

Cassia Leticia Carrara Domiciano



LIVRO E DESIGN

Convergências no livro infantil

Abordarei nas próximas páginas algumas questões pertinentes a dois universos: livros e design. Estes temas já me acompanham em pesquisa, produção e experimentação desde 1995, quando passei a integrar o corpo docente do Departamento de Desenho Industrial da Unesp, campus de Bauru (hoje Departamento de Design). Minhas primeiras fontes de pesquisa foram as experiências com os pré-livros realizadas junto aos alunos dos cursos de Design ao longo de anos, riquíssimas, já registradas em artigos.

Posteriormente desenvolvi trabalhos na área editorial, como capas e projetos gráficos para livros e publicações periódicas, que aumentaram meu constante interesse pelo assunto.



1 O trabalho completo constitui-se em tese defendida na Universidade do Minho, Instituto de Estudos da Criança, Portugal, no final de 2008.

Foi realizada sob a orientação da professora doutora Eduarda Coquet. A tese pode ser acessada em <https://repositorium.sdum.uminho.pt/>

2 Esses termos não são um consenso entre os teóricos do design (como em Villas-Boas, 1998), mas acabam por serem usados com frequência, pois a teoria sobre o tema é recente e rara (exemplos: Jacques, 1998 e Gruszinsky, 2003).

Este texto é parte da pesquisa mais recente que fiz na área e integra a tese defendida em final de 2008, onde abordei, além de reflexões pertinentes a esses dois temas, questões referentes à leitura dos livros sem texto por crianças pré-escolares portuguesas e brasileiras, livros estes criados por designers¹.

Aqui delimito conhecer melhor o livro enquanto objeto de design, principalmente o livro infantil com e sem texto. Ainda, refletir sobre o papel do designer na criação para a infância.

A relação livro e design é antiga. O livro tem uma história ampla. O design, uma história controversa. Mas são “histórias” sempre repletas de pontos em comum.

O objeto livro foi configurado gradativamente a partir da invenção das técnicas tipográficas e sempre contou com preocupações estéticas por parte dos seus compositores (tipógrafos, artistas gráficos, ilustradores).

Os traçados da história da tipografia (enquanto estudo e uso dos tipos) e do design passam por William Morris e sua editora medievalista, a Kelmscott Press (movimento Arts and Crafts – Inglaterra, final do século XIX), pela importantíssima Bauhaus e sua oficina tipográfica (Alemanha, escola fundada em 1919 e a oficina, em 1925), pela Neue Typographie (nova tipografia) do alemão erradicado na Suíça Jan Tschichold (seu manual de tipografia publicado em 1928 teve grande impacto na concepção tipográfica moderna) e pela escola suíça de Basileia e seu Estilo Internacional (década de 50 do século XX), de onde emergiram grandes nomes da tipografia e do design. Destes movimentos que destacamos, nasceu o conceito de “design transparente”, que ainda impera na concepção do livro convencional, onde o design nunca deve intervir na legibilidade e na supremacia do texto.

O desenvolvimento tecnológico após os anos 50 reconfigurou a produção de livros, hoje totalmente atrelada às novas tecnologias. Todo o processamento de texto, correção, tratamento de imagens, diagramação, formatação e arte-finalização dá-se por meio digital. Muitos livros já são também impressos por processos digitais e não mais pelos processos convencionais (offset, principalmente), saindo da tela para o papel sem o envolvimento de meios analógicos. Crescem os procedimentos relacionados a uma produção *on-demand* (por demanda, ou encomenda) de livros, evitando-se estoques e perdas.

Essas possibilidades diferenciadas de produção e as novas relações estabelecidas entre o usuário e a informação também influenciam na linguagem do design de livros. Hoje coexistem os conceitos ligados à transparência e à legibilidade - denominados por alguns como “modernos” - com outros ligados a um design chamado de “pós-moderno”², que revisa a legibilidade, a linguagem visual e a própria forma de leitura.

O DESIGN DO LIVRO

Chamamos comumente de livro um produto industrial, resultante do trabalho de diversos profissionais (escritor, editor, revisor, tradutor, designer, ilustrador, capista, diagramador, impressor...), organizado para proporcionar uma leitura linear, impresso em papel por processos diversos, encadernado e distribuído.

O designer tem muita responsabilidade no projeto de livros: criar a estrutura do miolo, ilustrar, produzir a capa e diagramar, no caso de alguns trabalhos mais elaborados.

Na prática podemos definir algumas diretrizes metodológicas para o design de livros, testadas, inclusive, na nossa própria experiência projetual. Isto porque a indústria livreira e a concepção desse objeto delinear-se ao longo de mais de 500 anos de história e a sensação que persegue a muitos é de que a formatação do livro convencional encontrou seu ponto máximo em termos de materialidade.

Para Jan Tschichold, designer considerado um dos “pais” da tipografia moderna, já nos anos 50, toda metodologia necessária para projetos desta natureza estava delineada.³

Fica claro que muito evoluiu desde então, não cabendo em nossa realidade tanta rigidez. O próprio processo de “fazer livros” modificou-se completamente com as tecnologias digitais. Mas algumas das “regras” citadas pelo tipógrafo alemão realmente ainda funcionam e são utilizadas. Richard Hendel, designer de livros e escritor, afirma:

“Precisamos fazer um reexame das regras tradicionais da tipografia. Elas não são obsoletas, mas tampouco são absolutas” (Hendel, 2003).

