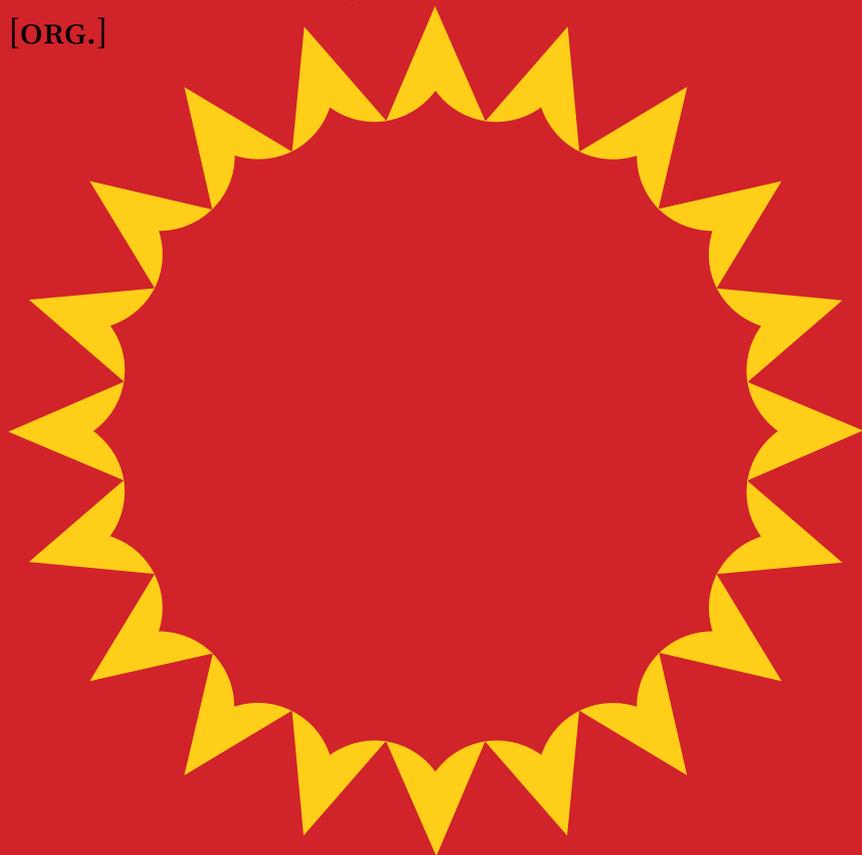


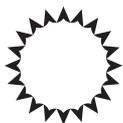
**Design e
dimensões
narrativas
multissensoriais:
livro como objeto
de pesquisa e
prática criativa**

CLICE DE TOLEDO SANJAR MAZZILLI

[ORG.]



**Design e
dimensões
narrativas
multissensoriais:
livro como objeto
de pesquisa e
prática criativa**



Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Design e dimensões narrativas multissensoriais: livro como objeto de pesquisa e prática criativa / organização de Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli . -- São Paulo : FAUUSP, 2023.
(Coleção Caramelo)
306 p.; il.

ISBN: 978-65-89514-47-3 (livro eletrônico)

ISBN: 978-65-89514-48-0 (livro impresso)

DOI: 10.11606/9786589514480

1. Design Gráfico 2. Livro 3. Ilustração I. Mazzilli, Clíce de Toledo Sanjar, org II. Título.

CDD 741.6

Serviço Técnica de Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons BY-NC-SA.

