nos livros manuscritos, era totalmente desnecessária a errata, pois era comum apagarem os erros e reconstruírem o trecho do livro.

A primeira errata usada data do ano de 1457 e atentava para um erro de impressão onde uma palavra estava dividida silabicamente errada. Araújo lembra que a função principal da errata é fazer referência somente a erros do livro, nunca faz referência a alterações. A errata também não precisa ser trazer todos os erros do livro. Deve limitar-se a saltos, repetições ou inversões e isso quando o erro interferir na experiência da leitura. Quanto ao

tratamento gráfico a errata tem o corpo menor que o corpo de texto. Para melhor identificação do erro há uma padronização da errata, primeiro vem a página, depois a linha, a palavra errada, e em seguida a correção, exemplo “p. 20, linha 14, onde lê-se ‘caro’, leia-se ‘carro’”. Também são usados recursos como negrito e grifo para dar destaque. A errata está fora da impressão do livro, por isso, sua aplicação é totalmente diferente, ela vem em uma folha avulsa ou mesmo colada no verso do colofão.

D) Elementos extratextuais

Araújo ainda traz outros elementos que são parte fundamental do livro mas não estão em nenhuma das partes anteriores, pois, geralmente, esses elementos tem tratamento gráfico diferenciado. Araújo classifica esses elementos de extratextuais. Tais elementos merecem um tratamento especial e diferenciado, por isso não é de responsabilidade do diagramador, é comum que essa parte extratextual seja criada e desenvolvida por *designers* especialistas. Os itens extratextuais estão reunidos sob uma *designação* de “capa do livro”, mas assim como as outras partes do livro, os elementos extratextuais tem várias subdivisões. Araújo divide a capa em oito elementos, sendo eles: *primeira capa, segunda capa, terceira capa, quarta capa, primeira orelha, segunda orelha, sobrecapa, lombada*.

A tradição de proteger os livros com capa é recente. O códice já era encadernado da maneira que conhecemos, mas o hábito de proteger essa encadernação com uma capa só se tornou comum a partir de 1820, sendo poucas eram as obras com esse tipo de acabamento até então. Antes dessa cultura da capa, era comum os livreiros apenas colocarem uma folha simples protegendo os livros. Mas, de modo algum isso figurava como uma capa, tratava-se apenas de um recurso para proteger a obra de acidentes e a ação do tempo.

Entre os anos de 1822 e 1832 umas das primeiras comercializações de livros em grande escala foi feita na Inglaterra: a série de livros *Diamond Classics*. A partir daí, o hábito de produzir livros com capas foi se difundindo entre os livreiros e editoras. Segundo o Araújo, existem três tipos de capas, a primeira é do tipo *encadernada*, que são as de revestimento duro, a segunda é a *brochura*, que são as capas moles, e por último a capa *flexível*, que são materiais intermediários entre a capa dura e a brochura.

Araújo faz uma rápida explicação sobre cada elemento da capa. Segundo ele, a primeira capa trata-se da face externa do livro, é onde se imprime a arte principal da capa, é o que fica mais em exposição. Para o autor esse item merece maior atenção por conta de sua função publicitária. É aqui que se gasta mais tempo com o tratamento visual, é onde se gasta mais recursos de *design*. O objetivo principal da primeira capa é provocar um impacto visual,

atrair o leitor a folhear as páginas do livro, a liberdade do *designer* é maior nessa área. O uso de recursos como imagens, grafismos, cores especiais são bem vindos aqui, desde que seja feito dentro do padrão do livro. É comum encontrarmos um profissional especializado nesta área, o capista.

A segunda capa é a face interna da primeira capa. Está área não se destina a impressão salvo em alguns casos onde vemos impressas listas de obras do autor ou da editora e tabelas nessa página, mas isso está muito ligado ao conteúdo do livro. O mercado editorial de revistas utiliza esse espaço para a publicidade, mas nos livros ela sempre permanece sem impressão.

A terceira capa é a parte interna da quarta capa. Aqui também não se destina a impressão. A quarta capa é a parte de trás do livro. O uso dessa área para impressão é opcional, segue o estilo editorial do livro. Quando usada segue o mesmo padrão gráfico a primeira capa, sendo muito comum inclusive se usar a arte dessa capa como continuação ou complemento da arte da primeira capa. Aqui também temos o apelo publicitário, essa capa também é usada para vender o livro, para atrair o leitor. Geralmente encontramos impresso nessa capa um texto de referência da própria obra ou “críticas” elogiando o conteúdo do livro.

A primeira orelha é a dobra da primeira página. Ela está dentro da lógica de publicidade do livro e, geralmente, seu conteúdo é uma breve sinopse do livro e os pontos mais importantes que o leitor vai encontrar ao longo do livro. A segunda orelha está na dobra da quarta capa. Seu conteúdo, geralmente, é uma breve biografia sobre o autor livro, com o uso ou não de uma foto do mesmo, aqui também o apelo publicitário. A partir de 1830, foi criada a sobrecapa. Este elemento é o mais incomum nos livros, poucas são as obras que trazem esse proteção extra. Além do objetivo de proteger, sua função principal é de publicidade. Basicamente, a sobrecapa é uma folha solta que é dobrada pra se moldar a capa do livro. Geralmente, repete-se a arte da primeira e quarta capa na sobre capa. Muitas vezes, a sobrecapa nem tem a função publicitária, seu objetivo é meramente publicitário, nesses casos o formato da sobrecapa é muito mais de uma cinta que envolve o livro, com o objetivo de chamar a atenção.

Ainda dando seguimento à capa, temos a lombada. É ela que faz o elo entre a quarta e a primeira capa e se posiciona na parte posterior do livro. É padrão imprimir na lombada o nome do livro, nome do autor, o logo da editora, caso seja necessário aqui também pode figurar o número do volume ou o ano de publicação do livro. O uso da lombada como identificador é relativamente recente. Até o século XVI, os livros eram guardados ao inverso do que é hoje: a lombada era virada para o fundo da estante, e se tinha o hábito de escrever os

nomes dos livros sobre o corte das páginas. A área da lombada está diretamente relacionada com o tamanho livro e o tipo de papel usado. Muito se discute quanto ao modo de impressão do nome dos livros na lombada, se de cima para baixo ou de baixo para cima. Segundo recomendação da ABNT, escreve-se o nome de cima para baixo, mas isso não é rígido, muitas vezes a sensibilidade do capista ou do *designer* é que é levada em consideração. O mais importante, no entanto, é que o nome na lombada sempre seja legível, mesmo que a certas distâncias.

Essas são as partes do livro que escolhemos para nossa análise de comparação entre o livro impresso e os suportes eletrônicos. Como já dissemos anteriormente, essas não são as únicas partes do projeto visual proposto por Araújo, existe ainda uma última parte que é a *Arte-final*, mas, como esse item está mais ligado à questão de impressão, achamos melhor excluí-lo da análise. Nesse sentido, apresentamos a seguir um “quadro-resumo” (Quadro 1) dos elementos que compõem o projeto visual de um livro, de acordo com Araújo, e que serão levados em consideração na análise comparativa deste trabalho.

Quadro 1 – Sistematização dos elementos que compõe o projeto visual de um livro

Projeto visual	
<i>I - Princípio da legibilidade</i>	
A) Ritmo de leitura	O ritmo de leitura está ligado ao modo como estão organizados as palavras, as frases e principalmente os parágrafos em uma página. Essa disposição de elementos determina a velocidade e o ritmo com que o leitor consome o livro
B) Caracteres	A escolha dos tipos a serem impressos, ou para serem usados em tela, segue o princípio da legibilidade. Critérios escolhidos para a seleção de fontes são: estilo, simplicidade, dimensão, força, orientação, harmonia, ritmo.
C) Linhas	A direção da leitura é determinada pelo modo como organizamos as linhas do texto.
<i>II - Organização da página</i>	
A) Formatos	O formato está relacionado com a forma física do suporte.
B) Esquemas construtivos	O modo de organização dos elementos que compõem o conteúdo do livro. Podem variar quanto a construção simétrica ou assimétrica das páginas.
C) Diagrama	É o guia de impressão, ou layout. Espécie de prova impressa usada para guia na gráfica. (não será utilizado para efeito de comparação)
<i>III - Estrutura do livro</i>	
A) Parte pré-textual	Elementos que funcionam como um introdutório ao livro: falsa folha de rosto; folha de rosto; dedicatória; epígrafe; sumário; lista de ilustrações; lista de abreviaturas e siglas; prefácio; agradecimentos; introdução.
B) Parte textual	Os elementos que compõem a parte principal do livros. São eles: Página capitular, páginas subcapitulares, fôlios, cabeças, notas, elementos de apoio, iconografia.
C) Parte pós-textual	Trata-se do conjunto de elementos localizados no final do livro. A maioria desses elementos tem o caráter mais técnico. Posfácio, Apêndice, glossário, bibliografia, índice, colofão, errata.
D) Elementos extratextuais	Elementos que constituem o revestimento do livro, sob a <i>designação</i> genérica de “capa”. Primeira capa, segunda capa, terceira capa, quarta capa, primeira orelha, segunda orelha, sobrecapa e lombada.

3.1.2 *Affordances*

Também vamos usar para comparação os elementos que o autor José Furtado (2006) apresenta como *affordances* dos suportes. O autor usa a classificação de *affordances* do livro, estabelecida por Abigail J. Sellen e Richard Harper. As *affordances* são propriedades físicas do suporte livro e dos *tablets* que possibilitam a ação de ler, e essas características são únicas. São essas características peculiares de cada suporte que também vamos usar como matriz de comparação.

A primeira *affordance* que Furtado (2006, p.140) apresenta do livro é a *tangibilidade*:

Ao lermos um livro, temos a experiência do texto usando tanto os nossos olhos como as nossas mãos. Quando um documento é em papel, podemos ver a dimensão, manusear as páginas para calcular o seu tamanho, podemos dobrar o canto de uma página enquanto procuramos outra seção do texto.

Essa tangibilidade está ligada a própria materialidade dos suportes. O livro impresso permite uma noção maior de tangibilidade, as páginas físicas e “independentes” ajudam nessa questão. Nos *e-books*, alcançar essa *affordance* é mais difícil, a emulação das páginas é geralmente a estratégia mais usada pelos *designers*, mas não é a das mais úteis. Nesses casos, é comum ocorrer “problemas contextuais, como a percepção da localização no interior de um documento ou a perda da memória espacial” (FURTADO, 2006 p. 142). Essa noção do “tamanho” do conteúdo dá uma segurança a esse leitor. Quando tomamos um livro nas mãos já temos uma primeira ideia da quantidade de conteúdo que temos à disposição. Alguns são bem finos, outros são compostos por uma grande quantidade de páginas. Essa noção de quantidade aproxima o leitor à prática da leitura concentrada.

A segunda *affordance* do livro destacada por Furtado é a *flexibilidade espacial*. “Os documentos em suporte de papel permitem ao leitor interagir com mais de um texto simultaneamente. Vários documentos podem ser dispostos de um modo muito próximo numa mesa de trabalho” (FURTADO, 2006, p. 140). Essa característica do livro pode ter sido um dos diferenciais que popularizaram esse suporte. Se antes, na época dos rolos, o manuseio de vários exemplares era uma dificuldade, com os livros isso foi facilitado, pois não era mais preciso desenrolar todo o rolo toda vez que fosse buscar uma nova informação, bastava marcar a página do livro e abri-la sempre que necessário.

Essa *affordance* também pode ser identificada no iPad ou no Kindle²⁵, mas a flexibilidade espacial dos *tablets* está dentro da própria rede. Quando lemos na tela a possibilidade de *links* e hipertexto faz essa flexibilidade ser quase infinita. Podemos buscar referências em outras obras com um simples clicar. Antes, então, era possível abrir vários livros na mesa de estudo e mesmo assim ficava restrito ao número possível de livros que a mesa suportaria. Agora é possível ter ao dispor muito mais “livros” ao mesmo tempo. A passagem de uma obra para outra, nos *tablets*, pode ser mais difícil que entre um livro e outros abertos na mesa, mas, mesmo assim, ainda há flexibilidade.

A *manipulação* é a terceira *affordance* destacada por Furtado. Os livros são feitos de um material que pode ser modificado com facilidade, o papel. “É fácil para os leitores de um livro impresso anotar e acrescentar apontamentos [...] muitas vezes os leitores escrevem um documento à medida que lêem” (FURTADO, 2006. p. 140). A prática de leitura “individual”, “solitária”, favorece essa prática de anotar enquanto se lê, e não só em livros. As fotocópias, tão comuns entre os estudantes de todos os níveis, são um ótimo exemplo, de como é possível fazer anotações, destacar trechos, rabiscar, fazer quase todo tipo de intervenção, sem danificar a obra original. Além disso, podemos fotocopiar só alguns capítulos das obras, juntar no mesmo calhamaço de papel trechos de várias obras, criar uma obra híbrida totalmente exclusiva e ainda acrescentar anotações ao longo dessa obra híbrida.

Na tela dos *tablets*, essa manipulação é um pouco mais difícil, mas novamente temos que levar em conta em que contexto ocorre essa comparação. Nos *tablets*, por exemplo, destacar trechos, como se faz com os marca-textos analógicos, é um pouco mais difícil. Mas, em contra partida, a cognição dos usuários de *tablets* permite destacar, anotar, realçar trechos de outras formas. No Kindle, os leitores têm à disposição a possibilidade de criar *bookmarkers*, que são marcações ao longo do arquivo que funcionam como atalhos. Ao criar um *bookmarkers* em alguma página, é possível facilmente retornar para a mesma com um clique. Isso é uma forma de interagir com o texto, uma forma de manipular.

Furtado também destaca *affordances* que dão “vantagens” aos *tablets* em relação aos livros. São características próprias dos suportes eletrônicos de leitura que facilitam a experiência de leitura de forma única. A primeira vantagem dos dispositivos eletrônicos dedicados à leitura é o *armazenamento e acesso a grandes quantidades de informações*.

²⁵ Desde que tenham acesso à internet.

Dependendo do modelo o Kindle, por exemplo, pode armazenar na sua memória²⁶ milhares de livros. Muitas vezes, a memória de um Kindle pode ter muito mais “livros” que uma biblioteca de pequeno porte, vantagem também apresentada pelo iPad. Além do mais, esses dois dispositivos (dependendo do modelo) possuem acesso à internet, o que estende muito mais a capacidade de armazenamento.

No livro, isso simplesmente não ocorre devido a sua própria estrutura. O conteúdo do livro é restrito ao seu suporte, portanto, todo o conteúdo possível que um livro pode apresentar já está nele. O que é novo é a atualização que cada leitor faz do texto.

O leitor de um livro ou de um artigo no papel se confronta com um objeto físico sobre o qual uma certa versão do texto está integralmente manifesta. Certamente ele pode anotar nas margens, fotocopiar, recortar, colar, proceder a montagens, mas o texto inicial está lá, preto no branco. já realizado integralmente. (LEVY 1996, p. 39)

Como cada leitor faz as ligações semânticas dentro da própria memória com outras obras e com toda a sua bagagem intelectual, a leitura é sempre algo novo. Mas o conteúdo do livro é estático, bem diferente dos *tablets* que tem acesso ao conteúdo dinâmico da rede. O livro só armazena aquilo que as suas folhas comportam, nem mais nem menos. Mesmo com a manipulação e a possibilidade de acrescentar notas nas bordas brancas, ainda assim esse acréscimo de conteúdo não é nem próximo do que é possível armazenar em um *tablet*.

Dentro da *affordance* do armazenamento cabe também a *questão da atualização*. Com os livros virtuais é muito mais simples fazer atualizações do conteúdo. Caso algum conteúdo esteja errado ou faltando alguma parte, um simples *download* pode resolver. No entanto, se esse mesmo problema acontecer com um livro físico, essa ação fica um pouco mais complicada de ser realizada. Será preciso esperar uma nova edição da obra para que tudo seja consertado e, mesmo assim, surge outro problema: teremos dois objetos físicos que têm quase o mesmo conteúdo. Nos *e-books*, essa substituição não existe, há somente um acréscimo.

Os *e-books* têm ainda a vantagem de serem *multimídia*, não só no conteúdo, mas na própria interação homem-máquina. Alguns livros eletrônicos têm o seu conteúdo montado com hipertextos, que podem trazer textos com sons, imagens, vídeos, etc. Essa prática de leitura, tão própria do leitor imersivo, mostra que os *tablets* estão mais coerentes a esse leitor. Os livros impressos também podem ser multimídia, já que ilustrações e imagens também são formas de multimídia. Outros recursos também são muito utilizados para agregar

²⁶ Em informática, memória são todos os dispositivos que permitem a um computador guardar dados, temporariamente ou permanentemente. Memória é um termo genérico para designar componentes de um sistema capazes de armazenar dados e programas.

características multimidiáticas aos livros impressos. Muitas publicações vêm com recursos sonoros, como CDs e MP3s, que devem ser acionados quando sua leitura chega em determinada página do livro.

Há ainda tentativas de interação, com recursos em algumas publicações, como aquelas voltadas para o público infantil, que trazem partes móveis que são manipuladas de acordo com o estímulo que a criança provoca. No entanto, esses recursos não representam uma verdadeira definição de multimídia. Podemos dizer que se trata de uma “multimídia analógica”, já que não há uma verdadeira junção dos conteúdos, diferente do elo nos *e-books*, nos quais os conteúdos diversos estão imbricados e suas fronteiras se desfazem.

Os *e-books* têm outra vantagem que Furtado chama de *Full-text*: a capacidade de pesquisas rápidas dentro do conteúdo. “As pesquisas por palavras-chave possibilitam aos leitores encontrar rapidamente informação específica em documentos de grande dimensão.” (FURTADO, 2004, p. 141). A seguir, apresentamos um “quadro-resumo” (Quadro 2) das *affordances* descritas por Furtado (2004) que serão levadas em consideração na análise deste trabalho.

Quadro 2 – Sistematização das características que compõe as *affordances* de um livro

<i>Affordances</i>	
Tangibilidade	Está relacionado a manipulação do suporte. O modo como o leitor utiliza e percebe as propriedades físicas do suporte.
Flexibilidade espacial	Tem relação com a possibilidade que os suportes permitem quanto a seus usos de formas variadas.
Manipulação	É a qualidade do suporte que permitem ou não a manipulação do seu conteúdo, seja destacando, acrescentando, etc.
Armazenamento e acesso a grandes quantidades de informações.	Está relacionado a capacidade de aumento do conteúdo que o suporte permite.
Questão da atualização	A facilidade ou não que suportes permitem corrigir erros e acrescentar novas partes ao conteúdo.
<i>Full-text</i>	A possibilidade de se fazer buscas dentro do conteúdo da obra.

3.1.3 Usabilidade e legibilidade

Até aqui este trabalho fez uma aproximação dos *e-books* com os padrões do livro impresso, levando em consideração questões de diagramação e *design* dos livros. Entretanto, como já foi dito antes, no momento da análise não podemos negligenciar o caráter híbrido dos *e-books*. Temos que levar em conta o fato dos livros digitais estarem intimamente ligados ao mundo digital e as normas que regem esse mundo. Além do fato de o leitor dos *e-books* ter na

sua cognição características do mundo digital, sendo na verdade um leitor/usuários, misturando, muitas vezes, hábitos dos dois mundos no momento da leitura dos livros digitais.

Diante desse hibridismo dos livros digitais, podemos então, também utilizar padrões da *web* na nossa metodologia. Afinal, como nossa metodologia busca entender até que ponto o *design* dos livros digitais facilita a experiência de leitura, vamos nos basear também em alguns balizadores de leitura que devem ser levados em consideração na *web*. Assim, vamos recorrer a referências teóricas oriundas do *webdesign*, em especial a obra de Jakob Nielsen e as teorias de projetos de *sites*, para tentar traçar um paralelo de quão adequado os *e-books* estão com as diretrizes da *web*. Logicamente, não vamos seguir todos os padrões estabelecidos pelos teóricos, e sim utilizar as normas de produção dos *sites* e portais que mais se aproximam das características dos impressos: a usabilidade e a legibilidade.

A usabilidade está ligada diretamente à facilidade – ou não – do usuário utilizar uma interface. O conceito de usabilidade não se restringe ao mundo digital, na verdade ela está ligada a qualquer “aparelho” que seja usada por pessoas. Desde um livro impresso até um fogão têm um nível de usabilidade. Por isso mesmo escolhemos esse item para comparação. Como falamos no referencial teórico, a usabilidade de um *site* ou mesmo de um *software* está ligada diretamente a interface gráfica. O livro digital também tem a mesma lógica de uma interface gráfica. A organização do conteúdo do *e-book* é feita pensando na melhor relação entre leitor/usuário e interface.

Já a legibilidade está ligada diretamente a possibilidade do usuário ler os textos na tela. A legibilidade é alcançada com a relação cromática e de contraste entre fundo da tela e o texto. Este é outro item que também contempla o mundo impresso, por isso nossa escolha em incluí-lo na nossa análise comparativa. As normas para uma legibilidade perfeita nos *sites* pode ser aplicada nos *e-books* e alcançar os mesmo resultados.

O Quadro 3, a seguir, mostra resumidamente a definição dessas duas características.

Quadro 3 – Sistematização das características de legibilidade e usabilidade

Usabilidade	Conceito que define o quão fácil é para o usuário utilizar uma interface. Ela não é um conceito exclusivo do <i>webdesign</i> , qualquer sistema, aparelho, produto e etc. que seja utilizada por pessoas tem um nível de usabilidade, que pode ser boa ou ruim.
Legibilidade	Conceito que está ligado com a possibilidade do usuário ler ou não um texto na tela do computador. Também pode ser aplicada aos suportes impressos.