O autor propõe uma busca equilibrada entre o clássico e as tendências atuais. Não há neste campo a “fome pela inovação” característica de um design mais contemporâneo.⁴

Essa busca por equilíbrio pode ser resumida na postura da designer brasileira Ana Luisa Escorel:

“O projeto do livro pode se colocar como uma das aventuras mais instigantes do design gráfico justamente pela possibilidade que oferece de combinar as exigências da legibilidade, que mira o alvo da moderação gráfica, com a tarefa de identificar o produto, que pressupõe uma boa dose de criatividade e abre caminho para a experimentação. O designer que pretende ser um bom projetista de livros deverá exercitar com afino a imaginação, além de demonstrar a segurança técnica necessária para dar conta de certa aridez, presente em qualquer obra em que o texto seja o dado predominante. Só assim chegará a conciliar as duas condições essenciais à dinâmica da expressão, em design gráfico: a disciplina que conduz à nitidez precisa do traçado, com a audácia, que caminha para os terrenos incertos da invenção.” (Escorel, 2004)

3 “O design de livros não é um campo para aqueles que querem “inventar o estilo do dia” ou criar alguma coisa “nova”. No sentido estrito da palavra, não pode haver nada de “novo” na tipografia de livros. Embora amplamente esquecido nos dias de hoje, têm sido desenvolvidos ao longo dos séculos métodos e regras que não são suscetíveis de qualquer melhora. Para produzir livros perfeitos, essas regras devem ser ressuscitadas e aplicadas.” (Tschichold, in Hendel, 2003)

4 “O design de livro é diferente de todos os outros tipos de design gráfico. O trabalho real de um designer (...) é descobrir como colocar uma letra ao lado da outra de modo que as palavras do autor pareçam saltar da página. O designer de livro não se deleita com a própria engenhosidade; é posto a serviço das palavras”. (Hendel, 2003)

5 O tema é amplo e foi discorrido
exaustivamente por José Furtado,
2000, por quase 200 páginas.

6 “As palavras do autor são o coração
do design do livro.” (Hendel, 2003)

Metodologias de criação

A estrutura do livro convencional, como citado, configurou-se e aprimorou-se ao longo dos séculos e hoje se encontra cristalizada pelos costumes. Uma lista de elementos é aceita como constituinte do livro, com algumas variações. Para os profissionais que se envolvem na produção de livros é importante tal conhecimento. Para um designer, por exemplo, cada item do livro deverá receber características materiais e visuais por ele planejadas.

A área do design editorial traz pouca bibliografia em termos práticos, apesar de vermos como essa preocupação tem crescido desde que os livros foram “condenados” a desaparecer por alguns teóricos⁵, a partir da evolução das tecnologias digitais.

Richard Hendel (2003) dedicou um bom tempo de trabalho a levantar as metodologias de criação do design de livros junto a designers. Suas próprias metodologias foram expostas e auto-questionadas. Fazemos a seguir um rápido apanhado dos passos e preocupações presentes em praticamente todos os trabalhos explanados, bem como na nossa própria experiência de criação de projetos gráficos e capas de livros.

Chamamos projeto gráfico a todo o planejamento do livro e às escolhas aí implicadas, como dos elementos tipográficos e visuais, dos materiais para capa e miolo e dos processos de impressão e acabamento a serem usados para materializar a idéia do livro.

O designer de livros deve primeiramente conhecer bem o texto.⁶ Depois ele deve levantar dados importantes, como o público leitor (faixa etária, nível cultural ou outras particularidades) e as limitações técnicas e econômicas da produção.

A partir deste levantamento de problemas inicial, o processo de criação e execução do projeto deve vencer algumas etapas. Seguem as principais.

Escolha do formato

Deve considerar dois fatores: o primeiro é condizer com o teor da obra. O formato deve ajudar na leitura e na interpretação do texto. Um segundo fator é o econômico e está também ligado à sustentabilidade. Passa por pontos como escolha do tipo e gramatura do papel e o aproveitamento das folhas deste para impressão.

Determinação da mancha gráfica

O espaço destinado ao texto pode ser chamado de *mancha gráfica* e deve ser definido considerando-se a harmonia de suas relações com as ilustrações e os espaços brancos. Estas relações podem ser padronizadas ou variáveis, o que dará um teor mais tradicional ou não à obra. Dentro deste processo estabelecem-se também os padrões de margem.

Quanto às regras⁷, das quais falamos a pouco, algumas são bem evidentes neste contexto. Existem algumas distribuições de texto na página que remontam da Renascença, onde as proporções chamadas “áureas” dominavam o aproveitamento dos espaços, da arquitetura ao papel. Estes padrões de distribuição são tão fortemente incutidos em nossa memória visual, que quando vemos a margem superior de um livro maior que a inferior, imediatamente pensamos que algum erro de impressão e corte ocorreu. Quebrar essas regras acaba por dar ao próprio texto um arrojo que às vezes este não tem. São escolhas a serem feitas com critérios sólidos.

Num contexto mais amplo de design gráfico, podemos empregar aqui o termo “grid”, muito utilizado a partir dos anos 50. Refere-se ao diagrama de utilização do espaço compositivo, seja este a página do livro, do jornal, da revista, de um cartaz, ou ainda de uma mídia maior, como um outdoor, por exemplo.

Escolhas tipográficas

Alguns anos atrás, definir as tipografias para um livro era uma escolha entre poucas dezenas de possibilidades. Hoje, as fontes digitais estão disponíveis aos milhares, onde centenas podem adequar-se a textos de livros.

Além da relação com o teor da obra, o fator técnico da legibilidade é muito importante na escolha da tipografia. O público alvo também deve ser considerado para a determinação, não só do tipo, mas também do corpo do texto e suas variações. Deve-se lembrar que a quantidade de texto de um livro é sempre muito maior do que em outras peças gráficas.

Com tantos detalhes a serem considerados, alguns tipos acabam por ser mais usados nos livros, o que perpetua algumas das “regras” de escolha tipográfica. Por exemplo, “séculos” a ler textos em fontes serifadas faz destas perceptivelmente mais legíveis que outras. O fato é que a eficiência e a beleza de um tipo num livro só podem ser confirmadas depois de experimentadas.

As escolhas tipográficas para um livro passam ainda pelas notas, citações, títulos e subtítulos, entre outros elementos. A hierarquia destas informações deve ficar clara pela variação tipográfica (ou do tipo, ou do tamanho e peso do mesmo, o que é mais usual).

As imagens

O uso de imagens é mais comum em determinados livros, como os históricos (fotografias, mapas), os científicos e os didáticos (fotografias, ilustrações e esquemas). Na literatura adulta pouco se opta pela ilustração nos dias de hoje. Já na literatura

7 Aqui as regras são os costumes tipográficos listados e perpetuados pela tradição clássica dos tipógrafos, os produtores de tipos por séculos.

infantl e juvenil, a ilustração passa a ter um papel de grande destaque, muitas vezes sobressaindo-se ao texto.