Design e dimensões narrativas multissensoriais: livro como objeto de pesquisa e prática criativa

CLICE DE TOLEDO SANJAR MAZZILLI

[ORG.]



doi 10.11606/9786589514480

6 Apresentação

CLICE DE TOLEDO SANJAR MAZZILLI

10 Prefácio — Livro, imagem e imagem/texto: design

HELENA BARBOSA

PARTE I

Linguagens e processos no design do livro ilustrado

18 Design e narrativa: interdisciplinaridade e caminhos críticos

MICHAELLA PIVETTI

36 Explorando lá fora: design e livros infantis ilustrados não ficcionais contemporâneos

ANA PAULA CAMPOS

68 O livro-álbum: uma nova linguagem da arte?

DANIELA GUTFREUND

92 Percursos, desvios e pousos acerca da recepção de leitura no livro ilustrado

PATRÍCIA DE VICQ SILVA LOBO

118 Construção experimental de um livro tátil ilustrado com a participação de cegos: discutindo o processo de design

ELIZABETH ROMANI

146 Ilustração, narrativa e design: processo criativo de dois livros ilustrados de Maguma

MARCOS GUARDIOLA MARTÍN [MAGUMA]

PARTE 2

**Visualidade,
materialidade e
narrativas do território**

- 184 Método para análise
de publicações
independentes: um olhar
sobre a materialidade,
visualidade e
artesanalidade no
contexto do livro**

MARIA LUÍSA ACIOLI FALCÃO DE ALENCAR

- 202 Investigações sobre
o processo de criação
de Gilberto Tomé na
série livrocidade**

CAROLINA GRESPAN CARVALHAES

- 224 Histórias de Fred
Jordan: as 4 dimensões**

HELENA RUGAI BASTOS

- 252 Design e narrativa no
fotolivro: do cotidiano
urbano à atmosfera
do território**

GIULIA FABBI

CLICE DE TOLEDO SANJAR MAZZILLI

DANIELA ANNA CALABI

- 274 Comunicar a atmosfera
da paisagem: design e
narrativas literárias**

ALICE MATURO

DANIELA ANNA CALABI

- 297 Os autores**

Apresentação

CLICE DE TOLEDO SANJAR MAZZILLI

O livro continua sendo objeto cultural que desperta, em sua materialidade, o interesse do leitor, inclusive na leitura por meio de imagens, intensificada no mundo contemporâneo. Não obstante a dominância dos meios digitais, formas alternativas de produção de livros vêm emergindo nas duas últimas décadas, tanto pela busca de qualidade editorial como pela possibilidade de experimentação gráfica, proporcionando uma experiência única na criação de narrativas. Autor, designer e editor trabalham de maneira integrada ou, por vezes, são a mesma pessoa. Os livros se expandem para outras dimensões espaciais e multissensoriais. Que mensagens tais livros comunicam e quais os processos envolvidos na sua criação? Que linguagens e dimensões poéticas podem ser exploradas? Qual a importância do leitor na concepção do design do livro? É possível conceber um livro ilustrado acessível a leitores cegos? Em *Design e dimensões narrativas multissensoriais*: livro como objeto de pesquisa e prática criativa, procura-se abordar tais questionamentos a partir da contribuição de pesquisadores e profissionais do campo do design que investigam ou praticam a criação de narrativas visuais, sejam elas destinadas ao público infantil ou adulto. Tais contribuições são fruto de investigações de mestrado e doutorado concluídas ou em desenvolvimento na FAU-USP, assim como de parcerias estabelecidas com professores da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na troca constante em atividades de pesquisa e extensão; e com o Politecnico di Milano, por meio do convênio de Duplo Diploma entre o Curso de Design da FAU-USP e a Scuola del Design do POLIMI. Por outro lado, o depoimento de um ilustrador, designer e arquiteto da Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, que foi palestrante na disciplina de graduação MOP - Livro e Narrativas Visuais, do curso de Design, traz a latência do processo criativo na contemporaneidade, e a habilidade de discutir questões políticas e sociais no livro ilustrado. Essas interações refletem o diálogo entre pesquisa, ensino e extensão praticado no cotidiano da universidade. O livro foi organizado em duas partes: a primeira

reúne textos sob o guarda-chuva do livro ilustrado, trabalhando conceituações e procedimentos metodológicos relevantes para o campo de estudo, a partir de abordagens interdisciplinares entre design, literatura, arte e educação.