3.2 O passo a passo metodológico

Nossa análise comparativa vai partir dos arranjos e padronização que fizeram com que a experiência de leitura do livro se consolidasse em nossa sociedade. Vamos partir dos itens citados anteriormente e comparar como eles são utilizados nos *e-books*. Partimos da ideia de que muito dessa padronização que Araújo e os outros autores nos descrevem está ligada diretamente à materialidade do suporte papel e tudo o que envolve suas possibilidades, como a impressão, por exemplo.

Dois tipos de parâmetro de comparação serão utilizados em nossa análise. O primeiro é quanto à ausência e presença de certos elementos. Vamos verificar se os itens que Araújo traz como básicos dos livros estão presentes nas obras a serem comparadas. Para isso, criamos um quadro comparativo entre os três suportes (Quadro 4). O item existente em qualquer dos suportes será marcado com um “v” e, no caso de ausência, o espaço será marcado com um “x”.

Para o segundo parâmetro de comparação, vamos analisar os itens que estão diretamente ligados à materialidade do suporte livro e verificar como eles se comportam dentro dos suportes eletrônicos. Vamos também – quando acharmos relevante – dar sugestões de como deveria ser usado alguns itens nos dispositivos eletrônicos ou mesmo se eles deveriam ser suprimido nas versões digitais.

Após a identificação dos itens nas obras, vamos fazer uma análise mais minuciosa sobre a relevância de alguns. Essa escolha será feita a partir da importância que esses itens trazem para a experiência da leitura e a relação deles com a materialidade do suporte. Também vamos usar para efeito de comparação os outros itens que fazem parte do projeto visual, são eles: o princípio da legibilidade e a organização da página. Esses itens estão fora do Quadro 4, pois não há como falar desses elementos em termos de “ausência” ou “presença”. A análise referente à legibilidade e à organização da página, portanto, será feita de forma descritiva. Também vamos utilizar como critério a relevância do item para a experiência de leitura. Caso um item chame muito atenção ele será mais trabalhado do que outros itens.

Quadro 4 – Presença e ausência de elementos textuais de uma obra no livro impresso, Kindle e iPad

Estrutura do Livro	Livro	Kindle	iPad
Parte pré-textual			
Falsa folha de rosto			
Folha de rosto			
Dedicatória			
Epígrafe			
Sumário			
Lista de ilustrações			
Lista de abreviaturas e siglas			
Prefácio			
Agradecimentos			
Introdução			
Parte textual			
Página Capítular			
Páginas subcapitulares			
Fólio			
Cabeças			
Notas			
Elementos de apoio			
Iconografia			
Parte pós-textual			
Posfácio			
Apêndice			
Glossário			
Bibliografia			
Índice			
Colofão			
Errata			
Elementos extratextuais			
Primeira capa			
Segunda capa			
Terceira capa			
Quarta capa			
Primeira orelha			
Segunda orelha			
Lombada			
Sobrecaça			

3.3 Critério de escolha das obras

Como critério de seleção, escolhemos para análise somente obras que tenham sido escritas e distribuídas recentemente, já na era dos *tablets*. Os clássicos, ou livros já consagrados não serviriam para nossa comparação, pois, na grande maioria das vezes, a versão para os *tablets* se resume a uma simples emulação dos impressos. Nesse sentido, foram escolhidas para análise obras que foram lançadas nos três formatos: livro impresso, *e-book*

para Kindle e *e-book* para iPad. Também optamos por obras pertencentes a diferentes gêneros para melhor explorar o processo de análise. Assim, chegamos às três obras analisadas neste trabalho.

A primeira trata-se de uma biografia: “Steve Jobs por Walter Isaacson”. É um livro sobre a biografia do empresário norte-americano fundador da empresa Apple. O livro, lançado em 20 de outubro de 2011 – alguns dias após a morte de Jobs –, foi baseado em mais de 40 entrevistas que o empresário concedeu em um período de dois anos, além de depoimentos e entrevistas de familiares, colegas e concorrentes. A obra narra a vida do empresário que, entre altos e baixos na carreira, conseguiu construir um império tecnológico e ficou conhecido pela sua criatividade.

A segunda é voltada para a área acadêmica: “*Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*”, escrito por Sherry Turkle, pesquisadora e professora do MIT (*Massachusetts Institute of Technology*). No livro, Turkle faz uma análise do relacionamento atual que as pessoas têm com as tecnologias, principalmente os novos suportes, questionando as consequências que essa interação homem-máquina traz para a sociedade.

A terceira obra selecionada foi “Divergente”, literatura infanto-juvenil da autora americana Veronica Roth. O enredo do livro trata da história de Beatrice, uma jovem que vive em uma versão futurista da cidade de Chicago. Nesse futuro, a sociedade se divide em cinco facções dedicadas, cada uma, ao cultivo de uma virtude – sendo elas: a Abnegação, a Amizade, a Audácia, a Franqueza e a Erudição. Os jovens passam por uma iniciação para escolher qual facção farão parte. No momento de sua iniciação, Beatrice faz uma escolha entre seguir o que sua família quer e o que ela realmente deseja. O livro é de 2011 e marca a estreia da autora Veronica Roth.

Assim, no capítulo seguinte, apresentaremos os resultados da análise dessas três obras nos três diferentes suportes de leitura, conforme os procedimentos metodológicos apresentados neste capítulo.

4 ANÁLISE DAS OBRAS LITERÁRIAS

Neste capítulo, faremos as análises das obras escolhidas. Primeiramente faremos a análise quanto a presença e ausência dos elementos. Continuaremos com a aplicação da metodologia levantando outros pontos de comparação da obra, bem como nossa análise final.

4.1 Steve Jobs por Walter Isaacson

A escolha por essa obra ocorreu pelo fato de atender o primeiro item do nosso critério, sendo lançado para os três suportes – livro impresso, iPad e Kindle – simultaneamente. Entendemos que a experiência da leitura começa a partir do momento em que vamos adquirir a obra. Então achamos relevante para a própria análise, relatarmos como se deu a compra das versões. Tentamos adquirir as três versões do livro na mesma loja. No entanto isso não foi tão simples. Na loja física da livraria Saraiva, o livro impresso foi relativamente fácil de ser adquirido. Já as versões digitais apresentaram algumas dificuldades. A versão disponível na loja virtual está no formato *.epub*²⁷. Por questões comerciais, o arquivo é protegido, não sendo possível simplesmente baixá-lo e abrir em qualquer *tablet*.

Primeiro foi solicitado que fosse baixado o aplicativo “Saraiva Digital Reader” para o iPad. Esse aplicativo é vinculado à loja Saraiva. Em seguida, foi solicitado criar um perfil no próprio aplicativo. Todo livro baixado pode ser vinculado nessa conta e só podemos ler o *e-book* com esse aplicativo. Com o Kindle, foi ainda mais complicado. A versão do arquivo disponível na loja virtual não é compatível com o aparelho da *Amazon*. A impressão é que o *software* do Kindle dificulta o modo de proteção usado pela livraria, por isso a incompatibilidade.

Essa “dificuldade” em adquirir as versões já estabelece parte do contrato de comunicação. Os suportes, por variadas questões, já mostram diferenças quanto à própria aquisição. E não é possível dizer que isso seja apenas uma questão comercial contemporânea,

²⁷ EPUB (abreviação de *Electronic Publication* - Publicação Eletrônica) é um formato de arquivo digital padrão específico para *e-books*. É livre e aberto e foi criado pelo *International Digital Publishing Forum* (CICOM). Arquivos têm a extensão *.epub*. EPUB é projetado para conteúdo fluido, o que significa que a tela de texto pode ser otimizada de acordo com o dispositivo usado para leitura. O padrão é destinado a funcionar como um único formato oficial para distribuição e venda de livros digitais. Ele substitui o padrão *Open eBook*. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/EPUB>>. Acesso em 03 ago. 2012.

pois, se fizermos um resgate da história do *códex*, vamos identificar semelhante problema de acesso no início de sua comercialização, logicamente em outro contexto e com outros agentes. Com o livro, o problema maior eram os materiais com que eram produzidos. Como já falamos nos capítulos anteriores, a produção do *códex* era complicada, só foi amenizada com a entrada do papel no mercado editorial.

Em relação à análise da obra, começamos a análise. Primeiro nos detemos na questão do projeto visual, especificamente, nos elementos do livro. Fomos identificando os elementos pré-textuais, textuais, pós-textuais e extratextuais quanto à ausência e presença nos três suportes, conforme o quadro a seguir (Quadro 5).

Quadro 5 – Análise livro “Steve Jobs por Walter Isaacson”

Estrutura do Livro	Livro	Kindle	iPad
Parte pré-textual			
Falsa folha de rosto	v	x	x
Folha de rosto	v	v	v
Dedicatória	x	x	x
Epígrafe	v	v	v
Sumário	v	v	v
Lista de ilustrações	x	x	x
Lista de abreviaturas e siglas	x	x	x
Prefácio	x	x	x
Agradecimentos	x	x	x
Introdução	v	v	v
Parte textual			
Página Capítular	v	v	v
Páginas subcapitulares	v	v	v
Fólio	v	x	v
Cabeças	x	x	v
Notas	x	x	x
Elementos de apoio	x	x	x
Iconografia	v	v	v
Parte pós-textual			
Posfácio	x	x	x
Apêndice	v	v	v
Glossário	x	x	x
Bibliografia	v	v	v
Índice	x	v	x
Colofão	v	v	v
Errata	x	x	x
Elementos extratextuais			
Primeira capa	v	v	v
Segunda capa	v	x	x
Terceira capa	v	x	x
Quarta capa	v	x	x
Primeira orelha	v	x	x
Segunda orelha	v	x	x
Lombada	v	x	x
Sobrecapa	x	x	x

Vale fazer algumas observações e esclarecimentos com relação a alguns elementos da tabela, conforme a análise a seguir.

a) Itens pré-textuais

Nos itens pré-textuais detectamos a ausência do item “agradecimentos”. No entanto, encontramos o referido elemento na parte pós-textual tanto do livro impresso quanto nas versões digitais para o iPad e Kindle. Outro item que nos chamou bastante atenção, principalmente quanto à organização, foi à iconografia. Ambas as versões digitais têm dois capítulos especiais com a reunião de várias fotos. O autor deu o título para esses capítulos especiais de “Um portfólio de fotos de Diana Walter” e “Do álbum da família Jobs”. São oito páginas – no impresso – dedicadas apenas a fotos e legendas, não há textos e nenhuma construção linear das fotos. Como o nome diz, é apenas um “portfolio” ou, como algumas pessoas chamam: um mural semântico.

Na versão impressa, o referido capítulo está localizado na parte textual, a partir da página 289, bem no miolo do livro. As páginas que fazem parte desse capítulo têm um tratamento diferenciado, principalmente com relação à escolha do papel. A gramatura e a textura dessas páginas são muito diferentes do resto do livro. O tipo de papel escolhido é conhecido popularmente como “casca de ovo”, pois ele possui uma textura muito mais rugosa. As páginas de fotos são tão destacadas do resto do livro que alguns elementos foram suprimidos, justamente, para causar um estranhamento no leitor.

O fôlio não faz parte dessas páginas e elas também não são contadas. A numeração é interrompida na página anterior aos capítulos de fotos e segue normalmente na página seguinte às fotos. Essa estratégia serve para dar destaque a esse capítulo. Como este está localizado exatamente no meio do livro e não faz parte da leitura linear, ele quebra o ritmo de leitura. Por isso, é preciso destacar para o leitor que aquele capítulo pode ser “pulado” sem problema para a experiência da leitura e que, em outra hora, ele pode voltar lá e ser lido sem problema. A textura diferente serve justamente para que o leitor encontre as páginas rapidamente.

A escolha do posicionamento não é aleatória. O miolo do livro foi escolhido, pois, no momento da montagem dos cadernos que compõem o livro, é possível fazer uma impressão separada apenas do miolo, com papel diferenciado e depois agregá-lo aos resto do material. Não é possível fazer isso em qualquer parte do livro, não sem onerar em muito o valor da obra. Essa impossibilidade se dá justamente pelo modo como o livro é encadernado e impresso, ou seja, pela própria materialidade do suporte.

Já nas versões digitais para o iPad e para o Kindle, os capítulos de fotos encontram-se na parte pré-textual, entre o sumário e a introdução. Diferentemente do livro impresso, no qual as fotos foram muitas vezes dispostas juntas, tanto no iPad quanto no Kindle, cada foto foi colocada em uma página isolada, ou seja, nas versões digitais o total de páginas para esses capítulos foi de 23. A escolha da localização desse item na parte pré-textual e não no meio do livro é justamente para diminuir a quebra do ritmo de leitura. Deste modo o leitor não precisa interromper seu ritmo para “pular” as fotos e continuar a leitura. Para a experiência da leitura de um modo geral, essa organização, com as fotos na parte pré-textual, é melhor. No entanto sabemos que essa escolha está ligada diretamente à questão da materialidade.

Outro item que merece destaque na parte pré-textual é o sumário. Na versão impressa e nas versões para o iPad e Kindle, não são muito diferentes quanto à organização. No livro impresso, o sumário ocupa uma folha, impresso no reto e no verso. O *e-book* para iPad, assim como para o Kindle, permite modificar o tamanho do corpo das letras, por isso, não há como dizer quantas páginas o sumário ocupa, pois vai depender da escolha do usuário. No entanto, a versão eletrônica tem uma característica que chamou muito a atenção. Em ambas as versões o sumário possui *link* com as páginas. Basta um clique no título para ir à página em questão. Esse recurso é muito útil, já que, por mais que o *e-book* tenha fôlios, o fato de poder modificar o tamanho das letras pode diminuir ou ampliar o número de páginas reais, acabando por confundir o leitor. O sumário com *link* resolve muito bem esse problema.

b) Itens textuais

Na parte dos itens textuais, também encontramos alguns casos que merecem destaque e reflexão. O primeiro elemento que nos chamou a atenção foi o fôlio. Na versão impressa, a utilidade do fôlio já é conhecida e consagrada, no entanto, na versão para iPad ele nos pareceu um pouco estranho e às vezes confusa. Isso porque o tamanho das páginas na versão digital não é estático.

O aplicativo de leitura permite que o tamanho das letras seja alterado, podendo aumentar ou diminuir o número de palavras e caracteres apresentado na página (nesse caso a página é a tela), no entanto, o texto está ligado ao número da página, caso o leitor altere o tamanho das letras, deixando-o maior, por exemplo, o aplicativo, ao invés de aumentar o número de páginas, fatia a página original. Ou seja, o fôlio fica se repetindo mesmo que o leitor passe as páginas. O fôlio só se altera quando o texto correspondente à página seguinte apareça. No final das contas, isso pode confundir o leitor, que pode ser perder na leitura, caso se guie pelo fôlio.

Na versão para Kindle, não há a presença do fôlio, não na mancha gráfica. Há na verdade uma numeração que o próprio dispositivo gera para que o leitor se guie. Não é o fôlio do livro, é uma barra que fica embaixo da tela, trata-se de um sistema de numeração gerado pelo próprio dispositivo, comum a quase todos os *e-books* salvos em sua memória. Além de indicar a posição atual da visualização esse guia mostra o número total de páginas do *e-book*, e mostra em porcentagem o quanto do livro já foi visualizado. Esse sistema nos pareceu muito mais coerente, porque com a possibilidade de modificar o tamanho das letras, o número de “páginas” sempre modifica. Com a barra guia do Kindle temos sempre a noção real da posição.

O item seguinte que merece um destaque maior na análise são as cabeças. Na versão impressa este item está ausente, no entanto, ele figura na versão digital para o iPad. Isso está bem coerente com o que Araújo (2008) fala sobre a utilização das cabeças. Segundo o autor, muitos criticam o uso desse elemento, alegam que isso é uma redundância. O formato do livro impresso permite um acesso quase instantâneo à capa e ao nome do livro, basta um simples movimento. Por esse viés, as cabeças só seriam úteis quando trazem, como conteúdo, referências internas ao livro, como capítulos e subcapítulos.

Na versão digital para o iPad, a presença da cabeça é de uma grande utilidade. O conteúdo apresentado pelo item é somente o nome do livro no centro da página em cinza com uma fina linha também em cinza bem abaixo “Steve Jobs – A Biografia” (FIG. 02). A utilidade da cabeça na versão digital funciona como um guia de localização. A localização espacial na versão digital é bem diferente da versão impressa. Nesse caso, ficar o tempo todo reforçando que obra é aquela não se torna redundante.

Na maioria das vezes, o mesmo aplicativo de leitura funciona para vários *e-books*. A própria interface da maioria dos *softwares* distribui os livros como uma estante de livros, uma metáfora visual. O leitor escolhe o livro pressionando com o dedo a capa na tela, este se abre. Todos os *e-books* acabam sendo, visualmente, muito parecidos: letras pretas sobre fundo branco. Quando o aplicativo é fechado ele automaticamente grava a posição do livro em que paramos a leitura, e quando é ativado novamente não é preciso ir novamente à área da estante, ele abre a última visualização. Caso o leitor não recorde qual livro ele estava lendo, as cabeças do livro têm essa função de referência. Na versão para o Kindle, não há a presença das cabeças, isso atrapalha um pouco a experiência de leitura. Como já foi dito antes, nos *e-books* a função de referencialidade da cabeça é muito valiosa.

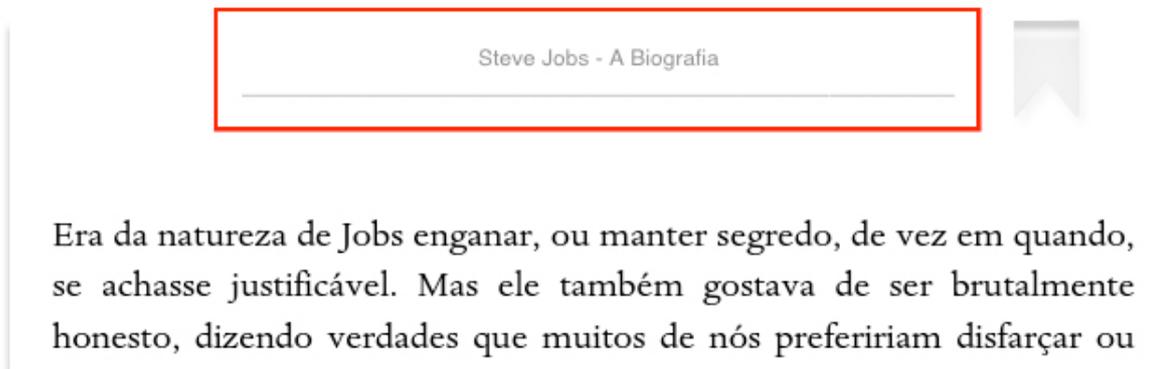


Figura 02 – Cabeça da versão digital para iPad

A iconografia também nos chamou atenção, principalmente na versão digital para o iPad. Como já dissemos anteriormente, o aplicativo da livraria permite modificar o tamanho das letras, para o maior conforto do leitor. No entanto, a mesma funcionalidade não existe para as imagens. Quando o leitor aumenta o texto das páginas com iconografia, as imagens somem ou são empurradas para páginas seguintes, onde ficam isoladas. O maior problema que identificamos nesse caso é em relação ao imaginário do leitor sobre a funcionalidade do iPad. Temos a sensação de que esse aparelho sempre vai nos dar a possibilidade de manipular as imagens, principalmente depois que se conhece a sua função *multitouch*. Quando o leitor tenta usar essa função e o aplicativo não permite, isso acaba gerando uma frustração. Sem falar que muitas vezes o deslocamento da imagem interfere na própria experiência da leitura, como quando o texto faz referência a uma imagem e ela simplesmente some da visualização.

A versão para o Kindle tem o mesmo problema: se o leitor não calibrar o tamanho das letras ocorre um problema de visualização. No capítulo de fotos, quando aumentamos um pouco o tamanho das letras, há um deslocamento das legendas das fotos. Iconografia e legenda acabam ficando separadas, em páginas distintas, o que atrapalha a experiência de leitura.

c) Itens pós-textuais

Tanto na versão impressa quanto nas versões digitais, chamou a atenção o fato do item agradecimento, que geralmente figura na parte pré-textual, estar localizado na parte pós-textual. Entendemos que isso foi uma questão de escolha editorial.

Vale destacar que a versão digital para o Kindle foi a única que apresentou o item “índice” nos elementos pós-textuais. O interessante é que este item tem a mesma característica de *link* do sumário, sendo muito fácil navegar através dele. A presença desse item ao final do livro é bem interessante. Ajuda muito na experiência da leitura. Como é

difícil “navegar” pelas páginas no Kindle, o índice funciona como um outro “sumário”, assim o leitor tem uma opção de navegação no final do livro.

d) Ritmo de leitura

Quanto ao ritmo de leitura, encontramos algumas diferenças nas versões impressas e digitais. No livro impresso, o ritmo não se mostra alterado, pois o leitor já está acostumado com a forma de construção do livro. No geral, a mancha gráfica é agradável, com um tamanho padrão, com equilíbrio com as áreas brancas. O único estranhamento é quanto ao tom do papel em que o livro foi impresso. Ele não é totalmente branco, é um tanto amarelado, talvez cansa um pouco mais ao ler nesse contraste. Na versão digital para o iPad, o contraste entre fundo e letras é mais intenso, primeiro porque o fundo é totalmente branco, e o fundo emana luz. Nessa versão, é visualizada uma página por vez, não havendo páginas opostas, pois elas estão todas em sequência, diferente do impresso. Isso ajuda a evitar dispersão, porque o foco fica totalmente na página visualizada. Muitas vezes, ao ler livros, nossa visão periférica chama atenção com detalhes da página ao lado, atrapalhando nossa leitura.