O designer deve escolher entre estilo de imagem (do representacional ao abstrato), técnica de ilustração a ser usada (a técnica ajuda na transmissão da mensagem? A reprodução da imagem é adequada ao custo destinado a isto?), o uso de cores, entre outros. A relação íntima com o texto e o conhecimento de sua natureza, objetivos e leitor não devem ser esquecidos. Representações extremamente óbvias tirarão o valor do texto e da imagem, pois diluirão o fator de imaginação presente à literatura.

A relação da ilustração com o texto deve também estar presente na diagramação, na forma de compor imagem mais texto na página. Muitas vezes, porém, a criação das ilustrações é feita por um profissional diferente daquele que projetou o miolo do livro, bem como a capa.

A capa

É o primeiro contato entre a obra e o público. A capa é considerada por muitos designers como um produto completamente à parte do miolo. Enquanto este último tem um compromisso intrínseco com a legibilidade e a discrição do seu design, a capa tem um caráter publicitário e apelativo e como tal é tratada. Por esta razão alguns designers especializam-se na produção de capas e outros, de miolo. Essa prática é colocada por Hendel como comum, porém, pode ter resultados totalmente desconectados e afetar a unidade visual do objeto livro na opinião de outros especialistas, como Satué (2005).

A produção do livro

O designer deve projetar a peça gráfica de modo que ela seja reproduzível. Assim, determinações técnicas - tipo e gramatura de papéis, forma de encadernação e outros acabamentos necessários, escolha do processo de impressão, o uso de cores - devem ser feitas por ele. Seguem os passos da produção do livro.

O planejamento gráfico

Todas as escolhas de design para o livro devem ser feitas pensando-se na complexidade de um objeto que deixará o mundo das idéias e tornar-se-á concreto através de um processo industrial. Isso requer conhecimento e planejamento.

O formato e tipo de papel escolhidos para o produto final devem ser testados pela execução de um **boneco**. O **boneco** (ou **boneca**) é a simulação do caderno final, com o papel, o formato e o número de páginas a serem usados na impressão. Serve para conferir se a escolha do tipo de papel, tanto para capa como para miolo, de sua gramatura (relação entre espessura e peso do papel, expressa em g/m²), do formato e tamanho do livro estão adequados e condizentes ao que se esperava. Pelo boneco pode-se também definir com maior facilidade o tipo de encadernação que será utilizado.

A editoração

A editoração - diagramação final do livro, onde aplicam-se todas as especificações de design criadas no projeto gráfico - é eletrônica. Programas especializados facilitam o trabalho e possibilitam a definição da saída do material do computador em formato e ordem que permitirão a posterior montagem das páginas. Essa saída pode ser em filmes, matrizes de impressão ou em papel.

A impressão

Existem muitos processos de impressão. A impressão mais atual, digital, direta sobre o suporte, é usada apenas em tiragens pequenas e livros **on-demand** ("por demanda", ou encomenda), uma tendência atual para a publicação de assuntos mais específicos.

Na área editorial, a impressão em offset domina o mercado pela facilidade de execução, pelas amplas possibilidades gráficas, (principalmente a impressão de cores), o custo e a qualidade finais. Exige a confecção de matrizes de impressão. Para suportes alternativos, diferentes de papel (plásticos e tecidos, entre outros), porém, o offset pode não mostrar-se a melhor escolha. Esta situação pode ocorrer com a produção de determinadas linhas editoriais, usadas principalmente em livros infantis. Os processos que suprem estas necessidades são geralmente a serigrafia e a flexografia.

O acabamento

Chama-se de acabamento todas as fases posteriores à impressão. No caso do livro, vai-se do corte das folhas à encadernação final, passando por outros processos, quando necessários, como aplicações, colagens e vernizes. A área editorial tem-se valido cada vez mais desses processos que, usando um termo atual de mercado, "enobrecem" a peça gráfica.

Em se tratando de livros infantis, a demanda por acabamentos pouco convencionais cresce, passando por toda uma gama de técnicas que geram novos formatos e novas formas de leitura, como abordado a seguir.

O DESIGN DE LIVROS NÃO-CONVENCIONAIS OU ALTERNATIVOS

Livros não convencionais têm, em uma proporção cada vez maior, sido explorados como importante recurso de comunicação. Essa não-convencionalidade pode caracterizar-se em diversos aspectos do livro: conteúdo, forma e modos de leitura. O teor “alternativo” nos aspectos formais do livro é característico de um trabalho de design.

No campo da literatura específica, como as artes, arquitetura e o próprio design, é comum encontrarmos projetos gráficos que não sigam as regras e convenções descritas nos itens acima, ou pelo menos não todas. Há projetos bem flexíveis, onde as páginas são quase que individualmente compostas e o uso de imagens recebe um tratamento próprio. Outros possuem uma forte relação com dada identidade visual, como é o caso de livros empresariais ou de exposições.

As técnicas gráficas: tridimensionalidade

Existem algumas técnicas gráficas que podem contribuir para uma não-convencionalidade do livro. As interações de imagem, texto e um formato diferenciado podem gerar novos conteúdos e modos de leitura.

Uma forte característica do livro convencional é a bidimensionalidade de suas páginas, resultante da planificação exigida pela folha impressa. Quando, mediante alguma técnica, saímos do formato bidimensional das páginas, criamos uma terceira dimensão, um novo plano pela interferência no plano original. Geramos tridimensionalidade (3D), a qual traz para o leitor informações que envolvem outros sentidos além da visão, ajudando a mensagem a ser entendida e absorvida.

Apesar da grande divulgação recentemente, algumas técnicas de tridimensionalidade são bem antigas, sendo encontradas em livros dos séculos XIII e XIV, período onde os livros eram produzidos artesanalmente. Com a reprodução mecanizada, os recursos de tridimensionalidade praticamente deixaram de ser usados, sendo retomados efetivamente no século XX, com alguns raros exemplos no século XIX.



Livro inglês de 1890, que apresenta técnica incomum de produção - cortes - que possibilita a montagem de diferentes imagens numa mesma página. (Fonte: Holleley, 2001).