Em *Design e narrativa: interdisciplinaridade e caminhos críticos*, Michaela Pivetti pontua a condição metodológica do design e sua predisposição para abraçar questões complexas, a partir da interseção de saberes, na esteira da inovação tecnológica e experimentação laboratorial. Com esse olhar, aprofundou estudos sobre a “gramática da fantasia” no **livro ilustrado**, na interseção entre literatura e design, à luz de Gianni Rodari e Bruno Munari. Conceituou categorias e propôs definições relacionadas a Poética e Design e a Fantasia. Seu trabalho desdobra-se para estudos futuros relacionados ao leitor e ao papel facilitador do design ao associar diferentes linguagens na construção narrativa.

Explorando lá fora: design e livros infantis ilustrados não ficcionais contemporâneos, de Ana Paula Campos, traz contribuições relevantes para a definição do **livro informativo**, a partir de revisão bibliográfica consistente e estudo de caso do livro *Lá Fora — guia para descobrir a natureza*, da editora Planeta Tangerina. Com base em Sue Walker (2012), analisa os fatores contextuais (produção, suporte, consumo) e intrínsecos (conteúdo, enfoque, retórica, navegação, leiaute) dos livros informativos, detalhando as relações entre texto e imagem e como se constrói a mensagem com os recursos da linguagem gráfica do design.

Daniela Gutfreund, em *O livro-álbum: uma nova linguagem da arte?* discute o **livro-álbum** como uma linguagem particular, híbrida, “que se realiza na interseção de texto, imagem e design.” A partir da leitura e análise fenomenológica de alguns livros, desvenda a gramática dessa linguagem, que se compõe do formato, da materialidade, da composição visual entre palavra e imagem, associados à sequência de duplas e à virada de uma página a outra, criando sentido.

Patrícia Lobo, em *Percurso, desvios e paradas acerca da recepção de leitura no livro ilustrado*, apresenta a conceituação de **livro-imagem** e expõe o seu método de análise para a recepção de leitura, pautado em dinâmicas com crianças na Escola Estadual Victor Oliva, em São Paulo/SP, com base em fundamentos do design, da performance e da leitura. A riqueza de seu trabalho está no uso de diários gráficos para documentação e criação de diagramas para visualização de dados, sistematizando categorias de características físicas, elementos de design e características da ilustração no conteúdo do livro.

Elizabeth Romani, em *Construção experimental de um livro tátil ilustrado com a participação de cegos: discutindo o processo de design*, com base em Bruno Munari, explora o próprio método de design para investigar o processo criativo de um **livro tátil ilustrado**, desenvolvendo experimentos com usuários cegos, com foco na construção da narrativa. Foram aprofundados estudos relacionados à leitura háptica e a emoções que podem ser despertadas por texturas e materiais.

No último capítulo desta série — *Ilustração, narrativa e design: processo criativo de dois livros ilustrados de Maguma* — Marcos Guardiola apresenta as suas estratégias, instrumentos e procedimentos para criação de livros ilustrados, de temas clássicos, com questionamentos políticos e sociais: *Deus Dinheiro*, com base em trechos dos *Manuscritos econômico-filosóficos* de Karl Marx; e em *João, o felizardo*, conto clássico dos irmãos Grimm. São expostas com detalhes as figuras retóricas para criação da narrativa, os signos e símbolos explorados pelo autor. Por outro lado, as referências visuais e as ferramentas de design, como mapa mental, storyboard, diário gráfico e bonecos de estudo, são ricamente utilizadas por Maguma.

A segunda parte reúne textos que abordam livros com outras linguagens e formatos. São produções de editores independentes e trabalhos que exploram a artesanidade, a manualidade ou seu simulacro no meio digital. A fotografia e o fotolivro

revelam atmosferas de ambientes urbanos e paisagens, a tradução de textos literários para textos visuais. A narrativa se expande para outros suportes e contextos.

Maria Luísa Acioli Falcão de Alencar desenvolve uma metodologia para análise de **publicações independentes**, com foco na materialidade, visualidade e artesanidade no contexto do livro. Apresenta definições desses conceitos, com base na semiótica e crítica genética. Desenvolve fichas catalográficas para coleta de dados e comparação entre técnica, composição e linguagem visual apresentadas em cada livro do corpus estudado.