Na versão para Kindle, não há o problema da luminosidade que cansa a vista, pois a tecnologia *e-ink* utilizada pelo dispositivo da *Amazon* funciona muito bem para a leitura. É muito parecido com a sensação de estar lendo uma página impressa. Na versão para iPad, há um problema com relação ao número de palavras por página: como é possível ampliar ou reduzir o tamanho das letras o número de palavras por página também varia, isso pode atrapalhar o ritmo de leitura se levarmos em conta o que Araújo (2008) fala sobre a importância do número de palavras que o leitor consegue assimilar em um espaço de tempo. Sendo assim, se a visualização for alterada e muitas palavras forem exibidas na tela, além de dificultar a leitura pelas letras diminutas, também pode cansar o leitor com uma massa de texto muito extensa. O mesmo problema existe com a versão para o Kindle. No livro impresso isso não ocorre, o ritmo de leitura é estático, dependendo totalmente da habilidade do leitor. Na versão digital para iPad isso pode variar. A FIG. 03 mostra, como de acordo com a calibragem do tamanho das letras, pode ficar a massa de texto na página do iPad. Essa calibragem de um modo geral é delicada. Isso pode dificultar o ritmo de leitura, uma vez que pode apresentar muito ou pouco texto para a leitura.

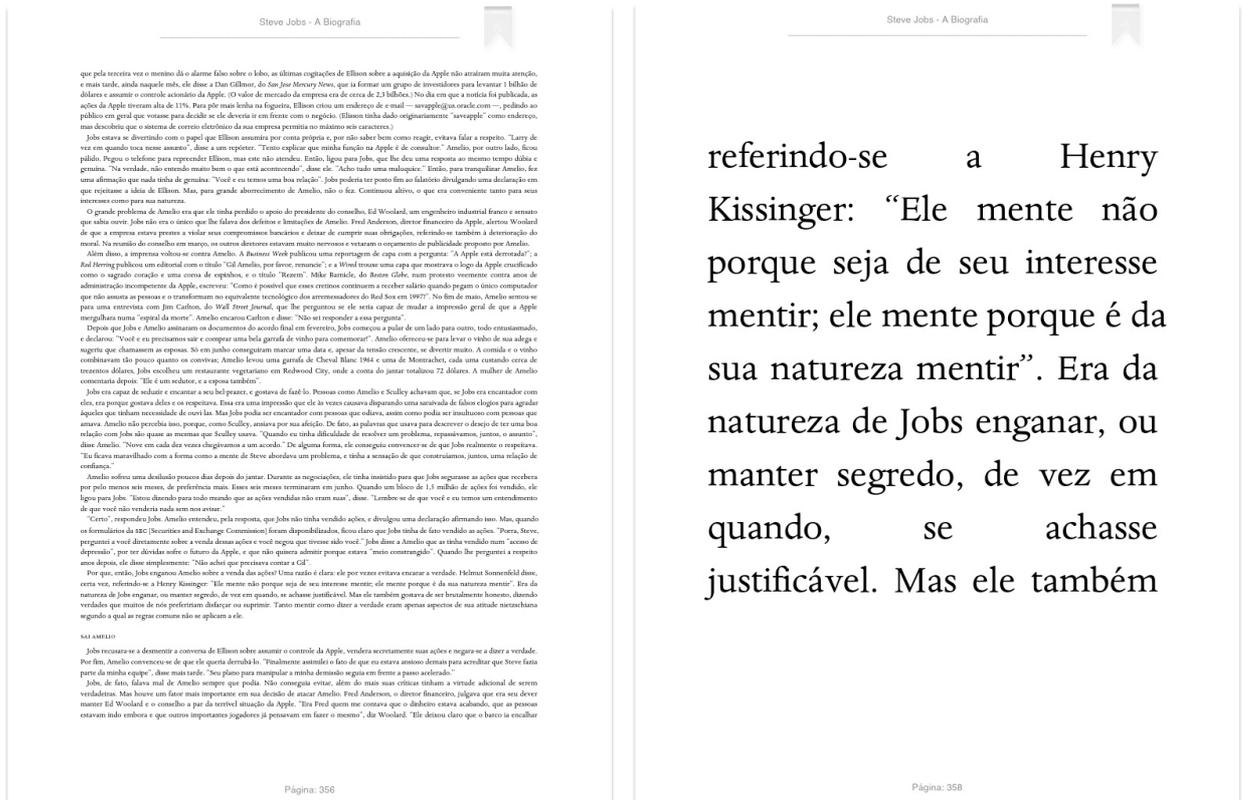


Figura 03 – Diferentes calibragens de texto na tela do iPad. À esquerda, com a menor possibilidade de tamanho e, à direita com a maior.

Quanto à escolha dos caracteres, as versões impressa e para o iPad são muito parecidas. Para ambos os casos, foi escolhida uma fonte com serifa tradicional, tamanho 12 para o corpo de texto e tamanhos diferentes para os títulos, o que ajuda a balizar a leitura. Na versão para Kindle, há também essa preocupação com o contraste de tamanhos entre texto, títulos e subtítulos, no entanto, a escolha do tipo de fonte foi diferente das outras versões. Para a versão do Kindle, a escolha foi de uma fonte moderna, também serifada, mas, com a serifa mais reta e simétrica. É usado também itálico nos subtítulos.

Um problema encontrado é quando o leitor diminui muito a letra na versão para iPad, pois a dificuldade de leitura aumenta, as serifas finas do tipo acabam criando com muito ruídos, cansando a leitura. Talvez, com uma fonte sem serifa isso seria menos prejudicial. Na versão para o Kindle, esse problema foi resolvido escolhendo uma versão de fonte com a serifa mais simétrica.

Na questão das linhas, todas as versões têm parágrafos justificados. Na versão impressa, há hifenização das palavras. Já nas versões para iPad e Kindle, as palavras não são “quebradas”. Em ambos os casos, hifenizar ou não as palavras foi uma escolha técnica. Na versão impressa, a hifenização ajuda a manter a mancha gráfica sem espaços em branco. Os

softwares de editoração eletrônica muitas vezes esticam o espaçamento entre as letras e as palavras quando não há hifenização. Já nas versões digitais a possibilidade de o leitor poder modificar o tamanho das letras altera o tamanho das linhas, isso requer que o *software* faça uma nova hifenização a cada modificação, para evitar problemas, as palavras não são separadas. Ainda na versão para iPad, vale ressaltar que, mesmo quando alteramos o tamanho das linhas, os espaçamentos são preservados, tanto entre linhas, quanto entre palavras e letras, assim como na versão para o Kindle.

e) Organização da página

Nos três casos, percebemos uma grande preocupação em a relação à mancha gráfica e os espaços em branco. Na versão impressa essa harmonização é muito bem feita, visualmente as páginas são harmoniosas. Nas versões digitais, por mais que seja possível modificar o tamanho das letras, o formato da mancha gráfica permanece o mesmo, preservando assim a harmonia entre os elementos e os espaços em branco. Mas, é preciso salientar que a harmonia é preservada só até certo tamanho de letra. Se o leitor aumentar muito o corpo do texto, o limite da mancha gráfica é preservado, e visualmente há uma confusão, pelo próprio formato das letras.

f) Formatos

A versão impressa tem o formato retangular, com a altura maior que a largura. Esse formato é o mais conhecido para o *códex*. A biografia de Steve Jobs é uma publicação relativamente volumosa. Pelo grande número de páginas, muitas vezes, o leitor pode se sentir incomodado ao manuseá-lo. O dispositivo iPad tem dimensões parecidas com um livro, sua tela é retangular, proporcionalmente parecido com o livro. Por isso a experiência de leitura pode lembrar a do livro impresso. No entanto, o dispositivo permite a visualização das páginas no formato retrato (com a altura maior que a largura) e no formato paisagem (com a largura maior que a altura). Essa troca de formato é feita simplesmente girando o dispositivo, mudando sua disposição. O formato do *e-book* muda, acompanhando a disposição do aparelho. No entanto, tanto na posição paisagem e retrato a largura dos parágrafos permanece o mesmo, o que acontece é um deslocamento de texto para páginas seguintes para não prejudicar a visualização.

O problema da visualização em paisagem é que são exibidas poucas linhas, podendo prejudicar o ritmo de leitura. Para solucionar esse problema, é possível diminuir o tamanho das letras, mas aí a visualização também é prejudicada. Pareceu-nos que a visualização em retrato, que lembra mais a experiência do livro, foi privilegiada na versão digital para iPad. As

dimensões do Kindle também são proporcionais as de um livro, com a altura maior que a largura, no entanto, sua tela de visualização é bem menor. No Kindle há também a funcionalidade de modificar a visualização na vertical ou na horizontal, só que não é tão simples quanto no iPad, é preciso entrar na opção “*menu*” e alterar as configurações do aparelho.

g) Esquemas construtivos

Nas três versões, os esquemas construtivos são simétricos. Como já foi dito anteriormente, há uma busca pela harmonia entre os elementos da mancha gráfica e os espaços em branco. A padronização estabelecida é seguida durante todo o livro. Na versão impressa, essa simetria é melhor percebida pois o posicionamento dos elementos é estático. Na versão digital há o deslocamento dos elementos de acordo com o tamanho da letra ou mesmo a disposição do aparelho. Com isso, pode parecer que há uma assimetria, mas com um olhar mais atento é possível perceber que na verdade as proporções continuam a mesma.

Nossa percepção mais técnica é de que, na versão impressa, esse esquema construtivo simétrico rígido é o mais coerente pela questão da materialidade do suporte. A impressão no papel é fixa, a experiência da leitura nesse caso depende do formato do livro, uma leitura linear que necessita que os balizadores de leitura guiem o leitor pelas folhas em sequência. Na versão digital para iPad, nossa análise é de que as possibilidades do dispositivo são subestimadas. Por não está preso à materialidade do papel e à rigidez da impressão com tinta, o esquema construtivo poderia ser mais assimétrico sem prejuízo para a leitura. Poderia ser até cambiante, com a interferência direta do leitor na (re)construção do esquema de acordo com sua vontade. Poderia também haver a possibilidade de manipulação da iconografia. Mas, o que parece é que há uma “falsa” liberdade dentro do *e-book*. O leitor tenta manipular além das simples funcionalidades, mas o aplicativo não permite. Com relação à versão para o Kindle, acreditamos que o esquema fixo ajuda na experiência da leitura, pois as funcionalidades que este dispositivo dispõe não são tão intuitivas quanto às do iPad.

h) Tangibilidade

Quanto às *affordances* destacadas por Furtado (2006), nossa análise começa com a tangibilidade. A noção espacial que a versão impressa dá para o leitor é muito maior que a noção das versões digitais. O leitor se sente mais seguro ao folhear as páginas do impresso. Na versão para o iPad, é possível “pular” várias páginas o aplicativo utilizando um navegador que fica na parte de baixo da tela. Na verdade, trata-se de um *menu* de funcionalidades, já que há nesse espaço uma série de ferramentas que possibilitam a modificação da visualização.

Nesse *menu* (FIG. 04) há uma espécie de barra deslizante horizontal e, à medida que vamos movendo a barra para esquerda ou para direita, as páginas do livro vão sendo deslocadas. É uma maneira encontrada de dar grandes saltos nas páginas, já que não é possível “folhear” muitas páginas ao mesmo tempo, como fazemos nos livros impressos. Essa foi uma forma de dar tangibilidade ao *e-book*. Na verdade, foi uma tentativa de “metáfora” não muito eficaz. Mas, o problema está justamente em tentar imitar o livro impresso, tentar copiar essa *affordance*. Talvez a melhor solução seria criar uma lógica diferente para o *e-book*, fugir dessa cópia, dessa emulação, e organizar o conteúdo de uma forma que a tangibilidade não seja necessária. Fazer com que o leitor se sinta confortável e seguro quanto à quantidade de material disponível.

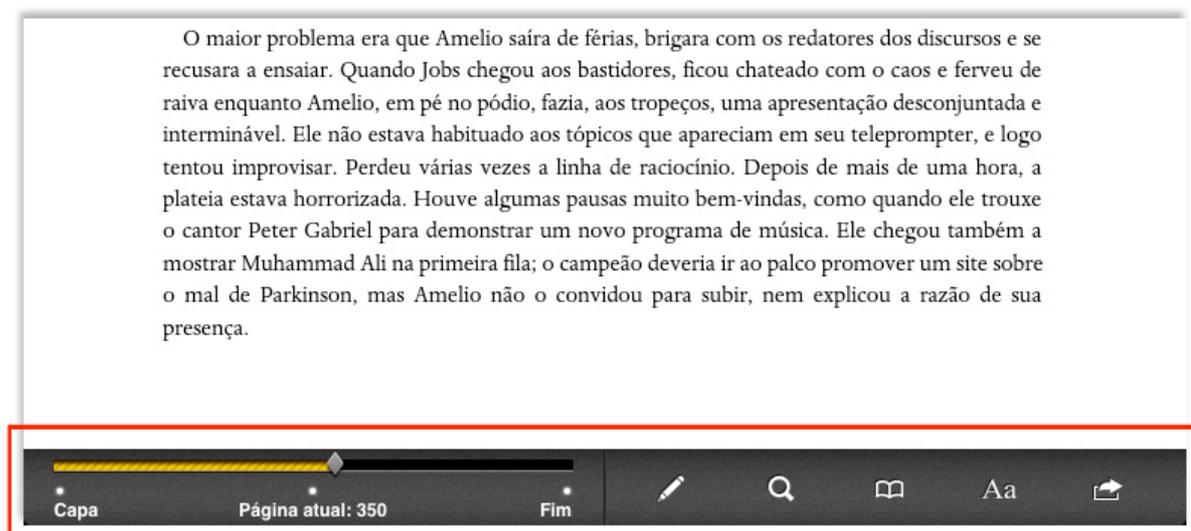


Figura 04 – *Menu* de navegação do aplicativo para iPad

Outra tentativa de dar uma tangibilidade aos *e-books* é a metáfora da estante de livros que o aplicativo de leitura possui. Isso dá uma ideia de livros diferentes, uma metáfora que resolve em partes essa falta de tangibilidade. Mas isso só existe na versão digital para o iPad. A interface monocromática e mais simples do Kindle só permite que se visualize os títulos das obras, dispostos em uma lista, deixando a noção de tangibilidade bem longe da conseguida pelo livro impresso.

i) **Flexibilidade espacial**

Percebemos que é muito difícil tentar recriar essa flexibilidade nos *e-books*. No caso da nossa análise, não foi preciso sair do *e-book* e ficar “navegando” em outros livros, pois o conteúdo se completou na própria obra, por uma questão de gênero. Mas fizemos alguns testes para ter uma noção do nível de dificuldade que é essa flexibilidade nos suportes eletrônicos. Em ambos os casos não foi tão simples. Foi preciso sempre retornar ao “*menu*

principal” para abrir novas obras. Depois, foi preciso esperar o dispositivo “abrir” o arquivo, e só então se podia fazer a leitura. Bem longe da facilidade permitida pelo livro impresso.

Fazendo uma metáfora inversa, do digital para o impresso, seria como se toda vez que fosse preciso manipular dois livros ao mesmo tempo, para ler um, o outro obrigatoriamente teria que estar fechado. Mas, novamente, o problema está justamente em tentar “imitar” a materialidade do livro. O suporte eletrônico poderia permitir uma troca de *e-books* mais simples, se o conteúdo fosse organizado de uma maneira diferente.

Os *designers* de *e-books* ainda parecem muito presos à questão do “fechamento” do qual fala Ong (1998), a ideia de que o conteúdo está completo entre as capas do próprio livro. Essa noção é própria da materialidade do livro. Com os suportes eletrônicos, isso é apenas uma possibilidade, há uma série de outras formas de encarar a manipulação do conteúdo. Mas, acreditamos que essa é uma escolha mercadológica, o “fechamento” do *e-book* similar ao “fechamento” do livro permite um maior controle contra pirataria e outras formas de compartilhamentos.

j) Manipulação

Essa a *affordance* é bem trabalhada nas versões digitais, tanto para iPad quanto para o Kindle, mas não da maneira tradicional como nos livros impressos, e sim com novas possibilidades de manipulação. Na versão impressa, não foi necessário utilizar de anotações ao longo das margens, nem foi preciso destacar trechos, mas essa possibilidade é totalmente possível e relativamente simples: basta um lápis. No entanto, nas versões digitais isso é feito de maneira diferente. É possível fazer anotações ao longo da obra. No *menu* de ferramentas, há uma opção de criar anotações e deixá-las vinculadas a uma página ou até mesmo a uma palavra em particular (FIG. 05). A vantagem é que esse tipo de anotação não interfere no *design* da página, mas, em contrapartida, é um pouco mais difícil de ler, afinal, o leitor tem sempre ativar a anotação para ler.

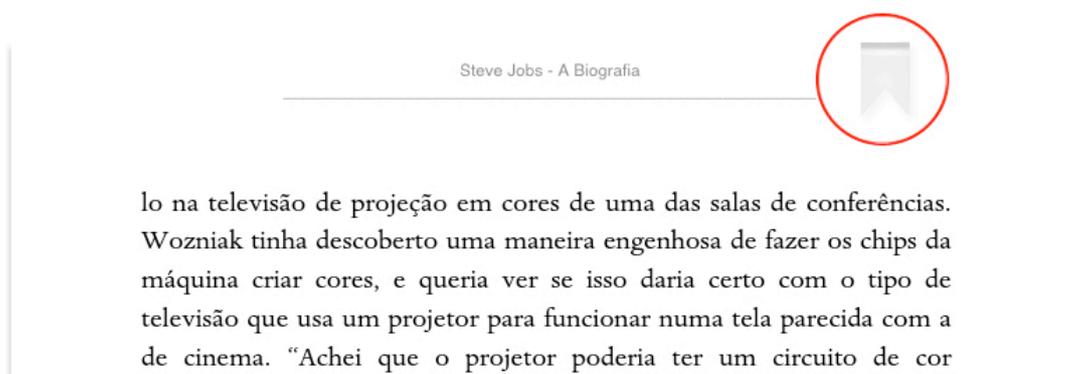


Figura 05 – Marcações e anotações feitas no iPad ficam marcadas e podem ser ativadas através do *menu* destacado.

Nas versões digitais para iPad e Kindle, é possível fazer integração direta com o e-mail e com as redes sociais (FIG. 06 e FIG. 07). O aplicativo utilizado permite selecionar algum trecho do livro e compartilhar diretamente no *twitter* ou *facebook*. Essa forma de manipulação está coerente com as possibilidades que os suportes permitem. Aqui talvez tenha sido a característica mais pensada com a lógica do digital e mais distante da lógica da impressão. Isso criou uma funcionalidade única para o *e-book*, muito mais interessante para a experiência da leitura. No caso do Kindle, a manipulação existe, mas não com os mesmos recursos do iPad. É possível selecionar e destacar trechos do livro, sublinhando frases ou criando marcadores, que podem ser resgatados depois, no entanto, tais funcionalidades são muito mais complicadas de se aplicar. É possível também criar anotações ao longo do livro, que ficam vinculadas às páginas.