Para o designer, as possibilidades de criação crescem ainda mais. Porém, as formas de produção destes materiais devem ser estudadas e desenvolvidas.

OS LIVROS INFANTIS

Falamos aqui dos livros onde texto e ilustração constituem-se elementos indispensáveis. São dois textos escritos em linguagens diferentes que convergem a um objetivo comum: contar uma história, fazer poesias, ensinar, divertir, etc.

Nos livros infantis as relações do livro-conteúdo com o livro-objeto acontecem desde as estruturas mais primárias. Texto, imagens, formas, texturas, papéis. Tudo fala quando o leitor é a criança. Há um complexo e amplo processo de aprendizado que se desencadeia daí: leitura da palavra, leitura da imagem e seus estilos, leitura das texturas, dos volumes, das cores.⁸

A ilustração

O termo ilustração já se consagrou no mundo do livro. É uma palavra, porém, que refere-se à imagem como elemento de enaltecimento do texto. Pressupõe um papel de ornamento, enfeite, endosso. Mas a imagem também é texto, uma vez que pertence à linguagem visual e possui significado. Assim, na nossa sociedade imagética, verifica-se uma mudança no papel de imagem em muitos livros.

“A ilustração extremamente literal ou puramente ornamental e decorativa não representa mais a diversidade, a pluralidade e a riqueza de informações visuais a que as crianças de hoje têm acesso. Informações fragmentadas pelo controle remoto e pela velocidade com que são transmitidas, superpostas e tendo as mais variadas mídias como suporte.” (Lins, 2004)

Podemos enfocar a ilustração sob dois pontos de vista: de quem as vê (a criança e também o adulto) e de quem as cria (artista, designer). Estes dois aspectos estarão sempre presentes e inter-relacionados quando tratamos da imagem no livro. Quem produz deve ter em vista o destinatário do projeto, sempre.

Sobre quem vê as ilustrações, em primeiro lugar interessa-nos a criança. Quanto a esse contato, Regina Werneck comenta: “Numa atitude ativa, a criança compara, discrimina, enumera, descreve, recria e interpreta, segundo as suas experiências prévias. Em

8 Assim também conclui uma especialista em literatura infantil:
“A literatura infantil estimula vários sentidos: seu estilo singular pode mostrar à criança uma nova gramática da comunicação sem regras muito fixas, unindo, dessa forma, o verbal, o imagético e o sensorial. Quando começa a perceber uma relação entre imagem real, imagem representada e texto escrito, a criança começa a estabelecer associações e comparações com textos-vida: inicia-se um processo de plurissignificação de sentidos. O leitor descobre que é capaz de interpretar textos. Abre-se a diversas modalidades de discurso e percebe os recursos estilísticos utilizados pelo ilustrador e pelo autor. Consegue estabelecer uma relação entre as experiências prévias com o que está aprendendo e sentindo no momento. Torna-se não só um novo leitor, mas também um novo produtor de textos. O acesso a diferentes linguagens pode proporcionar um conhecimento da própria identidade.” (Cândido, 2003)

outras palavras, a criança descobre a imagem graças à experiência que tem do mundo. Aprende, sobretudo, a se acostumar à enorme diferença que separa a realidade de sua representação". (Werneck, em Sandroni, 1986)

A autora atribui muitas ações à criança receptora do texto visual, mostrando que esta tem uma atitude ativa no processo de leitura da imagem. Na sua longa experiência com crianças, Werneck destaca que elas estruturam sua percepção de uma forma própria e precisam de tempo para reflexão sobre o que vêem, sendo um "desrespeito" bombardeá-las com perguntas assim que abrem seus livros.

"(...) O olho retoma os principais elementos construtivos e os organiza. Há então um verdadeiro processo de leitura (...) É preciso entrar na imagem e caminhar dentro dela. Trata-se de um ato que tem certa duração, que se aperfeiçoa e se atila." (Durand & Bertrand)⁹

Ampliando o assunto do público leitor, a professora e investigadora Eduarda Coquet elucida a existência de outros "leitores" para o livro infantil.

"Essa é a grande diferença de quem trabalha para crianças – não tem um público alvo, tem três: a) adultos cultural e esteticamente frágeis, b) adultos culturalmente bem informados; e, por fim, c) crianças. A ordem é mesmo essa, as crianças estão no fim da cadeia, as crianças são receptoras em segunda mão, só recebem o que os adultos, de uma ou de outra classe, lhe fazem chegar." (Coquet, 2004)

Se mudarmos o enfoque para a produção, nos deparamos com um complexo processo onde o ilustrador deve produzir, assim entendemos, para a criança, mas quem na realidade compra o livro é o adulto. A autora revela o trabalho duplo do ilustrador: comunicar-se com a criança e "educar" alguns adultos, ajudando-os a ampliar seu repertório imagético e seu modo de ver. Este é apenas o início de uma discussão longa, mas que, a grosso modo, nos faz pensar em mudanças de paradigmas hoje que refletiriam em gerações futuras, quando nossos atuais leitores tornarem-se pais, tios, professores... mais atentos às escolhas de um livro, incluindo-se aí a linguagem visual do mesmo.

A relação texto-imagem

"O texto e a imagem juntos dão ao leitor o poder de criar na sua cabeça a única história que realmente interessa. A história dele." (Lins, 2004)

As relações entre o texto verbal e visual no livro infantil são sugeridas pelos autores, tanto de um, quanto de outro, aliados à construção final do objeto livro. Porém, cabe ao

leitor infantil a construção do texto final, lido e interpretado, verbal e não verbal, numa história que pode ser diferente a cada leitura.