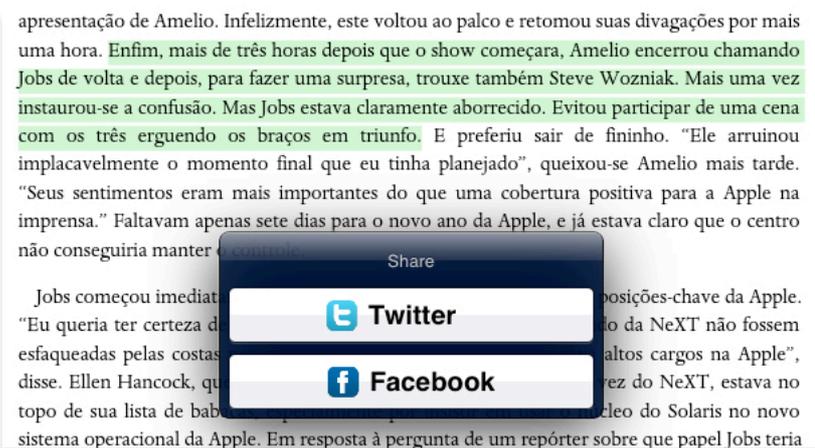


Figura 06 – Interface de compartilhamento do iPad com as redes sociais da internet

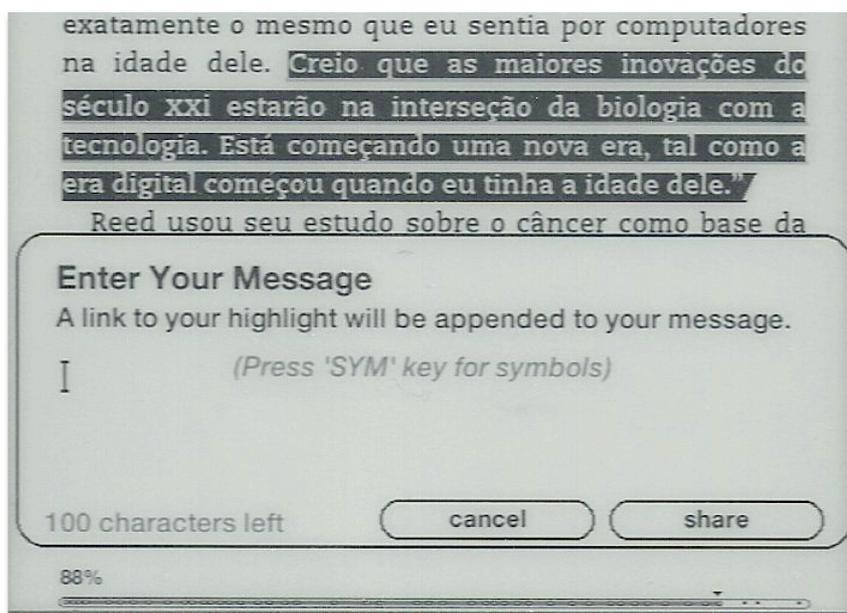


Figura 07 – Interface de compartilhamento do Kindle com o Twitter

k) Armazenamento e acesso a grandes quantidades de informações

Como já foi comentado anteriormente, essa *affordance* está ligada diretamente ao sentimento de fechamento do livro. Segundo Ong (1998), a impressão favorece uma sensação de fechamento, uma sensação de que o que se encontra em um texto foi finalizado, atingiu um estado de completude. Essa noção está ligada diretamente à forma do livro. A digitalização facilita ir além daquele conteúdo fechado, pois os hipertextos e *hiperlinks*, comuns do mundo digital, possibilitam uma leitura além. No entanto, novamente a experiência da leitura esbarra em uma questão mercadológica, já que a sensação de fechamento dos livros é emulada nos *e-books*, tanto na versão para iPad quanto para Kindle. Mas, vale ressaltar que, na versão para o dispositivo da Apple, o aplicativo permite uma forma de acesso bem interessante. É possível selecionar um trecho do texto ou mesmo apenas uma palavra e fazer uma busca direta, sobre aquele destaque, na Wikipédia²⁸ ou mesmo no serviço de busca do Google²⁹. Mas todas essas possibilidades são limitadas, é preciso sempre ficar confinado ao espaço do aplicativo.

l) Questão da atualização

Não encontramos nenhuma possibilidade de atualização das obras digitais. No Kindle, a única opção de atualização é do próprio *software* do dispositivo. Dentro da obra não há nenhuma indicação de que isso seja possível. No iPad, também não há opção de atualização da obra, nem mesmo *upgrade* pago. Parece que o conteúdo do livro se completa por ele mesmo. Na versão impressa, nem mesmo errata há. A digitalização e principalmente o acesso à internet permitem que a questão da atualização seja benéfica à experiência da leitura. Mas parece que, mais uma vez por uma questão mercadológica, evita-se ao máximo a abertura do livro e as possibilidades que os suportes oferecem não foram exploradas.

m) Full-text

A possibilidade de busca dentro da própria obra é uma vantagem que os dispositivos digitais têm sobre a versão impressa. Na realidade, esse modo de pesquisa é exclusivo dos dispositivos eletrônicos. No geral, é muito difícil fazer uma busca dentro das páginas do impresso, a não ser lendo o livro todo e grafando as palavras em questão. No caso de nossa

²⁸ Wikipédia é um projeto de enciclopédia multilíngue livre, baseado na *web*, colaborativo e apoiado pela organização sem fins lucrativos *Wikimedia Foundation*. Seus 19 milhões de artigos (751 021 em português em 20 de agosto de 2012) foram escritos de forma colaborativa por voluntários ao redor do mundo e quase todos os seus verbetes podem ser editados por qualquer pessoa com acesso ao *site*. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Wikipedia>>. Acesso em 12 jul. 2012.

²⁹ O Google Search é um serviço da empresa Google onde é possível fazer pesquisas na internet sobre qualquer tipo de assunto ou conteúdo. É atualmente o serviço de busca mais usado e também o primeiro serviço lançado pela Google Inc. É o *site* mais acessado do mundo atualmente. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Google_Search>. Acesso em 12 jul. 2012.

análise, ambas as versões digitais mostraram ótimos recursos de busca instantânea. No entanto, o iPad se mostrou vantajoso, pois sua tela colorida e sua interface mais intuitiva com ícones e *menu* permite um acesso mais rápido ao campo da busca. A versão para o Kindle é um pouco prejudicada pela própria interface do dispositivo. O teclado real do aparelho é pequeno, os comandos não são intuitivos, o leitor acaba se confundido e muitas vezes tem que repetir a operação até fazê-la corretamente.

Ambas as versões digitais se mostraram satisfatórias e, mais uma vez, vimos que quando os recursos dos dispositivos são utilizados a partir da lógica própria de cada dispositivo, e não tentando imitar o cânone do livro impresso, a experiência da leitura se faz melhor.

n) Usabilidade

A interface da versão digital feita para o iPad é muito mais agradável que a versão do Kindle. Primeiro pela questão cromática e, depois, pela questão de uso em si. A versão para iPad é muito mais “fácil” de usar, pelo caráter “*touch*” do próprio dispositivo. Por mais que o Kindle tenha as propriedades e características que priorizem o conforto da leitura – principalmente com o uso da tecnologia do *e-ink* – é o iPad com seu recurso de “tocar na tela” que deixa um conforto maior e uma aproximação muito mais parecido com a usabilidade que o livro impresso traz.

Falando especificamente do *e-book* para iPad, para efeito de metodologia, é preciso esclarecer que é muito difícil separar a análise da interface do próprio *e-book* e do *software* de leitura usado para “abri-lo”. Na verdade a usabilidade dos dois, se não for a mesma, está imbricada. Alguns detalhes precisam ser destacados. O fato de a tela inteira do iPad ter como característica a possibilidade “*touch*” acaba gerando um certo desconforto na leitura. É preciso ficar atento o tempo todo para não encostar suas mãos na tela, pois um leve toque pode fazer com que a página seja passada, ou que o “*menu*” do *software* apareça. A metáfora do livro impresso na tela faz com que o leitor/usuário se sinta confortável com a leitura. No entanto, esse conforto faz com que o se exija do *software* a experiência mais próxima possível do objeto emulado. Por isso esse cuidado em não tocar a “folha” para evitar uma ruptura no ritmo de leitura atrapalha um pouco a experiência da usabilidade.

Novamente, o caráter híbrido dos *e-books* afeta a usabilidade. Por ser uma metáfora muito próxima do real, o *e-book* para iPad acaba precisando de algumas soluções de usabilidade que parecem “bricolagens”, ainda mais se for analisado pelo viés dos conceitos digitais. Para evitar que o espaço de leitura seja diminuído os “*menus*” de navegação ficam

escondidos, podendo ser ativados com um simples toque na tela. No entanto, quando ativados, eles se sobrepõem sobre a mancha gráfica do livro, encobrendo principalmente a cabeça e o fólio do *e-book*. Para tentar resolver esse “problema”, a cabeça e o fólio estão repetidos no “*menu*”, mesmo que localizados em pontos diferentes e com outra tipografia.

Com relação a versão para Kindle, nossa experiência de usabilidade mostrou alguns pontos problemáticos. A metáfora do livro impresso é muito mais distante – e talvez por isso muito mais eficiente como metáfora – do que no iPad. A sensação do usuário/leitor é de que o que está na tela do Kindle é um livro, no entanto a metáfora para aí. A proposta de relação com a interface foge totalmente de um livro impresso. No Kindle, é impossível “passar” as páginas com um toque na tela. O aparelho tem botões laterais de navegação de página. São quatro botões que fazem o conteúdo ser navegado para a direita ou para a esquerda, uma relação de avançar e retroceder as páginas de um livro.

O maior problema de usabilidade do Kindle está ligado ao *software* do próprio aparelho. É preciso “aprender” a utilizar o *software*. Ele tem uma lógica própria. Com *menu* flutuantes que são acionados apertando botões físicos. Esses *menus* são ligeiramente complicados, principalmente pros usuários novatos. Realmente é difícil utilizar a interface do aparelho. No entanto, quando se entende a lógica do sistema, a experiência de leitura se torna mais tranquila. Aqui também encontramos, relativamente, a mesma dificuldade que o iPad quanto a passagem das páginas. No iPad a característica “*touch*” da tela exige que tenhamos cuidado ao manusear o aparelho, correndo o risco de “passar” as páginas sem querer. No Kindle, mesmo sem essa característica “*touch*”, corremos o mesmo risco. O problema é que no Kindle os botões de navegação de páginas são localizados nas laterais do aparelho, exatamente onde seguramos o aparelho. Aqui também é preciso ficar atento ao manusear o suporte, pois é possível facilmente trocar as páginas sem querer, dificultando a experiência da leitura.

A usabilidade da versão impressa serviu de base ao conceito de usabilidade nas duas versões digitais. A biografia impressa de Steve Jobs não foge da usabilidade clássica dos impressos. A formatação das páginas e do conteúdo segue a linha mais conhecida de usabilidade. Um modelo consagrado e conhecido. No entanto, acreditamos que, pela carga semântica abordada pelo livro, poderia ter sido adotada uma usabilidade mais ousada, uma experimentação, ou algo que estimulasse a cognição do leitor.

o) Legibilidade

As três versões têm uma legibilidade que varia de boa a excelente. No entanto, alguns pontos precisam ser detalhados. A versão para Kindle tem uma excelente legibilidade. Como já dissemos antes, o aparelho foi construído pensando-se diretamente no conforto dos olhos. A tecnologia da *e-ink* realmente é agradável para a leitura prolongada. A ausência do brilho da tela evita um cansaço dos olhos. A sensação de leitura é quase próxima a do impresso. No entanto, há alguns problemas. O primeiro é com relação à iconografia: as imagens e fotos na tela do Kindle são difíceis de serem visualizadas, a ausência de cores faz com que o aparelho forme imagens apenas com contraste de preto e branco e com leves tons de cinza. É uma solução aparentemente boa. O problema é que na biografia do Steve Jobs as imagens têm uma importância significativa e não poder “ler” as imagens na sua totalidade de cores e contrastes, o que empobrece a experiência da leitura.

4.2 Alone Together: why we expect more from technology and less from each other

Quando começamos a definir a nossa metodologia, tínhamos como um dos critérios de escolha das obras que elas fossem do mesmo autor e de preferência uma trilogia. No entanto, ao aplicarmos o estudo piloto, verificamos que essa escolha não conseguiria abarcar uma gama maior de gêneros. Assim que fosse feita a análise do primeiro livro, ela seria apenas replicada para as outras. Resolvemos então que o melhor para os resultados seria que as obras fossem de gêneros diversos. Assim poderíamos ter uma noção maior do cenário. Escolhemos então uma biografia, um livro acadêmico e um livro infanto-juvenil.

Para o gênero acadêmico selecionamos o livro “*Alone Together*”, da autora americana Sherry Turkle. Optamos por essa obra por não ter uma versão em português, ou seja, ela foi lançada apenas no mercado americano, pensado, editorialmente, para o público americano. Como é sabido, no mercado editorial dos E.U.A., o uso de *tablets* é muito mais difundido e muito mais acessível. Nossa hipótese é de que o livro de Turkle tenha características mais coerentes com o mundo digital. Além disso, escolhemos essa obra pensando na experiência de comprar um livro internacional para o Kindle na loja da *Amazon*.

Para tentar manter uma padronização de amostras, tentamos comprar a versão para iPad também na loja virtual da Saraiva – assim como fizemos com a biografia de Steve Jobs – no entanto, não foi possível, pois a livraria não comercializava essa obra. Resolvemos comprar o *e-book* na Livraria Cultura. Como já havíamos tido a complicada experiência de

compra na livraria Saraiva, imaginamos que esta segunda aquisição também seguiria o mesmo – tortuoso – caminho. E a suspeita confirmou-se, sendo um pouco pior. A livraria Saraiva tem o seu próprio aplicativo de leitura para *e-books*. Imaginamos que com a Livraria Cultura aconteceria o mesmo, no entanto, por mais que tenhamos feito uma busca pelo *site*, não encontramos nenhuma referência de aplicativos de leitura.

Fizemos o download do arquivo para o iPad. Ele veio com o sistema de proteção da Adobe conhecido como DRM (Digital Rights Management), que é uma forma de proteger o livro contra cópias e impressões. Na maioria das vezes, arquivos que têm esse sistema de proteção não podem ser abertos por qualquer aplicativo. O sistema de proteção restringe que o *e-book* só possa ser lido em alguns aplicativos previamente programados. A primeira vez que utilizamos um arquivo com esse tipo de proteção foi bem complicado, pois não foi explicado em momento algum como isso funcionava. Foi preciso uma pesquisa por conta própria na internet para esclarecer essa dúvida.

Ficou claro que esse sistema é uma tentativa do mercado editorial (principalmente das editoras) de manter a cultura do impresso nos *e-books*. É relativamente fácil encontrar “tutoriais” na internet ensinando a “quebrar” esse sistema. Essas formas de “piratear” são relativamente fáceis, mas acreditamos que, para o leitor comum, não seja de suma importância burlar o sistema. Na verdade, ele apenas quer ler o livro, por isso, ao menos por enquanto, esse sistema de proteção funciona.

Além disso, quando compramos um livro impresso podemos facilmente emprestá-lo a alguém. No entanto, o mesmo não acontece com os *e-books* protegidos com DRM. O arquivo fica vinculado à conta do usuário na loja e fica praticamente “preso” ao suporte no qual primeiramente foi baixado.

Já com relação a versão para o Kindle, nossa experiência foi excelente. O sistema da *Amazon* é muito mais fácil e intuitivo. Primeiro foi solicitado que criássemos uma conta na loja. Depois da busca pelo livro, efetuamos o pagamento – aqui encontramos certa dificuldade, pois quem não tiver um cartão internacional não pode comprar na *Amazon* – e baixamos o arquivo. No início, achamos que havia algum problema com a compra. Ela foi confirmada com um e-mail da *Amazon*, no entanto, a mensagem era só uma confirmação de pagamento, não havia um *link* para o *download*, como é feito nos arquivos para iPad. No entanto, quando o Kindle foi ligado e a rede wi-fi acessada, o aparelho fez o *download*

automaticamente do arquivo. A *Amazon* vincula sua conta com o aparelho e faz automaticamente a transferência, basta ter acesso à internet e cadastrar o aparelho³⁰.

Seguindo a metodologia, fizemos a análise quanto à ausência e presença dos elementos que compõem a parte mais objetiva da forma do livro.

Quadro 6 – Análise livro “*Alone Together*”

Estrutura do Livro	Livro	Kindle	iPad
Parte pré-textual			
Falsa folha de rosto	v	x	x
Folha de rosto	v	v	v
Dedicatória	v	v	v
Epígrafe	v	v	v
Sumário	v	v	v
Lista de ilustrações	x	x	x
Lista de abreviaturas e siglas	x	x	x
Prefácio	v	v	v
Agradecimentos	x	x	x
Introdução	v	v	v
Parte textual			
Página Capítular	v	v	v
Páginas subcapitulares	v	v	v
Fólio	v	x	x
Cabeças	v	x	x
Notas	x	x	x
Elementos de apoio	x	x	x
Iconografia	x	x	x
Parte pós-textual			
Posfácio	v	v	v
Apêndice	v	v	v
Glossário	v	v	v
Bibliografia	v	v	v
Índice	v	v	v
Colofão	x	v	v
Errata	x	x	x
Elementos extratextuais			
Primeira capa	v	v	v
Segunda capa	v	x	x
Terceira capa	v	x	x
Quarta capa	v	x	x
Primeira orelha	v	x	x
Segunda orelha	v	x	x
Lombada	v	x	x
Sobrecapa	v	x	x

Aqui também, alguns pontos nos chamaram atenção. Principalmente com relação à organização das versões. Encontramos pontos divergentes entre as versões digitais e a impressa.

³⁰ Para isso, basta acessar o *menu* do próprio Kindle.

a) Itens pré-textuais

O que mais nos chamou atenção nos itens pré-textuais foi a diferença de organização entre as versões digitais e impressa. Nos *e-books*, a organização é a seguinte: capa, sumário (*table of contents*), lista de obras da autora, folha de rosto, dedicatória, epígrafe, prefácio, introdução. Na versão impressa, a organização é: falsa folha de rosto, lista de obras da autora, folha de rosto, ficha catalográfica, dedicatória, epígrafe, sumário (*contents*), prefácio, introdução. Percebemos que a organização na versão impressa é muito mais “rígida”, ela segue uma a norma estabelecida do mercado editorial. Já as versões digitais são organizadas pensando-se muito mais na comodidade da leitura do que em uma padronização. No início da leitura, das versões digitais, até sentimos um estranhamento com o posicionamento do sumário antes de todos os outros itens – menos a capa – mas, depois de um tempo, usando o livro percebemos que faz sentido. O sumário está “linkado” com o conteúdo do livro, basta um toque no *link* para chegar ao capítulo desejado. No livro impresso, é possível folhear várias páginas ao mesmo tempo. Já na versão digital, essa possibilidade não é tão simples. Sendo assim, o sumário como “primeiro” item facilita a navegação no *e-book*, pois funciona como um “*menu*”.

Ainda com relação ao sumário, na versão impressa, esse item tem um cuidado gráfico especial. Com uso bem feito de linhas, contrastes e espaçamentos. Já nas versões digitais, tal cuidado foi trocado pela funcionalidade. Talvez por uma questão tecnológica, não foi possível manter a formatação original do impresso quando foi colocada a possibilidade de *links*. Na FIG. 08, é possível ver a diferença entre os sumários das três versões.

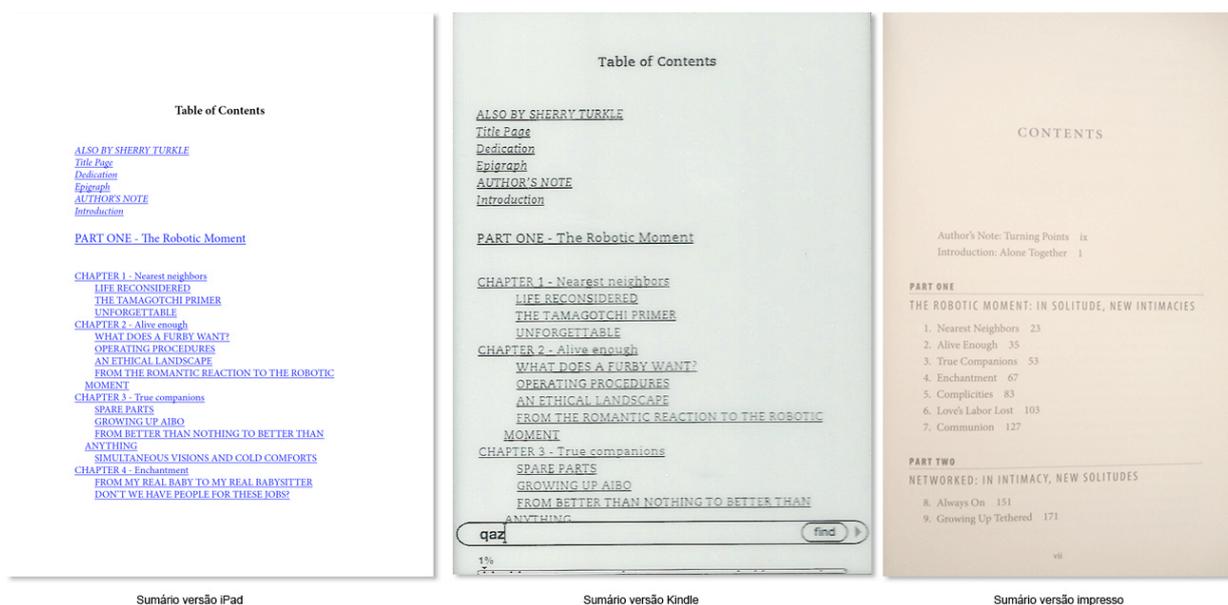


Figura 08 – diferença entre os sumários nas três versões de “Alone Together”

Há outras formas de organizar o sumário. Mesmo com a materialidade do papel é possível fazer experimentações. Se levarmos em conta a materialidade do digital, as possibilidades de experimentações são ainda maiores. No entanto, nossa conclusão é que, no caso de “*Alone Together*”, a padronização do impresso “engessou” o sumário das versões digitais. Os *designers* optaram por não ousar no tratamento gráfico do sumário para deixá-lo mais próximo possível com a norma do impresso.

Chamou a atenção também o fato da folha de rosto ser idêntica nas três versões. E não se trata apenas de semelhanças na questão da organização e do tratamento gráfico, pois é possível ver claramente que nas versões digitais esse item é apenas uma imagem copiada da versão impressa.

A versão do *e-book* para Kindle tem um tratamento diferenciado na escolha da tipografia. O livro todo tem uma tipografia com serifa, no entanto, não se trata de uma serifa fina, ela é mais grossa, o que facilita a leitura e, ao mesmo tempo, não cria ruído na tela. Como a folha de rosto é uma imagem copiada da versão impressa, ela não passa por esse tratamento. As fontes nesse item são as mesmas da versão impressa. Isso dificulta a leitura, alguns textos da página ficam impossíveis de ser lidos, pois são muito pequenos e com fontes finas (FIG. 09).