Quando falamos das relações entre texto e imagem no livro infantil, destacamos que estas relações podem dar-se de diferentes maneiras. Um texto interfere na leitura do outro: uma imagem legendada ou um texto ilustrado podem assumir novos sentidos, diferentes daqueles atribuídos quando estão sós. No livro infantil, enquanto alguns teóricos sobrepõem o texto verbal ao visual, este último visto como mero apelo estético, cada vez mais evidencia-se o papel da imagem como âncora do processo de leitura por parte da criança. Sobre isso, Ramos & Panozzo (2004) destacam:

“O acesso à literatura infantil contemporânea tem na imagem um primeiro elemento mediador e orientador, através da utilização do pensamento concreto e dependente das próprias experiências com o mundo. E as crianças são evidentemente espontâneas e tratam a imagem como seu principal ponto de apoio para desencadear o processo de leitura. (...) Na estrutura do texto de literatura infantil percebe-se que, em determinados momentos, a imagem antecipa sentidos revelados pela palavra, em outros, mostra sentidos paralelamente, tratando de aspectos não explicitados pelo sistema escrito; por vezes, apenas confirma as palavras, por outras, orienta a leitura. Portanto, a significação vai se constituindo pela relação de pressuposição recíproca de elementos do significante (o plano da expressão) e do significado (o plano do conteúdo). Participam tanto as dimensões da cor, da forma, da localização e até dos materiais e suportes utilizados, como as combinações das unidades da língua escrita, a seleção e organização vocabular nas estruturas sintática e semântica. Cria-se um todo articulado por diferentes unidades de significação, para engendrar sentido (...). Gostar de ver e gostar de ler são duas dimensões da apropriação do objeto livro e do texto ali contido.” (Ramos & Panozzo, 2004)

O “todo articulado”, ou seja, imagem, texto e materialidade construídos em consonância, produzem sentido, significação, enfim, leitura no amplo sentido da palavra. Essa postura das autoras, ancorada na semiótica (greimasiana), corrobora com a visão já apresentada por nós do livro como um objeto de design, onde o objeto criado deve ser concebido a pensar nos múltiplos aspectos que o envolve, sejam técnicos, estéticos, materiais ou conceituais (culturais, sociais, psicológicos). Ainda das autoras vale citar:

“O ato de ler inicia pelo contato visual e físico em que o sujeito olha e é atraído ou não pelo que vê e, na seqüência, toca na capa e passa a manusear o livro. Nos processos de apreensão do livro, as significações são atribuídas pelo leitor, a partir da interação entre visualidade e palavra.” (Ramos & Panozzo, 2004)

Numa outra perspectiva da relação texto-imagem, o texto verbal pode assumir-se também como texto visual. Na perspectiva do design, essa afirmação nos é comum, uma vez que a tipografia aplicada ao texto, por si só, já é desenho. Falamos de tipografias elegantes, sóbrias, clássicas, arrojadas, displicentes... Adjetivamos a forma do texto e isto lhe compete caráter. Também a mancha gráfica gerada pelo texto tem forma! O texto não é aleatoriamente alinhado, dividido, organizado. Existe em design editorial uma preocupação com o tratamento do bloco de texto, com o tamanho das letras, com o tipo, com a legibilidade, com a visibilidade.

Há livros onde a integração do trabalho do autor e do ilustrador é tão grande (ou, mais comumente, quando são a mesma pessoa...) que há liberdade para interferências visuais no texto e este acaba por assumir-se também enquanto forma, enquanto imagem. São alterações nas linhas, tipografias, corpos, etc. A palavra, uma vez transformada em desenho, pode ser lida por dois códigos diferentes, de acordo com preparo do leitor (alfabetizado verbalmente ou não, "alfabetizado" visualmente ou não). Tais experiências permitem um contato rico da criança com o processo de leitura, talvez menos estigmatizado, menos preconceituoso no futuro. Linguagens em consonância: lê-se livros, lê-se obras de arte, lê-se imagens em movimento.



Em *Chiu!*, de Mafalda Milhões, a tipografia desenhada constrói também a ilustração e sua configuração na página.

OS LIVROS SEM TEXTO

Ou:

“livro de imagem, álbum de figuras, álbum ilustrado, história muda, história sem palavras, livro de estampas, livro de figuras, livro mudo, texto visual”. (Camargo, 1998).

Como vimos, a imagem tem papel fundamental nos livros infantis. Os livros sem texto primam pela exploração deste elemento e tentam potencializar, não somente o poder das imagens, mas também, em muitos deles, da materialidade do livro em si. A narração de uma história pode ser feita somente através do texto visual. Para a criança não iniciada no mundo das letras, o livro sem texto torna-se seu primeiro contato com um livro a ela totalmente “legível”.

Apesar de acessível a crianças muito pequenas (alguns são projetados para bebês), um livro sem texto pode ser uma experiência rica independentemente da idade da criança.

Fanny Abramovich, pesquisadora e escritora, comenta:

“Ao prescindir do verbo, dão (os autores) toda possibilidade para que a criança o use...oralizando estas histórias, colocando um texto verbal, desenvolvendo algumas das situações apenas sugeridas (personagens que aparecem apenas como figuração, como elemento de perturbação do todo ou para salientar um momento ou uma possibilidade insólita), ampliando um detalhe proposto e daí refazendo o todo, de modo novo e pessoal... Criando uma história a partir duma cena colocada, misturando várias, musicalizando alguma relação, sonorizando uma descoberta feita, inventando enfim as possibilidades mil que narrativas apenas visuais (quando inteligentes e bem feitas) permitem e estimulam (...). Estes livros são sobretudo experiências de olhar...De um olhar múltiplo pois se vê com os olhos do autor e do olhador/leitor, ambos enxergando o mundo e as personagens de modo diferente, conforme percebem esse mundo.” (Abramovich, 1989)

Partindo desta citação, podemos perceber a riqueza da experiência que pode ser gerada a partir de um livro desta natureza, bem engendrado, produzido e reproduzido: desenvolvimento da linguagem oral, desenvolvimento de novas situações a partir das sugestões das imagens, ampliação de detalhes, musicalização e sonorização, experimentação, enfim, invenção de uma nova história possível a cada contato com o livro. Esse tipo de livro torna a criança co-autora da obra, criadora de um texto verbal e até mesmo de outros textos visuais.

Tal resultado, porém, não é conseguido pela simples “ausência” de texto, mas mediante a criação cuidadosa de um texto visual estimulante e inteligente.



Capa e página dupla do livro sem texto *Little Star*, do francês Antonin Louchard, que conta com ilustrações expressivas e estilizadas.



Capa e página interna do livro sem texto *Pedacos de Cabeça de Criança*, criado pelos designers Vitor Nascimento e Carolina Gonçalves quando alunos do curso de Design da Unesp-Bauru.

O professor francês Bruno Duborgel (1992) apresenta uma interessante abordagem do livro sem texto e levanta os problemas concernentes aos livros de imagem mal direcionados, usados apenas para reforço da “relação palavra-coisa-imagem”. Este é, segundo o autor, o papel desempenhado por muitos dos livros para os pré-escolares. Nestes livros, a imagem é clara, unívoca, precisa, denotativa e referenciada. Assim como o será a linguagem verbal que virá logo a seguir. Não há espaço para as ambiguidades. Há um modo específico de relação com o mundo: pela imagem e pela palavra (verbalizada e posteriormente escrita). Através destes – imagem, depois palavra – o mundo deve ser conhecido (enciclopédia) e representado (imagem figurativa):

“A cada coisa sua realidade, a cada realidade a sua definição, a sua reprodução plástica e verbal e, posteriormente, a sua descrição minuciosa seguida da sua representação científica. As palavras, as imagens, e as coisas formam um triplo espelho de “real” no primeiro grau do seu registo “objetivo e genérico”. (Duborgel, 1992).

Contudo, segundo o autor, as imagens representadas nestes livros estão despojadas de subjetividade, de emoção, de ilusão, de “erros” e de imaginação. São definições “refeitas e recoloridas em linguagem plástica”. Estão mortas. A função da imagem, neste espírito, é colar-se ao real e à palavra, ser desta um esteio, num processo de acompanhamento, livro a livro, fase a fase, até desaparecer, como sinal de maturidade do processo da leitura e escrita.

“As imagens, são, assim, ‘textos em imagens’ e formas de preparar a criança tanto para o acesso ao texto quanto para o abandono das imagens”. (Duborgel, 1992)

Neste raciocínio, com o passar do tempo o álbum de imagens cede lugar ao livro ilustrado que, por sua vez, o cederá ao livro sem imagens. Como se num processo “natural”, a imagem vai de texto visual, nos livros sem texto, ao papel de quase substituta do texto, sustentando-o enquanto ilustração, nos álbuns ilustrados. Depois, torna-se menos abundante e mais pontual. Passa a ser chamariz, motivação, pausa ou repouso da leitura. Prediz, confirma ou direciona o que é importante na leitura. Aos poucos, com “um livro para cada idade”, os papéis vão se invertendo, até que a imagem cede seu lugar ao verbal, definitivamente. No máximo, passa a ser adorno ou decoração. E a primazia da linguagem verbal estabelece-se. Assim, separar a imagem do texto seria um ato de “crescer”, de deixar o mundo infantil.

Dentro deste processo diagnosticado com pesar e críticas por Duborgel, o autor postula que a imagem considerada “ideal” nesta filosofia pouco espaço dá para a imaginação, reforçando simplesmente uma pedagogia da observação. A imagem não é usada, portanto, como um meio para criar um mundo, mas para reproduzir, analisar e

classificar as coisas do mundo. Não mostra o novo, apenas regulamenta o domínio do conhecido. É “menos uma linguagem específica do que uma reprodução provisória das palavras e das coisas.” (Duborgel, 1992)

Nesta perspectiva, o livro de imagens seria “um livro que não o é, mas que prepara para aquilo que será o livro. É um simulacro do livro e um livro que corre sempre o risco de ser um livro de simulacros.” (Duborgel, 1992)

Duborgel não contesta o papel importante que os livros iniciais tem na formação da criança, ao contrário, reforça a existência de outra “classe” de livros de imagem, os quais apresentam uma filosofia bem diferente.

“Ler as imagens é comunicar com as suas propostas de beleza, de jogo, de prazer visual, de analogias, de conotações, de evasão, de distanciamento do real, de significados, de onirismo, de desvios, de símbolos, de perspectivas oblíquas sobre o quotidiano, a realidade e a vida, de impressões, de expressões, de sugestões, de interrogações. Assim reenraizadas nas suas funções mais importantes, as imagens plásticas formam em si um ‘livro’, quer elas estejam relacionadas com um texto, quer elas constituam o único material da ‘língua’ do livro.” (Duborgel, 1992)

Concluindo, a “imagem ideal” do livro passa a ser aquela resultante do ato produtor de artistas que não falsificam seu talento, criando uma imagem que imita a criança, ou uma arte “para criança”. No contato com a imagem, a criança deve ser convidada a alargar seus horizontes e não a permanecer no nível em que já está. A imagem deve ser libertada do “grafismo infantilizado”, do “realismo mediano e medíocre”, dos “clichês gráficos” que limitam a imaginação (por exemplo, os desenhos ao estilo Disney e outros personagens da mídia).

“A imagem consegue reencontrar, uma vez ultrapassada essa falsa tradição onde ele se tinha esclerosado e deformado, as forças que possuía... Ela fornece à criança os seus primeiros companheiros de sonho, de beleza, de sensibilidade e de estilo.” (Duborgel, 1992)

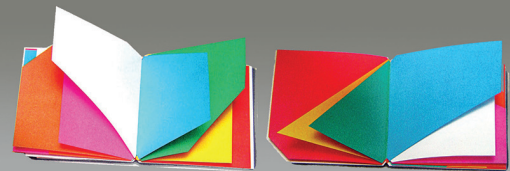
Hoje já foram editados no Brasil livros sem texto às centenas. Outro país que tem tido uma rica produção são os Estados Unidos. Parece-nos que os livros sem texto também não são muito utilizados nas escolas e pré-escolas, mesmo no Brasil, com a grande oferta de livros. Constatamos essa realidade em pesquisa recente que realizamos junto a crianças em pré-escolas brasileiras e portuguesas¹⁰. Vale destacar que, nos livros sem texto, não só no Brasil, uma grande quantidade de autores são designers.

Os livros sem texto, porém, ainda estão à margem do estatuto de livro na classificação de muitos.