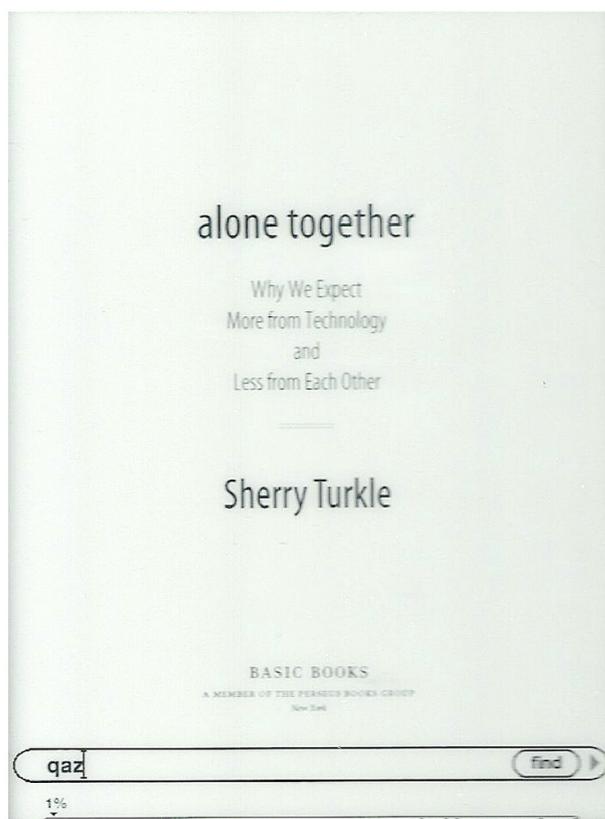


Figura 09 – Folha de rosto da versão digital para Kindle do livro “*Alone Together*”

b) Itens textuais

Analisando os itens textuais percebemos que a padronização dos *e-books* não é muito rígida. Comparado com nossa primeira análise, da biografia de Steve Jobs, vimos que a organização dos itens textuais são bem diferentes. Por exemplo, no livro de Sherry Turkle, as cabeças não existem. Percebemos que, nas versões, digitais esse item pode ser até mais importante que na versão impressa. A cabeça ajuda o leitor a se situar “espacialmente”. Ele não corre o risco de “esquecer” qual livro está lendo.

Na versão para iPad, o aplicativo que utilizamos para a leitura tem uma função que ameniza o estranhamento da falta da cabeça. Ao tocar a tela o *menu* aparece nas extremidades superior e inferior da tela. Na parte inferior do *menu* ficam as opções de navegação, de calibragem de brilho, etc. Na extremidade superior, aparece o nome do livro, o que funciona como a cabeça, no entanto, isso não faz parte da diagramação do *e-book*, pois é uma função do próprio *software*. Na FIG. 10, podemos ver a diferença da tela quando o *menu* está ativado.

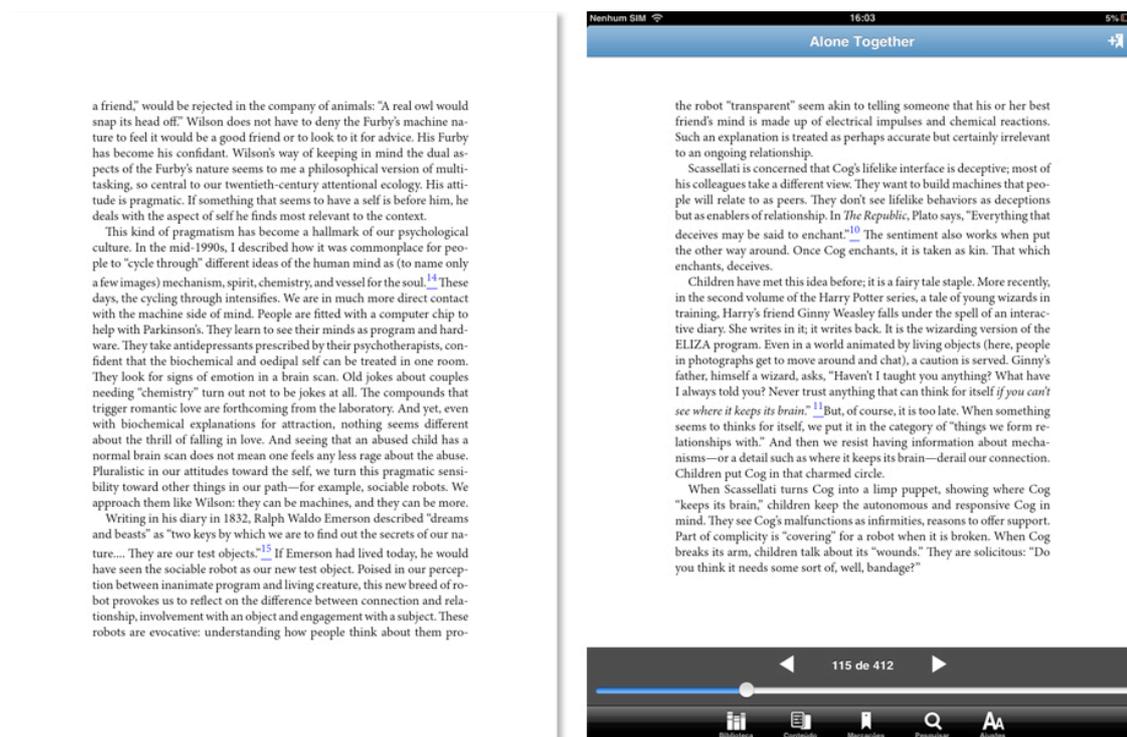


Figura 10 – A diferença na interface da versão de “Alone Together” para iPad, quando o *menu* está ativado

O fôlio também nos chamou atenção. Na versão impresso esse item tem um cuidado gráfico muito bom. No entanto, nas versões digitais ele não existe. O projeto no livro impresso traz um fôlio especial para um item da parte pré-textual, fato bem incomum nos livros, já que a norma diz que esses itens são contados, mas não são numerados. Os itens

“sumário” e “prefácio” têm o fôlio em algarismos romanos e em caixa baixa, diferente do fôlio da parte textual, que é em números arábicos. Os posicionamentos dos fôlios também são diferentes. Na parte pré-textual ele é centralizado na parte inferior da página e na textual ele está localizado na parte superior, alinhado à direita. Em ambas as versões digitais esse item não existe. No entanto os *softwares* dos suportes tem uma funcionalidade que substitui esse item. Na FIG.10, é possível ver como funciona a numeração na versão para iPad. No *menu* inferior é possível ver a pagina atual em relação ao número total de páginas. Isso é claramente uma tentativa de diminuir a falta de espacialidade que o *e-book* possui. Já o *software* do Kindle não trabalha com a relação de números de páginas, a espacialidade é feita com porcentagens. Na parte inferior da tela, uma barra de progresso fica constantemente sendo exibida, mostrando quanto do conteúdo já foi lido (FIG. 11).



Figura 11- Sistema do Kindle usa porcentagens para indicar progressão da leitura

Um item que nos chamou bastante atenção nos itens textuais foi o uso das notas. Nas três versões a organização das notas é feita fora da parte textual. Todas as notas estão organizadas juntas na parte pós-textual. As notas são marcadas por números no corpo do texto. Na versão impressa, o uso desse recurso é simples e consagrado: basta folhear o livro até a parte final do livro, ler a nota e retornar facilmente para a página que se estava lendo. Com dois ou três movimentos é fácil fazer essa operação. No entanto, nas versões digitais fazer do mesmo modo que a impressa é impossível. Não temos como folhear o *e-book*, pois cada página é exibida por vez na tela. Para fazer uma experiência de leitura tão fluida quanto a do livro impresso, nas versões digitais foi usado o recurso de *links*. Os números correspondentes às notas estão ligados às notas no final do livro, bastando um clique para realizar o movimento (FIG. 12).

ple to “cycle through” different ideas of the human mind as (to name only a few images) mechanism, spirit, chemistry, and vessel for the soul.¹⁴ These days, the cycling through intensifies. We are in much more direct contact with the machine side of mind. People are fitted with a computer chip to help with Parkinson’s. They learn to see their minds as program and hardware. They take antidepressants prescribed by their psychotherapists, confident that the biochemical and oedipal self can be treated in one room. They look for signs of emotion in a brain scan. Old jokes about couples needing “chemistry” turn out not to be jokes at all. The compounds that trigger romantic love are forthcoming from the laboratory. And yet, even with biochemical explanations for attraction, nothing seems different about the thrill of falling in love. And seeing that an abused child has a normal brain scan does not mean one feels any less rage about the abuse. Pluralistic in our attitudes toward the self, we turn this pragmatic sensibility toward other things in our path—for example, sociable robots. We approach them like Wilson: they can be machines, and they can be more. Writing in his diary in 1832, Ralph Waldo Emerson described “dreams and beasts” as “two keys by which we are to find out the secrets of our nature.... They are our test objects.”¹⁵ If Emerson had lived today, he would have seen the sociable robot as our new test object. Poised in our percep-

Figura 12 – Sistema de notas da versão digital para iPad

Essa solução se mostrou mais eficiente no Kindle do que no iPad. O caráter *touch* da tela do iPad as vezes causa problemas, pois os números “*linkados*” são muito pequenos. Em nossos testes, por exemplo, muitas vezes o sistema não conseguiu “entender” que queríamos clicar no *link* e não passar a página. No sistema do Kindle, é diferente, pois não há a possibilidade de clicar na tela, a navegação é feita com botões físicos no próprio aparelho. Assim é mais fácil clicar nos número das notas, pois há uma reciprocidade dos *links*: quando clicamos nos números somos levados até a nota correspondente e, quando clicamos na nota, retornamos automaticamente para a página onde está o número.

Depois de um tempo usando as versões digitais, começamos a preferir o sistema de notas por *links*, por ser mais prático e intuitivo que o sistema da versão impressa, apesar de ambos, virtualmente, serem iguais.

Ao escolhermos uma obra do gênero acadêmico já tínhamos a hipótese de que alguma solução haveria de ser feita para o sistema de notas, afinal, nesse tipo de publicação esse recurso é amplamente utilizado e de grande importância para o entendimento do conteúdo e da experiência de leitura. E, podemos afirmar que a nossa hipótese foi confirmada.

c) Itens pós-textuais

Nos itens pós-textuais, o que nos chamou mais a atenção foi o deslocamento de um item. Na versão impressa a ficha catalográfica está localizada na parte inicial do livro, no verso da folha de rosto. Já nas versões digitais, esse item foi deslocado para o final do livro. Em ambas as versões digitais a ficha catalográfica é o último item, funcionando, às vezes, de colofão. Chegamos, assim, à conclusão que essa escolha foi uma questão de estilo. Segundo

as normas de uso, os livros impressos trazem a ficha catalográfica no início para facilitar a consulta. Talvez o senso comum entenda que nos livros digitais essa normatização é mais flexível. No entanto, para nosso entendimento, esse deslocamento da ficha catalográfica prejudica a experiência da leitura. O livro digital tem o mesmo objetivo do livro impresso: servir de consulta. Quando a ficha catalográfica se encontra no início da obra torna-se mais fácil realizar uma consulta, ainda mais em uma organização linear de conteúdo.

d) Ritmo de leitura

Quanto ao ritmo de leitura, a versão impresso é “clássica”: mancha gráfica bem distribuída na página, diagramação com apenas uma coluna, tipologia serifada. Entretanto, assim como no caso da biografia de Steve Jobs, no “*Alone Together*” sentimos um estranhamento quanto à cor do papel, que é um pouco amarelada, o contraste com o texto preto não é 100%, fazendo com que, depois de um tempo de leitura, os olhos se cansem.

Na versão digital para iPad, o ritmo de leitura também é fluido. Em relação à versão impressa, essa versão digital tem uma margem muito maior, o que causa um leve estranhamento, ainda mais com a ausência do fólio e da cabeça. A impressão é de que a área branca é bem maior. Mesmo alterando o tamanho da fonte, o espaço permanece o mesmo. A tipologia usada nessa versão digital é a mesma da versão impressa, ou seja, serifada e fina. Isso dificulta um pouco o ritmo de leitura, além de “cansar” os olhos, pois as partes mais finas das letras causam ruídos.

Na versão digital para Kindle, o ritmo de leitura foi considerado bom. O *software* do aparelho faz uma distribuição muito boa entre mancha gráfica e área em branco. Apesar de ser a menor proporção entre texto e área branca, isso não prejudica a leitura. A tipologia é serifada, no entanto, sem áreas finas, o que facilita a leitura em tela. Sentimos certo incômodo quanto ao espaçamento do texto e alterar essa função é algo bem complicado nos *menus* do aparelho.

e) Organização da página

A mancha gráfica que mais nos chamou a atenção foi da versão digital para iPad. Nesse caso, nos pareceu levemente desproporcional a relação da mancha com a área em branco. O aplicativo que utilizamos para ler o *e-book* no iPad não permite que isso seja modificado³¹. Ou seja, não é uma questão da própria diagramação, e sim do aplicativo. Nesse caso, possa ser que a liberdade do livro digital muitas vezes fique engessada por uma questão de tecnologia. Na versão digital para Kindle esse problema é bem resolvido, pois a proporção

³¹ Tivemos a comprovação ao testarmos em outras obras.

entre mancha gráfica e espaços em branco é harmoniosa. Na versão impressa foi onde encontramos a melhor distribuição de página. Nessa versão foi onde mais se viu ousadia de organização entre os elementos da página. Apesar de ser uma diagramação clássica, a presença de elementos como fôlio, cabeça e outros elementos, demonstra uma maior preocupação da harmonização e hierarquia na diagramação. Comparados à versão impressa, esses itens nas versões digitais deixaram a desejar.

f) Formatos

Neste quesito, assim como no caso da biografia de Steve Jobs, encontramos poucas inovações nos três formatos. Talvez pela obra ser do gênero acadêmico, o projeto gráfico priorize o conteúdo. As três versões têm o formato padrão retangular, altura maior que largura, apesar do fato de que nas versões digitais é possível inverter esse formato. No entanto, o conforto maior de leitura nessas versões seja com a relação altura maior que a largura.

g) Esquemas construtivos

No caso de “*Alone Together*” as três versões são construídas seguindo o padrão simétrico. Há uma harmonização dos elementos de página – a mancha gráfica, elementos de apoio e iconografia – que facilita a experiência de leitura. A organização dos itens realmente baliza a leitura de forma fluida. Há uma quebra constante no ritmo da leitura, mas isso se dá pela própria categoria do livro. Por ser um livro acadêmico, é preciso sempre recorrer às notas no final do livro. Talvez se esse item fosse distribuído ao longo do livro, no rodapé das páginas e não todas juntas no final, essa quebra não existisse, ou fosse amenizada.

Nas versões digitais percebemos que a diagramação continua presa à cultura do impresso e mais uma vez, assim como no caso da biografia de Steve Jobs, as possibilidades de experimentação são negligenciadas.

h) Tangibilidade

A versão impressa nos trouxe uma noção muito maior de tangibilidade. Como Furtado (2006) nos diz, essa *affordance* é característica própria dos impressos. No entanto, o fato de “*Alone Together*” ser um livro acadêmico, essa tangibilidade algumas vezes dificultou a experiência de leitura, pois, navegar entre o texto e as notas no final do livro, muitas vezes, era complicado. Às vezes, demorávamos até encontrar a seção das notas e também para voltar a página que estava sendo lida. Resolvemos esse problema com marcadores físicos – sendo necessária a utilização de um marcador de livro e algumas folhas de *post-it*.

Nas versões digitais a tangibilidade é mais complicada, no entanto, a funcionalidade de *links* foi muito útil na consulta das notas. Aqui também há uma tentativa de imitar (ou emular) a tangibilidade do impresso com o uso de *menus* e outras funcionalidades.

i) Flexibilidade espacial

Na versão impressa, não há muito o que relatar da flexibilidade espacial. Ela é explorada de forma bem comum. Como já dissemos antes, a organização da versão impressa é “clássica”, não havendo nenhuma exigência do leitor, além da cognição que já conhecemos. A leitura de mais de um livro ao mesmo tempo é simples. O formato do livro impresso permite essa “multi-leitura”. É fato que há certa dificuldade pelo tamanho da obra em manter o livro aberto sem segurá-lo. Talvez um livro mais fino seja mais flexível.

Nas versões digitais – nas quais não é tão fácil interagir com a obra em relação à flexibilidade –, é possível fazer outras formas de manipulação. Na nossa análise da biografia de Steve Jobs, não foi preciso buscar mais conteúdo em outras obras, o conteúdo se completava entre as capas do livro. No entanto, no caso de “*Alone Together*” isso foi diferente. Muitos termos e temas remetiam a outras obras, além de conteúdos na internet. Com a versão impressa, trabalhar essa espacialidade e consultar outras fontes foi relativamente fácil. Já nas versões digitais, isso foi mais difícil. O fato do livro estar “confinado” no aplicativo de leitura dificultou pesquisas fora do *e-book*. Em ambas as versões digitais, toda vez que era necessário fazer uma pesquisa sobre um termo, foi preciso “fechar” o livro e abrir outro aplicativo para procurar o tema.

O aplicativo que utilizamos para ler a versão do iPad possui a opção de busca, no entanto, ela se restringe ao conteúdo interno do livro. O aplicativo da livraria Saraiva, que utilizamos para ler o *e-book* da biografia de Steve Jobs, possui uma opção de busca na rede, dando inclusive a possibilidade de procurar em vários *sites*, desde o Google até a Wikipédia. O Kindle tem a mesma opção de busca na rede.

Há quem defenda que a flexibilidade espacial dos *tablets* está na noção de “segunda tela”. Ou seja, enquanto se ler um livro impresso ou outra fonte de conteúdo, os *tablets* serviriam como uma fonte auxiliar. Ou o inverso, enquanto se lê no *tablet* seria possível usar outra fonte como auxiliar. Mas isso praticamente é o retorno à materialidade “analógica” do livro impresso, mais uma evidência que o formato ou a materialidade do livro gera uma cultura própria e muito influente. Seria necessário então estimular uma nova forma de flexibilidade espacial, pensada a partir da materialidade do próprio *tablet*. Só assim se alcançaria toda a potencialidade que esses dispositivos possuem.

j) Manipulação

Na primeira análise, da biografia de Steve Jobs, notamos as possibilidades de manipulação que as versões digitais traziam. Não eram as versões clássicas do impresso, como anotações, grifos, dobras, etc., mas formas digitais de manipulação, como compartilhamento de trechos da obra nas redes sociais, *bookmarkers*, realçar trechos, etc., o que não foi encontrado na análise de “*Alone Together*”.

A versão impressa não impede nenhuma forma de manipulação citada. O problema foi com as versões digitais, mais precisamente com a versão para iPad. Na versão para Kindle há a possibilidade de sublinhar o texto, grifar e até compartilhar trechos do livro nas redes sociais, basta uma simples configuração do aparelho. Já na versão para iPad, uma das possibilidades mais interessantes, que é o compartilhamento nas redes sociais, não existe. O problema está com o aplicativo usado para a leitura do *e-book*, ele não permite que façamos essa ação. É uma questão de configuração. Sabemos que outros *softwares* grátis também possuem essa funcionalidade. Poderíamos simplesmente trocar de aplicativo com a possibilidade de compartilhamento. No entanto, sempre tivemos como preocupação na nossa análise a existência dos vários tipos de usuário e seus perfis cognitivos. Levamos em conta que há desde novatos até veteranos entre os usuários de *tablets*. No nosso caso, que já possuímos relativa intimidade com os aparelhos parece um lugar comum falar em “testar vários aplicativos”. Mas, no caso de usuários novatos, isso é muito mais difícil.

k) Armazenamento e acesso a grandes quantidades de informações

Segundo Furtado (2006), essa *affordance* talvez seja a que mais chame atenção nos *e-books*. Na realidade, mais para o suporte do que para o próprio *e-book*. No caso de “*Alone Together*” fizemos uma comparação diferente. A questão do uso de notas nos chamou bastante atenção, pois percebemos que na versão impressa elas foram editadas para serem as mais sucintas possíveis, além de serem pequenas, pois a materialidade do livro não permite que se estenda muito, correndo o risco de estragar o projeto do livro. No entanto, essa característica não existe nas versões digitais. Hipoteticamente, as notas nas versões digitais poderiam ter qualquer tamanho. O aumento das notas seria praticamente imperceptível no tamanho do arquivo do *e-book*. Quanto à diagramação, isso também não seria afetado. O conteúdo principal do livro permaneceria o mesmo. As notas estão na parte pós-textual do livro. Ou seja, se realmente fosse pensado no caráter digital do *e-book*, seria possível agregar muito mais à obra. Esse foi só um exemplo do que pode ser explorado. Com um trabalho de

experimentação possa ser que surja outras possibilidades. O que não pode haver é um “engessamento” do processo em função de uma materialidade.

As possibilidades que a materialidade dos suportes digitais trazem devem ser mais exploradas. Não vamos tentar, nessa dissertação, apontar as diretrizes fundamentais e os rumos que esse mercado deve tomar. Nossa proposta é de comparar e analisar as obras em diferentes suportes, além de indicar possibilidades que melhorem a experiência de leitura dos usuários. Entre os exercícios que fizemos foi em relação à *affordance* “armazenamento de conteúdo”. Atentamos que uma grande oportunidade mercadológica foi desperdiçada na diagramação do livro “*Alone Together*”. Na parte pré-textual, há um item que é a “apresentação” nominal das outras obras da autora. A materialidade do suporte digital permite vincular a qualquer palavra um “*link*”. Somado a isso a possibilidade de acesso a internet, seria muito simples acrescentar ao nome de cada obra um “*link*” com um resumo on-line, ou mesmo a uma loja virtual.