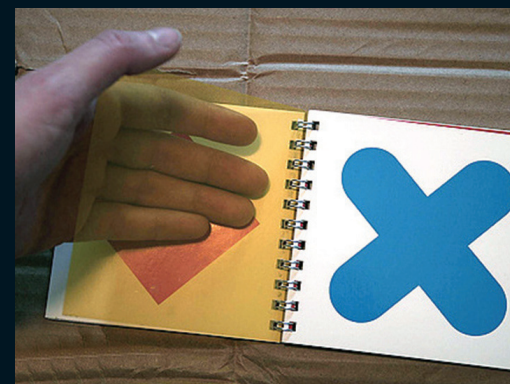


Capa e página interna do livro sem texto brasileiro *O Rouxinol e o Imperador*, de Taisa Borges, adaptação visual do conto de Andersen. As imagens são ricas e cheias de simbologias.

10 Trabalho já citado na primeira nota deste texto.



Livro Ilegível, de Bruno Munari, primeira edição de 1949, reeditado em 2005 pela italiana Corraini (fonte: Yokoiama, 1989).



Edição mais recente dos pré-livros. Os materiais alternativos são um marco neste trabalho pioneiro de Munari (fotografia: Lombardi).

OS LIVROS INFANTIS DE BRUNO MUNARI

Um destaque importante no *hall* de designers-autores de livro infantil, com e sem texto, é Bruno Munari (designer italiano falecido em 1998, nome importantíssimo dentro da história e do ensino do design). Em seu livro “Das coisas nascem coisas” (Munari, 1981), ele narra seu rico trabalho dirigido às crianças: livros ilustrados, livros sem texto e pré-livros.

No livro que chamou de ilegível, Munari fez da variação de papéis e formato das páginas o principal elemento comunicante da peça. Variou texturas, espessuras, cores e formas, criando ritmo de leitura e desenhos diversos em cada página. A leitura, visual, pode ser iniciada de qualquer página, a qualquer hora. Não há textos. O primeiro livro desta série foi criado em 1949 e publicado em 1953, numa tiragem de 2000 exemplares, por uma editora de Amsterdã (Steendrukkerij de Jong & Co) e exposto no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1955. Este mesmo livro foi reeditado em 1988, pela editora milanese Arcadia e depois, pela Corraini Edizione, de Mantova, Itália. Outros livros ilegíveis foram editados e reeditados desde então, variando-se temáticas e materiais.

Munari desenvolveu ainda um rico portfólio na área de livros infantis com texto, sempre potencializando os elementos produtivos do livro, como o uso de papéis diversos e técnicas de tridimensionalidade. Muitos deles foram recentemente reeditados pela Corraini. As edições brasileiras de alguns destes livros também são fato recente.

Todo pré-livro é um livro sem texto, mas nem todo livro sem texto é um pré-livro. Usamos aqui o conceito idealizado por Munari, que chamou de pré-livros (prelibri - prebooks - prelivres – vorbücher) uma coleção de livros sem texto que criou. O designer italiano tentou explorar no livro, não o texto e seus estilos literários, mas a materialidade do mesmo. Na obra de 1981, já citada, Munari revelava a sua preocupação: “Pouco interesse se tem pelo papel, pela encadernação do livro, pela cor da tinta, por todos aqueles elementos com que se realiza o livro como objeto.”

A sua proposta foi verificar a possibilidade de usar o objeto livro como linguagem visual, experimentando as potencialidades comunicacionais, visuais e táteis dos seus meios de produção. A proposta do pré-livro vai além do livro simplesmente ilustrado, sem textos. Vai além do uso das imagens impressas sobre papel. Extrapola a imagem e aflora a materialidade do objeto livro. É este o ponto que faz do pré-livro uma experiência peculiar.

Bruno Munari criou 12 livros de tamanho igual, originalmente com um único texto na capa: o título "Livro". Cada um destes livros explorou materiais, texturas e encadernações diferentes, indo do uso da madeira ao acetato como base para as páginas, passando pelo couro, cortiça, tecidos... e inserindo-se outros materiais no seu interior, como lixas, plumas, barbantes, etc. Os protótipos foram submetidos à apreciação de um grupo de crianças e depois editados pela Danese, de Milão, em 1980. Novas edições foram produzidas, sendo a mais recente feita pela Corraini Edizione, italiana, com a terceira reimpressão datada de abril de 2008.

Assim, a proposta dos pré-livros é resgatar o processo de conhecimento de mundo da criança em objetos que explorem todas as suas fontes de percepção e que se relacionem de alguma forma com livros. Este fator visa introduzir a criança no mundo da leitura, que posteriormente será também verbal. O pré-livro, portanto, cumpre duas tarefas: aumenta a criatividade e o conhecimento sensório da criança no seu sentido mais amplo e cria nela o gosto pelo objeto livro, visando evitar um futuro desprazer pela leitura.

CONCLUSÕES E RECOMEÇOS

Esse levantamento sobre os diversos tipos de livros e suas relações com o design nos levaram a vários questionamentos e algumas respostas.

Na pesquisa já citada e recentemente concluída, interagimos com crianças de 3 a 6 anos em diferentes escolas, no Brasil e Portugal. Foi desta experiência que amadurecemos muitas das colocações apresentadas neste texto.

Muitos dos paradigmas referentes às imagens para a infância no que diz respeito aos gostos e preferências infantis e às capacidades de leitura visual da criança parecem-nos estar em caminho de mudança, desde que se apresente a elas novas oportunidades e se reflita sobre um "alfabetismo visual" já há muito tempo mencionado, mas ainda pouco utilizado, pelo menos em nosso universo de pesquisa, o qual vamos ainda continuar explorando.

Percebemos que as imagens apresentadas nos livros infantis, com ou sem texto, bem como seus atributos gráficos e materiais, podem contribuir em muitos dos aspectos da formação da criança, ampliando seus modos de ver e ler. Assim, num mundo em que, apesar do bombardeio gráfico que todos nós sofremos, não se valoriza a leitura do texto visual, a importância do designer na criação de material gráfico rico para a infância é inegável.

O designer deve ver-se como alguém que não projeta simplesmente objetos e informações, mas produz bens culturais e, como tal, deve a cada projeto mergulhar em mundos diversos para extrair, de diferentes contextos e áreas do conhecimento, informações, referências, imagens, palavras, sensações, formas, cores, enfim, conteúdo. Este é o ponto que difere o projeto de design da criação corriqueira, técnica e mecanizada – ou melhor, informatizada.

Se o usuário do produto de design é a criança, podemos perceber que o designer tem, antes de projetar, mundos a descobrir. Ao projetar, tem sobre si responsabilidades para com esse público, em não apenas servir a sistemas e padrões pré-estabelecidos e perpetuados, mas participar da construção de novos conceitos, novas formas de pensar, novas maneiras de desenvolver os potenciais presentes na infância, através do mundo material e imagético que as crianças acedem.

BIBLIOGRAFIA IMPRESSA

- ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. São Paulo: Editora Scipione, 1989.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: EDUSP, 1980.
- CAMARGO, Luís. *A ilustração no livro infantil*. 2ª edição. Belo Horizonte: Editora Lê, 1998.
- COLOMER, Teresa (org.). *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. Colección Papeles. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002.
- COQUET, Eduarda. *A narrativa gráfica. Uma estratégia de comunicação de crianças e de adultos*. Braga: Centro de Estudos da Criança, Universidade do Minho, 2000.
- COQUET, Eduarda. *Eu gosto dessa porque tem uma menina com neve na cabeça*. Solta Palavra, boletim no. 6. Porto: CRILIJ, 2004.
- DROST, Magdalena. *Bauhaus: 1919-1933*. Köln: Taschen, 2006.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1991.
- DUBOGEL, Bruno. *Imaginário e Pedagogia*. Coleção Horizontes Pedagógicos. Lisboa: Instituto Piaget, 1992.
- ESCOREL, Ana Luisa. *O efeito multiplicador do design*. 3ª. Edição. São Paulo: Editora Senac, 2004.
- FURTADO, José Afonso. *Os livros e as leituras. As novas ecologias da informação*. Lisboa: Livros e Leituras, 2000.
- GOMES, José Antonio. *Manuela Bacelar: da ilustração ao álbum*. Solta Palavra, boletim no. 6. Porto: CRILIJ, 2004.
- GRUSZINSKY, Ana Cláudia. *Design gráfico: do invisível ao ilegível*. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 2000.

- HENDEL, Richard. **O design do livro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- HOLLELEY, Douglas. **Digital book: design and publishing**. New York: Clarendon & Cary Graphic Arts Press, 2001.
- HOLLIS, Richard. **Design gráfico: uma história concisa**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2000.
- JACQUES, João Pedro. **Tipografia pós-moderna**. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 1998.
- JIMÉNEZ, Carmen Días. **Alfabeto Gráfico: Alfabetización visual**. Proyecto Didáctico Quirón (coleção). Madrid: Ediciones de La Torre, 1993.
- LINS, Guto. **Livro infantil? Projeto gráfico, metodologia, subjetividade**. São Paulo: Editora Rosari, 2004.
- MAIA, Gil. **Entrelinhas: quando o texto também é ilustração**, em Actas do Encontro de Leitura, Literatura Infantil e Ilustração – Investigação e Prática docente. Braga: Universidade do Minho, 2003.
- MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas**. Lisboa: Edições 70, 1981.
- SANDRONI, Laura. MACHADO, Raul (org.). **A criança e o livro: guia prático de estímulo a leitura**. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- SATUÉ, Enric. **El diseño gráfico: desde los orígenes hasta nuestros días**. Madrid: Alianza, 1994.
- VIEIRA, F. L., MARTINS, M., COQUET, E. **Leitura, Literatura Infantil e Ilustração**. Braga: Centro de Estudos da Criança, Universidade do Minho, 2002.
- VILLAS-BOAS, André. **Utopia e disciplina**. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.
- WERNECK, Regina Yolanda. **A importância da imagem nos livros in SANDRONI, Laura**, 1986.
- YOKOYAMA, T. **The best of 3D books**. Japão: Rikoyo-sha Publishing, 1989.

BIBLIOGRAFIA DIGITAL

- CÂNDIDO, Amelia Fernandes. **Mais além: a especificidade da literatura infantil como instrumento de estímulo ao desenvolvimento da linguagem**, Dobras de Leitura, ano IV, número 16, 2003, em www.dobrasdaleitura.com, acessado em abril de 2008.
- DOMICIANO, C. L. C., COQUET, E. **Livros sem texto para crianças pré-escolares: produção e leitura**. 16º Congresso de leitura do Brasil. Campinas: UniCamp, 2007, em www.alb.com.br/anais16/sem13pdf.
- DOMICIANO, C. L. C., COQUET, E. **Livros infantis sem texto: modos de leitura**. Atas digitais do 1o Congresso Internacional em Estudos da Criança: Infâncias possíveis, mundos reais. Braga: Instituto de Estudos da Criança, Universidade do Minho, 2008.
- DOMICIANO, C. L. C., COQUET, E. **Livros infantis sem texto: dos pré livros aos livros ilustrados**. Tese de doutoramento. Braga, Portugal: Universidade do Minho, Instituto de Estudos da Criança, 2008. Disponível em formato digital: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8528>

RAMOS, Flávia Brocchetto; Panozzo, Neiva Senaide Petry . ***Entre a ilustração e a palavra: buscando pontos de ancoragem***, em Espéculo. Revista Digital trimestral de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2004, Disponível em http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/ima_infa.html, acessado em fevereiro de 2008.

SATUÉ, Enric. ***O primeiro editor: Aldo Manuzio e a aventura do livro***, 2005, em <http://www.ob-servatoriodaimprensa.com.br/artigos>, acessado em abril de 2008.



CASSIA LETÍCIA CARRARA DOMICIANO

Professora do curso de Design da Unesp-Bauru desde 1995. Graduada no mesmo curso onde leciona, fez mestrado em Desenho Industrial pela Unesp e doutorado em Estudos da Criança - Comunicação e Expressão Plástica - pela Universidade do Minho, Portugal. É coordenadora desde 2001 do laboratório “Inky Design - Prof. José Luiz Valero Figueiredo”, onde trabalha com equipe de alunos em projetos de design gráfico impresso. Desenvolve pesquisas nas áreas de Produção Gráfica e Design Editorial, com um particular interesse nos produtos gráficos para as crianças.