A nossa impressão é que a parte pré-textual das versões digitais não foi trabalhada se pensando na questão do digital. Foi uma simples cópia da versão impressa – exceto pelo sumário. Se houvesse uma atenção maior poderia ser acrescido muito à experiência da leitura. Acreditamos que são esses tipos de exercício que os *designers* e até mesmo os escritores têm que realizar no momento da criação de um projeto de livro digital.

l) Questão da atualização

A versão impressa não tem errata. Talvez isso seja a única forma de atualização que poderíamos encontrar no livro impresso. Seu caráter analógico e a materialidade do papel não permite muito mais do que isso. Talvez anotações nossas ou lembretes. Já nas versões digitais, a possibilidade de atualização é infinita. No entanto, não encontramos nenhuma opção sobre isso nos dispositivos. Não há nenhum *menu* nem item que remeta a isso. O conteúdo do *e-book* parece finalizado ali naquele arquivo, assim como o livro se restringe ao espaço entre as capas.

Entendemos que isso não é apenas uma questão de diagramação e muito menos tecnológica. O principal motivo desse “fechamento” é uma questão mercadológica. Mas é justamente isso que a experimentação pode ajudar. Testar novas formas de atualizar o conteúdo e ainda continuar garantido questões como lucro e direitos autorais é o desafio do mercado de *e-books*.

m) Full-text

Esse quesito foi o que mais se mostrou possibilidades para a experiência de leitura nas versões digitais. Na primeira análise, na biografia de Steve Jobs, a leitura era predominantemente linear, não parecendo muito útil um sistema de busca. Já no caso de *“Alone Together”*, a leitura não precisa ser necessariamente linear. A autora aborda vários temas. Nesse caso, a função de busca no conteúdo é excelente, ajudando bastante na experiência da leitura. Em uma pesquisa acadêmica isso se mostra muito mais prático que a utilização do livro impresso.

n) Usabilidade

A interface das versões digitais é agradável em relação à usabilidade. No entanto, como já falamos anteriormente, a versão para iPad deixou a desejar. Algumas funções como o compartilhamento nas redes sociais, que para nós, se mostraram tão eficientes na análise anterior, nessa obra simplesmente não existiam. Já as outras funcionalidades do *menu* como uma navegação fácil pelo conteúdo completo da obra, são bem práticas e fáceis de usar, além de serem intuitivas. Essas funcionalidades ajudam muita a experiência da leitura. Com sua característica *touch* e suas cores com contrastes são fáceis de utilizar (ver FIG. 13).

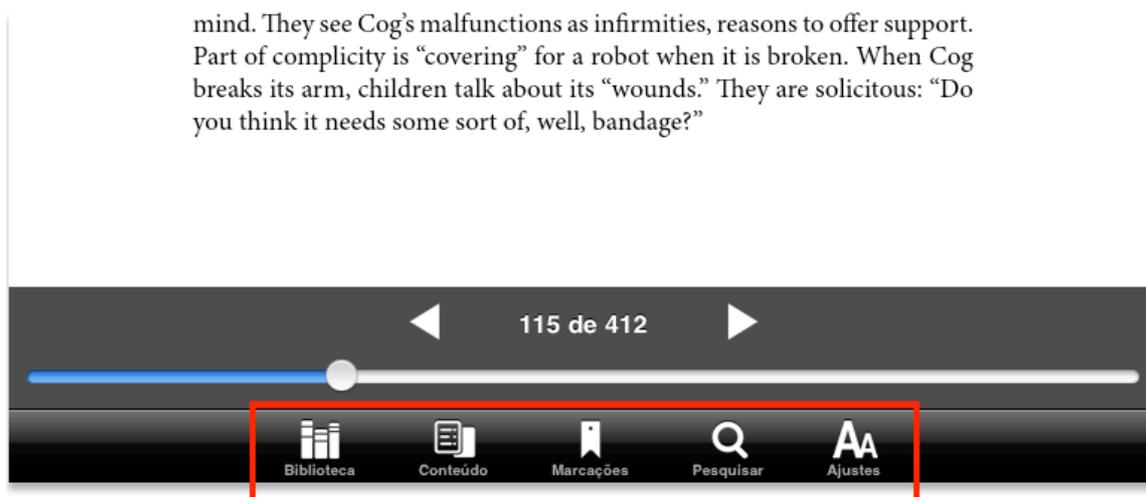


Figura 13 – Menu de navegação existente apenas na versão digital para iPad

No Kindle, a usabilidade é quase tão boa quanto no iPad, o problema é que o *menu* muitas vezes parece complicado. O ponto positivo da usabilidade do Kindle é a sincronização do aparelho com a loja virtual *Amazon*. Como já falamos anteriormente a experiência da compra do *e-book* para o Kindle foi fácil, não sendo necessário nos preocuparmos com detalhes como “tipos de arquivo”, “compatibilidade de aplicativos”, etc. Foi só comprar o livro na loja virtual e ele foi mandado automaticamente para o aparelho. Para o leitor comum, que não está tão interessado na tecnologia, aquele que quer apenas desfrutar do conteúdo, essa facilidade incentiva a compra e a leitura nesse dispositivo.

o) Legibilidade

A legibilidade da versão impressa de “*Alone Together*” é boa. Houve um leve estranhamento com a relação de contraste entre fundo e texto. O papel usado no livro tem um leve tom de amarelo, o contraste não fica 100%, mas isso não chegou a provocar um cansaço na leitura, pelo menos não de forma perceptível. Já a legibilidade da versão para iPad não foi tão boa. Nessa versão digital, a questão da emulação ainda é muito presente. A escolha por manter a similaridade com a versão impressa gerou problemas de legibilidade. A tipografia em ambas as versões é a mesma, uma fonte com serifa, com algumas partes bem finas. Na tela, essa característica gerou ruído. Muitas vezes, tivemos dificuldade na leitura, confundindo letras e palavras.

A versão para Kindle, por sua vez, possui uma boa legibilidade. A adaptação dos textos para uma tipografia coerente com a materialidade da tela ajuda a melhorar a legibilidade. O nosso maior problema nessa versão foi quanto ao contraste do fundo do texto. Essa proporção no Kindle parece um pouco ruim. E é muito difícil alterar essa característica no próprio aparelho, já que ele não tem fonte própria de luz. Na FIG. 14, é possível ver a comparação entre os três livros.

are always there, waiting to be wanted, people lose a sense of communicate. Those who use BlackBerry smartphones talk about of watching their lives “scroll by.” They watch their lives as g a movie. One says, “I glance at my watch to sense the time; I BlackBerry to get a sense of my life.”¹⁹ Adults admit that interrupt- or e-mail and messages is distracting but say they would never n I ask teenagers specifically about being interrupted during

font versão impressa

are always there, waiting to be wanted, people lose a sense communicate. Those who use BlackBerry smartphones talk ation of watching their lives “scroll by.” They watch their watching a movie. One says, “I glance at my watch to sense ce at my BlackBerry to get a sense of my life.”¹⁹ Adults ad- pting their work for e-mail and messages is distracting but never give it up. When I ask teenagers specifically about

font versão iPad

are always there, waiting to be wanted, sense of choosing to communicate. Those BlackBerry smartphones talk about the watching their lives “scroll by.” They ves as though watching a movie. One at my watch to sense the time; I glance rry to get a sense of my life.”¹⁹ Adults terrupting their work for e-mail and stracting but say they would never give ask teenagers specifically about being

font versão Kindle

Figura 14 – Diferença no estilo de fontes nos três tipos de suportes

4.3 Divergente – Uma escolha pode te transformar

Nossa terceira análise é de uma obra do gênero infanto-juvenil. Escolhemos esse tipo de livro, pois o público desse gênero costuma ser formado por jovens que têm, no geral, mais intimidade com os aparelhos eletrônicos. Partimos da hipótese de que esse público está muito mais disposto a experimentações cognitivas e que, portanto, cabe aos produtores de conteúdo produzir esses estímulos.

Para manter o padrão metodológico, buscamos comprar as versões digitais e a impressa na mesma loja. No entanto, a livraria Saraiva não tem arquivos compatíveis com

Kindle. Por isso adquirimos somente as versões impressa e digital para iPad nessa livraria. A versão para Kindle foi adquirida na loja *Amazon*.

É importante ressaltar que o preço praticado pela livraria Saraiva na versão impressa e digital é o mesmo. Ou seja, o principal argumento de defesa para os *e-books*, que é a redução dos preços – com o fim de etapas do processo de produção, como impressão e logística – ainda não é uma realidade. Já no caso da *Amazon* isso é diferente. Na loja americana, a diferença de valor nos preços das versões digitais e impressa foi de mais de 70%. Mas, é preciso fazer uma análise um pouco mais profunda sobre o segundo caso. Além dos *e-books*, a *Amazon* produz e comercializa o aparelho Kindle. Sendo assim, a prática de preços mais baixos dos *e-books* pode ser uma estratégia para mostrar que adquirir o *gadget* da empresa realmente compensa na questão custo/benefício.

Quanto à experiência de compra, adquirir “Divergente” foi mais simples que as outras duas obras anteriores. Essa melhora na experiência se deu por conta de nossa própria cognição. Depois da experiência das duas primeiras compras, já estávamos mais familiarizado com a dinâmica dos suportes. Como já havíamos feito uma conta na livraria Saraiva, já possuíamos o aplicativo instalado, foi muito simples adquirir a versão para iPad, bastando entrar no *site* da loja e efetuar a compra. Alguns minutos depois, foi enviado um e-mail nos informando que a compra havia sido finalizada e que o livro já estava disponível para *download* no próprio aplicativo da loja.

A FIG. 15 mostra como funciona a interface do aplicativo. Na parte superior encontram-se os livros que já possuímos. Na parte inferior direita, há a área de *download*, onde ficam disponíveis os novos livros adquiridos. Do outro lado, há as sugestões que a loja envia. Na primeira experiência de compra na livraria Saraiva, sentimos certa dificuldade, pois tivemos que baixar o aplicativo, criar uma conta na loja e no próprio aplicativo. Já essa segunda experiência foi muito mais fluida. A dinâmica foi intuitiva. Já tínhamos a ideia de que o arquivo seria enviado diretamente para o aparelho e não ficamos esperando um “*link*” para fazer o *download*. A experiência com a compra do primeiro livro nos ensinou a dinâmica da relação comercial, tornando mais simples a compra de “Divergente”.

Quanto à compra da versão digital para Kindle também foi mais fácil. Isso talvez se dê pela questão da sincronização mais refinada da loja virtual com o suporte. No caso do Kindle, não há realmente uma interface para baixar o livro, como no caso do iPad. É só escolher a opção “sincronizar” no *menu* e o *software* baixa automaticamente o arquivo da loja.

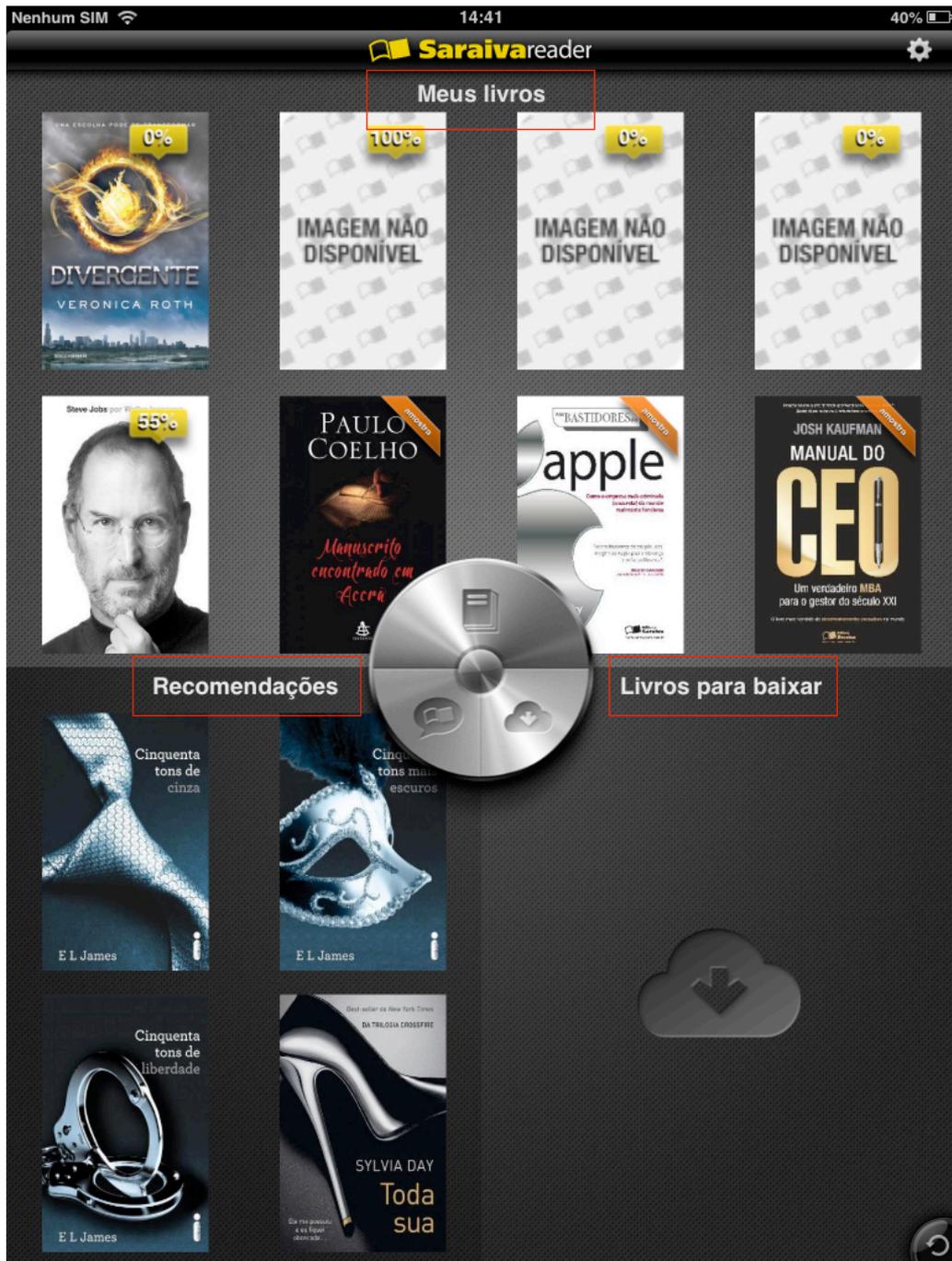


Figura 15 – Interface do aplicativo de leitura da livraria Saraiva. Abaixo/direita área de download dos livros comprados

Seguindo o roteiro da análise, observamos os itens pré-textuais, textuais e pós-textuais nas três versões quanto à ausência e presença.

Quadro 7 – Análise livro “Divergente”

Estrutura do Livro	Livro	Kindle	iPad
Parte pré-textual			
Falsa folha de rosto	x	x	x
Folha de rosto	v	v	v
Dedicatória	v	v	v
Epígrafe	x	x	x
Sumário	x	v	v
Lista de ilustrações	x	x	x
Lista de abreviaturas e siglas	x	x	x
Prefácio	x	x	x
Agradecimentos	x	x	x
Introdução	x	x	x
Parte textual			
Página Capítular	v	v	v
Páginas subcapitulares	x	x	x
Fólio	v	x	v
Cabeças	x	x	v
Notas	x	x	x
Elementos de apoio	v	v	v
Iconografia	x	x	x
Parte pós-textual			
Posfácio	x	x	x
Apêndice	x	x	x
Glossário	x	x	x
Bibliografia	x	x	x
Índice	x	x	x
Colofão	x	v	v
Errata	x	x	x
Elementos extratextuais			
Primeira capa	v	v	v
Segunda capa	v	x	x
Terceira capa	v	x	x
Quarta capa	v	x	x
Primeira orelha	v	x	x
Segunda orelha	v	x	x
Lombada	v	x	x
Sobrecapa	x	x	x

A análise do terceiro livro trouxe bastante surpresa. Segundo foi dito anteriormente, tínhamos uma hipótese otimista sobre esse livro. Como o público-alvo da publicação é a geração de leitores jovens, indivíduos tão íntimos do mundo digital, imaginávamos que a experimentação na diagramação dos *e-books* seria um pouco mais ousada, hipótese que não se confirmou. Quase nenhum estímulo para a interação do leitor com o conteúdo. O único item

que possui uma relativa interatividade é o sumário, com *links* para as páginas correspondentes a cada início de capítulo.

Na versão impressa, em relação à capa, o livro até chama atenção, por possuir uma arte chamativa. Para a impressão foram usados recursos que chamam atenção, como alto-relevo no título e subtítulo. No entanto, o esmero na produção termina aí. Ao folhear as primeiras páginas, percebemos que vários itens não existem na versão impressa. O que mais nos chamou atenção foi a ausência do sumário, um balizador essencial para a experiência da leitura. Nas versões digitais, este item está presente, bem como a epígrafe, que também não consta na versão impressa. Já tivemos experiência de leitura com outras obras do mesmo gênero. Nesses casos encontramos a parte pré-textual sempre bem trabalhada, com iconografia rica de ilustrações e imagens. Visivelmente uma estratégia de sedução do público-alvo. Esperávamos o mesmo com o livro “Divergente”.

Nossa hipótese era a de que as versões digitais trariam mais possibilidades de interação com o leitor, mas nem no item da diagramação houve uma inovação. Vamos entrar na análise mais detalhada de alguns itens que chamaram a atenção.

a) Itens pré-textuais

Na parte inicial do livro, o que mais nos chamou a atenção foi o fato de as versões digitais serem mais completas que a impressa. Nas outras análises, percebemos que essa é uma parte que é levada muito em conta na diagramação. Percebemos também o esmero com que os detalhes são tratados, a questão da hierarquia de itens, tudo para levar a melhor experiência de leitura. Já no caso de “Divergente” nada disso existe. A sequência de itens na versão impressa é: falsa folha de rosto, folha de rosto, ficha catalográfica e dedicatória. Apenas quatro itens. Na sequência já temos o início aos elementos textuais, não havendo introdução, nem prefácio.

Já as versões digitais têm a seguinte sequência de itens pré-textuais: folha de rosto, dedicatória e sumário. São apenas três itens, no entanto, são mais completos que os quatro itens da versão impressa. Nossa análise mostrou que a funcionalidade do sumário é muito importante em ambas as versões, pois a construção linear do livro requer esse balizador de leitura. A ausência desse item na versão impressa nos chamou muita atenção.

Nas versões digitais, a ficha catalográfica foi deslocada para a última parte do livro. Ela funciona como o colofão. Isso também ocorreu nas versões digitais do “*Alone Together*”. Talvez seja uma padronização dos livros digitais.

b) Itens textuais

Os itens textuais também nos chamaram atenção, mas, devido à escassez de detalhes. Na versão impressa, as páginas capitulares não têm muito destaque. Não é reservada uma página isolada para esse item. Não há também uma preocupação quanto ao posicionamento desse item. Segundo Araújo (2008), é preciso ter uma preocupação com relação às páginas capitulares. Projetos com mais refinamentos, geralmente trazem as páginas capitulares em páginas ímpares. Nesses casos, ainda é preciso ter uma atenção especial com a página oposta a capítular, ela deve ser ocupada com pelo menos um terço de texto.

No caso de “Divergente”, foi escolhido como organização de capitulares o modelo que Araújo chama de “aberto”. É quando as capitulares são colocadas de acordo com o correr natural do texto, não importando se são pares ou ímpares. Ainda segundo o autor, esse tipo de organização não prejudica o requinte gráfico, e é geralmente usado por questões econômicas. Em “Divergente”, no entanto, não nos pareceu que os motivos que levaram a essa escolha organizacional tenha a ver com economia, mas sim uma questão de escolhas projetais. As versões digitais também seguem as mesmas diretrizes do projeto impresso. No entanto, a impressão é de que a preocupação com esse item foi maior nas versões digitais.

Nos *e-books* o texto que marca a página capítular – que viria a ser o nome do capítulo – está sempre na área superior direita da página. Há uma padronização do item. Já na versão impressa, isso não existe. No impresso, a localização espacial desse item dentro da página vai depender justamente da própria página. Se for uma página ímpar, o nome do capítulo vai se localizar na parte superior direita. Se for uma página par, a localização do título vai ser na parte superior esquerda da página. Essa diferença se deve justamente pela diferença da materialidade dos suportes. No livro impresso há a questão de páginas opostas e da encadernação. Essas questões criam áreas privilegiadas dentro da página. Os livros com maior número de páginas têm as áreas mais afastadas do centro como sendo as mais privilegiadas. Isso porque a encadernação, principalmente de publicações com muitas páginas, faz com que as áreas próximas ao centro do livro fiquem “muito apertadas” sem muito espaço de respiro. Já no caso dos suportes digitais, essa questão simplesmente não existe. As páginas são apresentadas uma a uma na tela. Não há uma relação de direita ou esquerda, todas as páginas são “iguais”. Isso facilita a padronização de organização mesmo no caso “aberto” como em “Divergente”.

c) Itens pós-textuais

Se as primeiras partes do livro se mostraram pobres de elementos, a última parte foi ainda mais carente. Na versão impressa, só há um item pós-textual: o agradecimento. Não se

trata de um elemento originalmente pós-textuais, na verdade, ele foi deslocado da parte pré-textual, o que não é não é incomum de ocorrer. Na biografia de Steve Jobs também encontramos o mesmo deslocamento. Nesse sentido, então é possível dizer que não há elementos pós-textuais na versão impressa de “Divegente”.

Nas versões digitais, há três elementos pós-textuais: o agradecimento, o colofão e uma biografia. E mais uma vez identificamos que, na verdade, esses elementos são adaptações. O agradecimento foi deslocado da parte pré-textual. O colofão das versões digitais na verdade é a ficha catalográfica da versão impressa. A biografia do autor, presente nas versões digitais e ausente na versão impressa, também é um deslocamento, ou melhor, uma adaptação. Na versão impressa, o esse mesmo texto está localizado na segunda orelha.

d) Ritmo de leitura

Quanto ao ritmo de leitura, identificamos pontos similares entre as três versões. Todas têm um ritmo de leitura muito bom. A distribuição da mancha gráfica em relação ao tamanho da página é adequada. As versões digitais têm uma boa calibragem de tamanho de fontes automático. A massa de texto apresentada nas páginas é agradável para a leitura. Na versão impressa essa proporção também se mostrou adequada e eficaz.

Nesse item encontramos mais semelhanças entre a versão impressa com a versão digital para Kindle do que para iPad. Nas outras análises, o inverso é que tinha prevalecido, principalmente na escolha dos caracteres. Na versão impressa, o tipo escolhido foi o com serifas retas e proporcionais, bem parecido com a opção usada no Kindle. Já a versão para iPad usa uma tipologia com serifa bem fina (FIG. 16).

Nas três versões o alinhamento dos textos é justificado à esquerda. Isso forma um bloco conciso de texto, facilitando assim o ritmo de leitura. A diferença é que na versão impressa o texto é hifenizado, e nas versões digitais não.

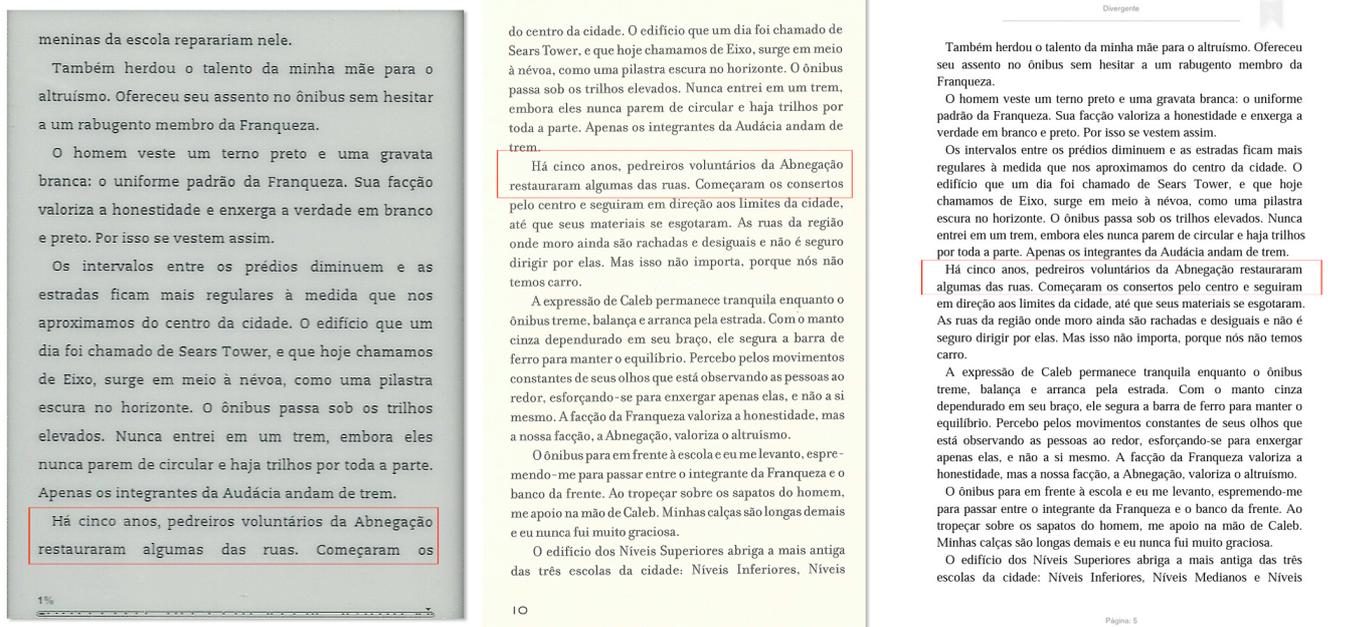


Figura 16 - Comparação entre as tipologias nas três versões. À esquerda versão para Kindle, no centro versão impressa e à direita versão para iPad

e) Organização da página

Como o livro – nas três versões – possui poucos elementos diagramados, a harmonização entre mancha gráfica e página é simples e prioriza a experiência de leitura. Como já dissemos antes, não há uma inovação em nenhum nível, muito menos na organização das páginas.

f) Formatos

Quanto ao formato, as três versões são bem parecidas. Seguem o formato canônico, com a altura maior que a largura. A única diferença é na versão impressa, na qual a relação entre largura e altura não é clássica. O livro é um pouco mais estreito. Na realidade, a única versão que pode variar quanto a isso é justamente a impressa, pois a materialidade do papel permite que isso ocorra. As versões digitais estão “presas” às medidas e aos formatos dos próprios suportes.

Nas versões digitais para “Divergente” também há a opção de poder inverter o formato, colocando o conteúdo em paisagem. No iPad isso correr de forma bem simples, bastando girar o aparelho que a mudança é automática. Já no Kindle é um pouco mais complicado, pois é preciso ativar essa opção no *menu*. Essas funções que poderiam trazer alguma vantagem para a experiência de leitura pouco agregam de fato.

g) Esquemas construtivos

Em “Divergente”, as três versões também são construídas seguindo o padrão simétrico. Não há o uso de iconografia em nenhuma parte do livro, por isso é difícil falar em harmonização dos elementos em relação à mancha gráfica. O único elemento que interfere diretamente na mancha gráfica nas três versões são três cruces que são usadas ao longo de todo o livro como marcadores. São marcações feitas para substituir subtítulos, e são usados geralmente quando a autora quer marcar uma ruptura maior na leitura do que um simples ponto parágrafo. Na questão da harmonização, esse elemento é bem usado nas três versões.

No entanto, no que se refere à legibilidade, o elemento deixa muito a desejar na versão para Kindle. Isso porque a cor utilizada nas cruces é muito parecida com a própria tela do aparelho, o que dificulta a leitura. A escolha da cor cinza para os marcadores foi claramente uma questão de alinhamento das versões. O mesmo tom cromático é usado no impresso, na versão para iPad e para Kindle (ver FIG.17). No entanto, não foi levada em conta a questão de adaptação do conteúdo a cada tecnologia. Erro que, aliás, vem sendo sempre destacado nas nossas análises. Dessa maneira, acreditamos que a única relevância material levada em conta no projeto de “Divergente” foi a do impresso. A adaptação para os dispositivos eletrônicos foi feita de forma forçada.

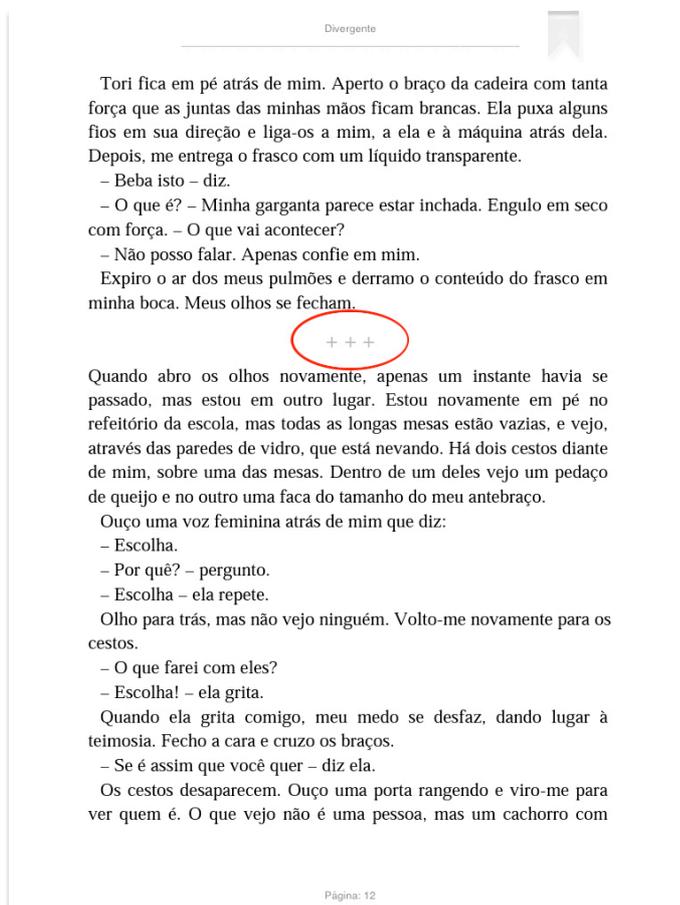


Figura 17 – Marcadores utilizados nas três versões de “Divergente”, visualização feita no iPad

h) Tangibilidade

A escolha de “Divergente” para análise foi feita principalmente para podermos analisar, mesmo que de forma indireta, a adaptação dos livros digitais a diferentes públicos. No caso de “Divergente”, o público infanto-juvenil. Nossa hipótese era de uma busca mais intensa de produção voltada para a experimentação e inovação, e que as *affordances* fossem utilizadas de outras formas, mais coerentes com a cultura digital. Mas, como nossa análise vem apontando, nada disso se materializou. Quanto à tangibilidade, “Divergente” se mostrou até mais conservador que as outras duas obras analisadas. Na versão impressa, não há muito o que acrescentar. A organização do livro e a materialidade do papel são usadas de forma bem coerente com a noção de tangibilidade proposta por Furtado. Nas duas versões digitais, o máximo de tangibilidade que se buscou foi o uso do sumário, que não existe na versão impressa. Mais do que isso, só as funcionalidades dos próprios suportes, como os *menus* de navegação, que trazem essa noção.

i) Flexibilidade espacial

Aqui percebemos o mesmo problema de análise que encontramos na biografia de Steve Jobs. O conteúdo do livro se completa entre as capas. Não é preciso recorrer a outras obras para compreender o conteúdo do livro. Isso não permite analisar a fundo a questão da flexibilidade espacial. No entanto, a partir das possibilidades que os suportes trazem, podemos fazer uma outra análise pelo mesmo viés. As possibilidades de interação com outros conteúdos que os suportes digitais, com seus *links* e multimídia, trazem são totalmente negligenciados. As possibilidades de interação que poderiam somar à experiência de leitura são muitas, mas quase inexploradas. Nesse ponto, cabe resgatar a questão do público-alvo de “Divergente”. O público infanto-juvenil é muito mais sensível a essas questões “multitarefa”. A cognição desse público permite experimentações na obra. É bem provável que ao ler em suporte digital, esse público jovem espere muito mais interação com o conteúdo.

Podemos também resgatar a questão da “segunda tela” como uma flexibilidade espacial possível para os *e-books*. O público-alvo de “Divergente” está mais familiarizado com a realidade de ubiquidade da informação. Exigir da leitor/usuário uma maior interação com o conteúdo não interfere na experiência da leitura e, talvez, até enriqueça essa experiência.

j) Manipulação

Assim como na biografia de Steve Jobs, usamos o aplicativo da livraria Saraiva para ler a versão digital para iPad de “Divergente”. Na primeira análise, identificamos que além do próprio *e-book* também é preciso levar em conta o aplicativo utilizado na questão da manipulação. As possibilidades de interação com as redes sociais e com conteúdo além do próprio *e-book*, muitas vezes, estão ligadas diretamente com as funcionalidades do aplicativo utilizado. Para o leitor comum, aquele que não tem muita intimidade com aspectos técnicos dos *tablets*, isso pode ser uma frustração em relação a essa nova experiência de leitura que os *e-books* trazem. No caso de “Divergente”, as possibilidades de manipulação indireta, que definimos como a possibilidade de interação com as redes sociais e a internet, estão à disposição do leitor.

Quanto à questão da manipulação, também levamos em conta a análise do público-alvo. A possibilidade de interação com as redes sociais pode agregar à leitura e ao próprio modo de consumo do livro. Os leitores poderiam ir comparando com outros leitores a sua evolução de leitura, ou compartilhar comentários entre si sobre trechos e assuntos do livro sem sair do nível do próprio *e-book*. Essa “manipulação” do *e-book* ainda uma pequena amostra das possibilidades que a materialidade dos suportes digitais permite. É esse tipo de experimentação que esperávamos de publicações do gênero de “Divergente”.

k) Armazenamento e acesso a grandes quantidades de informações

A exploração das *affordances* de “Divergente” mostrou-se pouca inovadora. Esperávamos novas experimentações e encontramos o “lugar comum”. Por isso, além da análise, também fizemos o exercício de sugerir novas possibilidades para esse tipo de obra, levando em consideração a materialidade dos suportes.

A versão impressa segue a lógica do fechamento. O conteúdo se restringe ao próprio livro, não há como acrescentar nada ao conteúdo já existente (salvo anotações nas páginas). Como já dissemos algumas vezes antes, isso se deve à própria materialidade do livro. O papel permite um determinado modo de manipulação. O problema é que as versões digitais continuam a seguir essa cultura do impresso. As possibilidades de armazenamento que as versões digitais permitem podem modificar a própria noção do livro.

Quando Furtado (2006) fala sobre essa *affordance*, refere-se de um modo mais geral sobre os suportes de livros digitais, mas nada impede que os próprios *e-books* não se aproveitem dessa característica. A possibilidade de armazenamento de grandes informações poderia acrescentar muito a leitura. Seguindo a linha da *affordance* de manipulação e utilizando a lógica da materialidade dos suportes digitais, seria possível, por exemplo, fazer

uma experiência nova a cada leitura do livro. Conforme os leitores fossem deixando comentários e marcações ao longo de sua própria leitura, e fossem compartilhando essa manipulação, elas ficariam armazenadas e toda vez que uma pessoa começasse a sua leitura iria recebendo essas anotações, que poderiam ou não interferir na sua leitura. Isso é um tipo de experimentação que só é possível porque a materialidade dos suportes digitais permite.

l) Questão da atualização

Como nas outras análises, vimos que a única forma do livro impresso ter alguma atualização é na “errata” e com a obra “Divergente” não é diferente. É claro que “novas edições” são formas de atualização, mas nossa análise se restringe à própria obra.

Quanto à questão da atualização, nas versões digitais também fizemos o exercício de proposições. Aqui também isso poderia ser mais explorada. A atualização de conteúdo poderia modificar a própria noção de continuidades de histórias. Lançamentos de trilogias, por exemplo, poderiam deixar de existir, o livro seria sempre “o mesmo”, havendo apenas a atualização da obra. Contraditoriamente, é justamente isso que poderia dificultar o uso dessa possibilidade. A lógica mercadológica editorial está baseada na materialidade do papel. Modificar essa lógica é modificar o mercado. Por isso, parece que as editoras ainda não estão prontas para essas experimentações.

m) Full-text

A pesquisa nas versões digitais é relativamente simples. O aplicativo da livraria Saraiva permite além de uma busca no conteúdo do próprio livro, uma busca no conteúdo da internet como um todo. Na versão para Kindle, há a possibilidade de uma pesquisa interna no conteúdo do livro. É possível também fazer uma pesquisa na internet, mas isso não é possível no nível do livro, no qual é preciso “sair”, através do *menu*, para a página principal do *software* e só então fazer a busca na internet.

Assim como nas outras obras, a pesquisa no conteúdo do livro realmente agrega muito à experiência da leitura. No entanto, de uma perspectiva cognitiva, sentimos que a real importância dessa funcionalidade só é percebida quando o gênero de leitura necessita. Em leituras mais lineares como a biografia de Steve Jobs e “Divergente”, não precisamos recorrer a essa funcionalidade, fizemos uso simplesmente para efeito da pesquisa. A forma de construção da narrativa não exigiu que fôssemos buscar referências em conteúdos externos. Tudo o que precisávamos para entender a história estava entre as capas do livro. Já no caso de “*Alone Together*” essa funcionalidade foi de extrema importância para a experiência de leitura que esse gênero de livro necessitava.

n) Usabilidade

A usabilidade da versão impressa de “Divergente” não exige muito da cognição do leitor, a não ser a habilidade da leitura linear ocidental da esquerda para a direita. Como já dissemos antes, o livro tem poucas formas de experimentações na diagramação e na organização do conteúdo. Por um lado, isso ajuda na experiência de leitura. O lugar comum ajuda os leitores a se sentirem mais confortáveis com a leitura.

Nas versões digitais, isso também ocorre. Há pouco, ou nenhuma, experimentação de usabilidade. Além dos *softwares* de leitura, a interface das versões digitais é uma emulação do livro impresso, sem experimentação nenhuma. A princípio isso pode até parecer um atrativo para a leitura dos *e-books*, no entanto, como já dissemos anteriormente, o público consumidor de livros do gênero de “Divergente” é totalmente íntimo de funcionalidades outras que os dispositivos digitais de leitura podem agregar aos *e-books*. Ou seja, a simples emulação que as versões digitais de “Divergente” fazem da versão impressa, mais atrapalham a usabilidade do livro do que ajudam.

Na versão digital para iPad, a interface é pouco explorada. O usuário tem à disposição uma interface muito parecida com outros aplicativos usados no próprio dispositivo. No entanto, o modo de interação com o conteúdo desses outros aplicativos é muito mais interessante que a interação com o *e-book*, que pouco tem a oferecer além da própria opção de ler. As limitações de interação com o *e-book* interferem na própria usabilidade. Um pouco mais de liberdade poderia agregar mais à usabilidade.

Na versão digital para Kindle já é diferente. Como o dispositivo da *Amazon* foi criado para “imitar” o livro, e tão somente o livro sem nenhuma outra funcionalidade, a lógica cognitiva do dispositivo da *Amazon* é muito similar a do livro. O modo como foi construído e organizado o conteúdo de “Divergente” se mostra coerente com as funcionalidades e possibilidades que o Kindle tem a disposição.

o) Legibilidade

Mais uma vez, encontramos problemas de legibilidade, principalmente na versão digital para iPad, por conta da tipologia. A versão usada pelo *software* para exibir o *e-book* é uma fonte serifada, que gera muito ruído e dificulta a experiência da leitura. A possibilidade de manipulação que o digital permite, muitas vezes, faz com que se aproxime o *e-book* se aproxime bastante do livro impresso. Mas, como dito anteriormente, isso não é coerente com a própria materialidade do suporte digital. É preciso pensar na legibilidade dentro da lógica do digital e não do impresso, quando se pensar no projeto das versões para *e-books*.

A versão impressa tem a legibilidade adequada. Tipologia agradável, bem coerente com a cultura do papel, com a fonte serifada e em um tamanho bem agradável à leitura, e contraste agradável entre texto e fundo. Na versão para Kindle, o padrão de contraste fundo e texto também se mostrou adequado. A tipologia com serifas modernas é bem coerente com a tela. Mesmo com tamanho reduzido, as serifas retas não criam ruídos que dificultam a leitura. No entanto, encontramos um problema de legibilidade no que se refere ao espaçamento do texto. Na versão para Kindle, o espaço entre letras é muito grande, lembrando o “espaçamento duplo”. Isso dificultou a leitura, que se tornou cansativa e muitas vezes confusa.

4.4 Análise comparativa das três obras

A partir da análise realizada neste capítulo, foi possível perceber que a influência dos suportes digitais no mercado editorial, principalmente os dispositivos dedicados de leitura, ainda é recente. Ainda estamos no momento de experimentações, e mesmo essas são ainda tímidas. Nossa análise mostrou que pouco ou quase nada de diferente, em relação ao impresso, é oferecido ao leitor na experiência da leitura com suportes digitais.

Com relação ao *design* gráfico, vemos que a influência entre os suportes, que, nesse momento inicial deveria ser de mão dupla, está em uma via única. As características do impresso ainda são quase dominantes nos livros digitais. Não identificamos em nossa análise um grupo de balizadores pensados especificamente para as possibilidades que a materialidade dos suportes digitais traz para a experiência da leitura. Todo o caminho percorrido “nas páginas” dos *e-books* é guiado pelos balizadores canônicos do impresso.

Também fazia parte de nossos objetivos tentar entender qual a importância dos balizadores para a experiência da leitura. Em alguns casos, os balizadores básicos foram suprimidos das versões impressas, o que causou um estranhamento muito grande. No entanto, quando esses mesmos balizadores foram suprimidos das versões digitais a experiência da leitura quase não foi alterada. Por exemplo, os fólios – numerações das páginas –, que fazem a principal indicação espacial dentro do livro impresso, não têm tanta importância nas versões digitais. Nos dois casos a noção espacial dentro da obra tem lógicas diferentes.

No entanto, como dissemos antes, o modo canônico com que os balizadores de leitura e o próprio formato do livro são tratados acaba por influenciar de forma direta a experiência da leitura nos suportes digitais, principalmente, nos aparelhos dedicados à leitura. A emulação

do formato impresso para as versões digitais ainda é a forma mais comum de livros digitais. Nas nossas análises, não encontramos nada que tenha fugido a isso. Para as versões digitais, pouco se levou em conta a questão da materialidade quando se pensou na organização do conteúdo. Entendemos que essa prática de emulação é praxe do mercado editorial, além de menos arriscado em vários sentidos – financeiro, cognitivo, editorial. Afinal, emular o livro impresso causa um estranhamento muito menor no público consumidor, ainda em formação, dos livros digitais. Mas em nossas expectativas iniciais esperávamos um pouco mais de experimentações e inovações.

Ficou claro 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*. Não do modo como há na experiência de leitura do impresso, que conta com uma série de elementos e tipos de organizações, todos pensados e testados com o objetivo único de proporcionar a melhor experiência de leitura. No caso do livro digital, há uma série de elementos e organizações nativas do impresso e que são “adaptadas” à materialidade do digital.

Também era parte dos nossos objetivos verificar nas análises elementos ou pelo menos indícios da existência de uma cultura editorial do digital. A partir de nossa metodologia de comparação, tentamos encontrar elementos ou formas de organizações que caracterizassem como única a leitura dos livros digitais. Elementos nativos do mundo digital, que exigissem uma cognição de leitura diferente da experiência do livro impresso. A princípio procuramos elementos de organização ou balizadores de leitura exclusivos dos suportes digitais, elementos que poderiam diferenciar o livro digital. No entanto, nossa constatação de que há uma “contaminação” do digital pelo impresso mostrou que seria bem difícil haver, neste momento, elementos organizacionais exclusivos dos *e-books* ou pensados diretamente na materialidade dos suportes digitais.

Chamou a atenção também o uso da ferramenta de busca nos *e-books*, talvez a única ferramenta que leva em conta as materialidades e as lógicas dos suportes digitais. O uso da ferramenta de busca mostrou uma funcionalidade indispensável para a leitura de grandes conteúdos. Ainda a partir de nossa metodologia, identificamos que o uso da busca por palavras-chave é muito mais coerente com leituras de textos que classificamos como gênero acadêmico. Isso porque geralmente a leitura de livros desse gênero não é feita de forma linear. É comum consultarmos para leitura partes únicas do livro ou apenas trechos curtos sem

prejudicar o entendimento, o que é difícil de ocorrer em romances e outros gêneros literários que necessitam da leitura linear para seu consumo.

Por fim, a partir dos resultados obtidos neste trabalho, ratificamos a importância de mais pesquisas voltadas para a materialidade dos meios de comunicação, além da certeza de que a realização de estudos voltados para a adequação de conteúdos e suportes pode ser um dos caminhos para a popularização dos livros digitais, bem como para a maturidade de um novo tipo de campo editorial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caminho percorrido ao longo de nossa pesquisa mostrou muito mais do que simples comparações. O trabalho de olhar com a lente do pesquisador sobre um assunto tão interessante e que é tão “dominado” pelo senso comum fez surgir muito mais do que dados para análise. Chamou nossa atenção o fato de que o tema dos livros digitais ainda é muito influenciado em suposições e fetichismos. A maturidade nas discussões já é visível em alguns casos, mas ainda de forma tímida.

Este trabalho de dissertação nos fez ter uma nova visão sobre a questão dos livros digitais, não só no âmbito de pesquisadores, mas também como leitores. O resultado das análises agregou ao nosso senso crítico particular. Ao entrar na pesquisa, tínhamos mais que hipóteses, na verdade tínhamos “certezas” sobre o tema. Verdades baseadas em “paixões” e saudosismo. “Verdades cegas” que foram sendo desmistificadas ao longo do período de pesquisa. Afinal, o objetivo primeiro de uma pesquisa é justamente o de ir escavando as camadas simbólicas dos objetos e se chegar ao nível fundamental do mesmo. É mostrar, descobrir, o objeto pesquisado: “fazer emergir algo que não aparece à primeira vista” (SILVA, 2010, p. 93).

As escolhas e direcionamentos escolhidos para nossa pesquisa foram todas feitas priorizando-se o recorte temático. O foco de nossa pesquisa sempre foi a comparação dos suportes de leitura. Escolhemos esse viés de pesquisa para iluminar uma área do tema que ainda encontra-se muito obscura. A maioria das pesquisas sobre livros eletrônicos prioriza o viés do leitor ou do mercado. Acreditamos que todos esses agentes têm importâncias iguais: o mercado, o leitor e o suporte. No entanto, encontramos poucas pesquisas que explorassem a questão do suporte como “protagonista”. No decorrer da pesquisa, identificamos que esse tema ainda tem muito a ser explorado, principalmente, quando levamos em conta a questão da materialidade, que foi o paradigma que norteou nossa metodologia. As possibilidades de exploração que os suportes digitais trazem para a experiência de leitura ainda têm muito para ser explorado no campo acadêmico.

Nosso primeiro passo da pesquisa foi buscar identificar o que Chartier chama de estruturas fundamentais do livro, que são características únicas do códex, que vão desde o modo como as folhas são dobradas, organizadas – determinando o formato do livro – até os “instrumentos que lhe permitem as identificações (paginação, numerações), os índices e os sumários.” (CHARTIER, 1998, p. 7). Para nossa metodologia, indicamos essas estruturas

fundamentais como “balizadores de leitura”, pontos de apoio que o leitor utiliza para a experiência da leitura do livro impresso. A materialidade do papel influenciou o uso dos balizadores. Utilizamos uma literatura especializada na construção gráfica do livro e a partir dela identificamos que o uso dos balizadores de leitura é utilizado de forma canônica. Talvez por isso os livros digitais tenham herdado de forma tão direta o uso dos mesmos balizadores.

Um dos resultados mais interessantes da aplicação de nossa metodologia foi o sentimento de experimentação que ela despertou. O fato de o tempo inteiro ter que comparar três versões da mesma obra em diferentes suportes de leitura fez com que fôssemos, o tempo inteiro, desafiados a pensar em como explorar melhor as materialidades desses suportes na experiência de leitura. Em algumas análises, fizemos esse tipo de exercício, buscando soluções para cada suporte. Mas acreditamos que ainda há muito o que acrescentar nesse tipo de exercício. Talvez seja a partir desse tipo de esforço que se defina a cultura editorial digital. Ou pelo menos, que se tenham diretrizes dessa nova cultura.

Uma das maiores expectativas em relação à análise era quanto ao uso dos dispositivos digitais para a leitura dos *e-books* e a sua integração com as chamadas redes sociais da internet. A princípio, imaginamos que essa seria uma estratégia para diferenciar as versões digitais das impressas. Afinal, popularmente, o uso de *tablets* e *smartphones* está ligado ao acesso dessas redes sociais. Mercadologicamente, seria muito mais interessante agregar essa possibilidade à experiência de leitura. Trocar informações e experiências sobre um livro entre leitores já é um hábito conhecido há muito tempo, desde que os livros se popularizaram esse hábito é cultivado. No entanto, na era da internet isso se popularizou e ganhou novas dimensões.

Muitos fãs criam imensos fóruns de discussões sobre seus livros preferidos, criam “comunidades” em torno do tema escolhido. Talvez na era da internet a noção do leitor/fã de livros tenha alcançado um nível muito mais envolvente, pelo menos muito mais dinâmico. No entanto, nossa análise mostrou que essa relação, essa busca pelo envolvimento, não é tão explorado pelos produtores de conteúdo, pelo menos não no nível do próprio livro. O envolvimento é feito em um nível pós-livro, pós-leitura. Uma estratégia similar é usada com os livros impressos, com a cultura do fechamento. É uma estratégia que vem funcionando até agora. No entanto, com as possibilidades da materialidade dos suportes digitais, isso poderia ser muito mais explorado. E tudo sem sair do próprio nível dos *e-books*. Os suportes digitais permitem uma interação leitor-conteúdo muito mais dinâmica. Essa relação também se

estende com relação a leitor-leitor. A troca de informações entre leitores e fãs das obras pode vir a agregar muito mais à experiência da leitura e não somente o consumo pós-leitura.

Seguindo esse raciocínio, chegamos a uma das maiores críticas com relação aos livros digitais: a noção do fechamento. Ong (1998) explica que o sentido de que o conteúdo se define e se completa entre as capas do livro foi uma das maiores novidades que o formato do códex trouxe para a experiência da leitura. Durante muitos anos, essa noção de fechamento norteou a produção de conteúdo e fez surgir os diferentes gêneros literários. Mas o fechamento está ligado diretamente ao modo de produção do livro impresso, está ligado à materialidade do códex e a tudo mais que envolva a cultura do impresso.

Essa noção de fechamento talvez tenha sido a maior vantagem do livro, ela permitiu se criar um modo único de consumir textos. A partir do fechamento do livro começou-se a buscar modos de organização e indicadores que auxiliassem na experiência de leitura. O que identificamos na nossa pesquisa é que esse sentido de fechamento do livro impresso foi transportado diretamente para os *e-books*. No entanto, a materialidade dos suportes digitais permite que a experiência da leitura vá além do fechamento do próprio livro. As funcionalidades dos aparelhos permitem uma extensão do conteúdo. A ideia de fechamento nos livros digitais não é necessariamente a única forma de construção de conteúdo. Ou seja, a materialidade dos dispositivos digitais permite uma construção totalmente diferente do tradicionalismo do impresso, criando assim a necessidade de novas formas de organizações e de novos indicadores e balizadores de leitura.

Identificamos que o cenário dos *e-books* ainda está muito ligado à ideia de emulação do impresso, que foi a primeira forma de ter as publicações de forma digitalizada. As versões impressas simplesmente eram digitalizadas através de *scanners* e lidas nas telas dos computadores. Não se tinha realmente uma versão digital, era uma adaptação, uma simples emulação. O que vemos hoje é que as possibilidades dos novos suportes permitem que se crie uma forma de *e-book* totalmente pensada a partir da materialidade desses suportes digitais. E isso ainda é muito pouco explorado na experiência da leitura. Ainda se está muito preso à cultura do impresso.

Nosso viés de pesquisa se mostrou importante na medida em que ajuda a compreender como o cenário dos livros digitais está em pleno desenvolvimento, mas, nem mesmo as bases de padronização estão estabelecidas. Ainda existe muita influência do impresso no digital, e como essa influência acaba gerando uma maneira determinada de consumir livros. Isso deixa explícito que o tema ainda possui muito a ser explorado.

Ainda cabe em nossas considerações finais falar de exemplos de experimentações, que, a nosso ver, já começaram a dar uma importância maior à questão da adequação do conteúdo à materialidade dos suportes digitais. No início de 2011, foi lançada a versão digital do livro “*Our Choice*”. A publicação é o apanhado da experiência que o ex-vice presidente dos Estados Unidos Al Gore teve na sua luta pela preservação do meio ambiente. A versão impresso foi publicada em 2009. Foi preciso dois anos para que a versão digital, quase totalmente interativa, fosse desenvolvida. O *e-book* foi lançado em formato de aplicativo, inicialmente, apenas para iPad. O nível de interatividade entre usuário e conteúdo é surpreendente. É possível manipular as fotos, carregar vídeos, áudio, infográficos animados, animações, atualizações. Todo conteúdo é diagramado de forma “tradicional”, mas pode ser totalmente alterado com o toque dos dedos. “*Our Choice*” possui uma série de recursos pensados para agregar à experiência da leitura todas as possibilidades que a materialidade dos suportes digitais permite. Após o impacto inicial que o livro digital de Al Gore causa, com suas inovações tecnológicas, podemos fazer uma análise mais concreta. Entendemos que muito mais do que agregar possibilidades a leitura, o que “*Our Choice*” fez foi modificar completamente a experiência da versão impressa para a digital. Acreditamos que talvez essa seja a forma mais coerente de explorar e criar uma experiência de leitura nos suportes digitais.

Um segundo caso que nos chamou bastante atenção recentemente foi o edital de seleção de livros didáticos do Ensino Médio, para o ano letivo de 2015 do MEC (Ministério da Educação). A novidade do referido edital foi a inclusão, pela primeira vez, de livros digitais. Há anos os governos vêm especulando a possibilidade de distribuição de *tablets* para os alunos, principalmente do ensino fundamental e médio. Algumas faculdades particulares já vem implementando essa política de distribuição de *tablets* e conteúdos nos formatos digitais para os alunos. No entanto, o que mais chama atenção no edital do MEC é que a regra principal para a aceitação dos livros digitais é que eles *não* sejam uma mera cópia dos livros impressos. Não serão aceitos livros digitais com extensão *.pdf* ou simples *ePubs*. Será preciso incluir nos livros recursos multimídia coerentes com as possibilidades que os dispositivos digitais oferecem. Ainda segundo o edital, qualquer proposta sem recursos multimídia ficam fora da seleção. O principal objetivo é que os livros didáticos digitais tragam o conteúdo da versão impressa acrescido de vídeos, infográficos animados, tutoriais, aplicações, *links*, hipertextos, jogos, mapas, e mais uma gama de possibilidades que só são suportados pelos dispositivos digitais. Mas, o edital também deixa claro que as propostas não devem ser simplesmente uma tentativa “espremer” todo o conteúdo para fazer caber no formato digital.

A organização e diagramação do conteúdo devem ser coerentes com a materialidade dos suportes digitais. O edital exige também uma flexibilidade de formato. Para a seleção, os projetos terão que disponibilizar livros digitais compatíveis nas mais variadas plataformas, desde IOS que é o sistema operacional do iPad, até os vários tipos de *tablets* com sistema operacional Android, Ubuntu (que é uma versão de sistema operacional livre do Linux) e Windows 7. Os livros também precisam ser compatíveis com *tablets* de vários formatos e *laptops*. O edital não permite que apenas livros digitais sejam incluídos nas propostas, é preciso sempre prever uma versão impressa.

Observamos com esses dois exemplos que o mercado já começou a considerar a questão dos livros digitais como um diferencial, uma possibilidade nova a ser explorada de acordo com a materialidade dos dispositivos digitais. Fugir da mera emulação dos livros impressos talvez seja a saída para a popularização dos livros digitais.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Filipe; NICOLAU, Marcos. A Reconfiguração do Livro Didático em Versão Digital: Uma Ideia de Sustentabilidade. In: XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom 2012, Fortaleza. **Anais**, 2012.
- ALTIERI, Júlio. Onze Leituras no Digital. In: XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom 2012, Fortaleza. **Anais**, 2012.
- AQUINO, Sabine D.; OLIVEIRA, Alessandra. Audiolivro: A Construção de uma Nova Mídia sob o Olhar do Consumidor. In: XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom 2010, Caxias do Sul. **Anais**, 2010.
- ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro**. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2008.
- ARAÚJO, Pablo G. Edições Independentes e Práticas Editoriais: Novas Possibilidades de Publicação do Impresso ao Digital. In: XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom 2011, Recife. **Anais**, 2011.
- BRIGGS, Asa. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à internet**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- CAVALLO, Guglielmo. CHARTIER, Roger. **História da leitura no mundo ocidental 2**. São Paulo: Ed. Ática, 1999.
- CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**: Conversações com Jean Lebrun [São Paulo]: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- CHARTIER, Roger. **Inscrição e apagamento**: cultura escrita e literatura, séculos XI-XIII. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- CHARTIER, Roger, 1945. **Formas e sentidos. Cultura escrita**: entre distinção e apropriação. Campinas: Mercado de letras; Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003.
- CAPERUTO, Ada. **Jornalismo multiplataforma**: jornais impressos, *tablets* e *e-readers* na metamorfose da nova mídia, Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade Cásper Líbero. São Paulo, 2011.
- CASTEDO, Raquel. Livros digitais e design: uma reflexão sobre estratégias de mediação editorial. In: XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom 2012, Fortaleza. **Anais**, 2012.

- CORDEIRO, Renato M. Escrita e Leitura na Era Digital ou Como a Literatura Chegou à Internet. In: XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom 2011, Recife. **Anais**, 2011.
- COSTA, Renata C. Alguns aspectos do livro eletrônico como objeto de estudo no GP Produção Editorial da Intercom. In: XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom 2012, Fortaleza. **Anais**, 2012.
- COUTINHO, Granja Eduardo; GONÇALVES, Márcio (orgs.). **Letra impressa: Comunicação, Cultura e Sociedade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- DARNTON, Robert. **A questão dos livros: passado, presente, futuro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- DOMINGOS, Ana Cláudia M. Hipermídia: convergência para um novo gênero? In: XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom 2012, Fortaleza. **Anais**, 2012.
- FELINTO, Erik. **Passeando no labirinto: ensaios sobre as tecnologias e as materialidades da comunicação**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.
- FURTADO, José. **O Papel e o Pixel**. Do impresso ao digital: continuidades e transformações. Florianópolis: Escritório do Livro, 2006.
- GRUSZYNSKI, Ana. C. O design de uma morte anunciada: o livro entre papel e pixel. In: II Seminário Livro e História Editorial, 2009, Rio de Janeiro. **Anais do II Seminário Livro e História Editorial**, 2009.
- ISAACSON Walter. **Steve Jobs: a biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- JACQUES, Edu. *Fanfiction Vai ao Mercado: Fifty Shades of Grey, do Fandom ao Best-Seller*. In: VI Simpósio Nacional ABCiber – 2012, Novo Hamburgo. **Anais**, 2012.
- JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.
- JOHNSON, Steven. **Cultura da Interface**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- LAIGNIER, Pablo.; MARTINS, Sara. Do livro impresso ao digital. In: XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom 2011, Recife. **Anais**, 2011.
- LEMOS, André. Dispositivos de Leitura Eletrônicos. **Revista comunicação, mídia e consumo**. São Paulo, ano 9, vol.9, 2012. Disponível em

<<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/viewFile/371/257>> Acesso em 15 mai. 2012.

LEMOS, Greta. O E-book Como um Produto da Cibercultura. In: VI Simpósio Nacional ABCiber – 2012, Novo Hamburgo. **Anais**, 2012.

LEVY, Pierre, 1956. **O que é o Virtual?** São Paulo: Ed. 34, 1996.

LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos:** guia para designers, escritores, editores e estudantes. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MACEDO, Helton R.; LACERDA, Juciano de S. Do Papel para a Tela: a cultura do livro impresso como perspectiva para compreender a prática de leitores de livros digitais. In: XXI Encontro Anual da Compós – 2012, Juiz de Fora. **Anais**, 2012.

MACEDO, Luciana F. Editor de livros: os novos rumos e tendências da profissão. In: XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom 2012, Fortaleza. **Anais**, 2012.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARTINS, Theane N. S. As Mudanças na Recepção a Partir das Tecnologias: do Livro Impresso ao Eletrônico. In: XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom 2011, Recife. **Anais**, 2011.

MAZURKIEVICZ, Gilmar L.; MACHADO, Tatiane R. Geração Z em cena: o *Tablet* na sala de aula. In: V Simpósio Nacional ABCiber – 2011, Florianópolis. **Anais**, 2011.

MEMORIA, Felipe. **Design para a Internet:** projeto a experiência perfeita. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

MILLER, Débora M. P. **A obra artística e novas mídias de representação:** do papel ao digital, Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual Paulista - UNESP. São Paulo, 2006.

MORAES, André C.; GRUSZYNSKI, Ana. Textos eletrônicos e suportes de leitura: um estudo com alunos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. In: XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom 2012, Fortaleza. **Anais**, 2012.

NIELSEN, Jakob. **Projetando Websites.** Rio de Janeiro: Campus, 2000.

NIELSEN, Jakob. **Homepage usabilidade:** 50 websites desconstruídos. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

- ONG, Walter J. **Oralidade e cultura escrita: A tecnologização da palavra**. Campinas, SP: Papyrus, 1998.
- PRIMO, Alex. Quão interativo é o hipertexto? Da interface potencial à escrita coletiva. **Fronteiras: Estudos Midiáticos**, São Leopoldo, v. 5, n. 2, p. 125-142, 2003.
- RIBEIRO, Ana E. The book is on the tablet: Visadas no discurso sobre o livro digital na imprensa. In: XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom 2011, Recife. **Anais**, 2011.
- ROCHA, João Cezar de Castro. **Interseções: a materialidade da comunicação**. Rio de Janeiro: Imago: EDUERJ, 1998.
- RODRIGUES, Raquel T. P.; MONTEIRO, Júlio A. Materialidade do livro tradicional e volatilidade do digital: modos de leitura, memória e transição do suporte. in: IV Simpósio Nacional ABCiber – 2010, Rio de Janeiro. **Anais**, 2010.
- ROTH, Veronica. **Divergente**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- SANTAELLA, Lucia et al. Proposta do Simpósio. **Blog A Vida Secreta dos Objetos**. *Online*, 2012. Disponível em: <http://vidadosobjetos-pucsp.com.br/2012/?page_id=2>. Acesso em 31 ago. 2012.
- SANTAELLA, Lúcia. **Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo**. São Paulo: Paulus, 2004.
- SANTAELLA, Lúcia. **Cultura e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Editora Paulus, 2003.
- SEHN, Thaís C. M.; NUNES, João F. I.; Da Modernidade Sólida à Líquida: Uma Introdução ao Livro Digital. in: VI Simpósio Nacional ABCiber – 2012, Novo Hamburgo. **Anais**, 2012.
- SILVA, Juremir M. **O que Pesquisar quer dizer: como fazer textos acadêmicos sem medo da ABNT e da CAPES**. Porto Alegre : Sulina, 2010.
- TSCHICHOLD, Jan. **A forma do livro: Ensaio sobre tipografia e estética do livro**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- TRAVANCAS, Isabel S. O livro como produto midiático e os estudos de recepção. In: XXI Encontro Anual da Compós – 2012, Juiz de Fora. **Anais**, 2012.

TURKLE, Sherry. **Alone Together:** Why We Expect More From Technology and Less From Each Other. New York: Basic Books, 2011. Print.

VERÓN, Eliseo. **Fragmentos de um tecido.** São Leopoldo: UNISINOS, 2004.

VIANA, Luciane P. “Harry Potter” e os Livros Digitais: Cultura de Consumo no Site “Pottermore”. In: VI Simpósio Nacional ABCiber – 2012, Novo Hamburgo. **Anais**, 2012.