Em *Investigações sobre o processo de criação de Gilberto Tomé na série Livrocidade*, Carolina Grespan Carvalhaes investiga, a partir de entrevista semiestruturada, o percurso desse artista gráfico e designer para a produção da série *Livrocidade*. São publicações impressas em serigrafia em grande formato, por processo que se utiliza a fotografia e estabelece um diálogo entre as expressões do livro e do cartaz, provocando reflexões sobre o espaço urbano e a transformação da paisagem. Os procedimentos abrangem a conceituação, captação, edição, pesquisa e tratamento de imagens e por diferentes meios de reprodução: serigrafia, impressão tipográfica, *offset* e xilogravura.

Histórias de Fred Jordan: as 4 dimensões, de Helena Rugai Bastos, apresenta a obra do designer Fred Jordan, e analisa o Calendário 1984, intitulado *As quatro dimensões*. São expostas as temáticas narradas nos Calendários desenvolvidos por Jordan, relacionadas a questões de tempo, espaço e história, articulando linguagem verbal e visual em uma narrativa. Essas expunham os principais objetos de suas pesquisas e reflexões embasadas no pensamento de Johann Wolfgang von Goethe.

Em *A narrativa fotográfica e o design do livro: do cotidiano urbano à atmosfera da paisagem*, apresenta-se uma reflexão sobre os processos de design e a criação de narrativas no **fotolivro**, a partir da experiência acadêmica de duplo diploma, envolvendo a FAU-USP e a Scuola del Design do Politecnico di Milano. Os projetos em dis-

cussão — *Lanchonetes paulistanas, Fotolivro enquanto projeto de design: análise da forma e desenvolvimento de um fotolivro autoral* e *Il paesaggio narrato: Identità e atmosfere del territorio tra testo letterario e testo fotografico* — foram desenvolvidos por Giulia Fabbi para finalização do curso em ambas as instituições.

O último capítulo, *Comunicar a atmosfera da paisagem: design e narrativas literárias*, de Alice Maturo e Daniela Calabi, discute como as obras literárias permitem atrair e evocar imagens mentais a partir das descrições de lugares e paisagens, ao mesmo tempo que identificam as cenas dos acontecimentos. A questão de pesquisa centra-se na atmosfera das paisagens, sendo o design uma ferramenta comunicativa. Estas narrativas são traduzidas em linguagem fotográfica, podem estar em livros físicos, espaços virtuais e sites, expandindo-se para outras dimensões.

Prefácio — Livro, imagem e imagem/texto: design

HELENA BARBOSA¹

A presença do livro como objeto, no cotidiano e por comparação com a existência da humanidade, é um artefato muito recente na nossa história. No *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, a palavra livro deriva do latim — *libru*, com o significado “[...] a parte da casca das árvores em que outrora se escrevia; escrito composto por várias folhas, livro [...]” (MACHADO, 1977, p.433).

Antes do advento do papel, as folhas das publicações eram constituídas por outros materiais, possibilitando o registo de ideias e de ideais. O livro físico, tal qual o conhecemos na atualidade, sempre foi considerado um artefato valioso, inicialmente, pelo seu ‘estatuto’ de produção restrita e acessível a poucas pessoas. Com o tempo, a sua representatividade aumentou e espoletou outras formas de vivência e de experiência, tornando-se muitas vezes um objeto de pertença, propulsor de memórias e, por isso, tornou-se especial. Esses atributos são consequência do que essa tipologia de artefato pode significar para quem o compra, ou para quem o oferece. Nesse processo, não se atribui importância apenas à matéria-prima, que se apresenta de forma física, com vários formatos, cores e até texturas: essa importância alastra-se a outros elementos característicos dessa cultura material. Muitas vezes, a sua valorização transcende outros níveis de interesse, como o colecionismo. De fato, o primeiro contato, ou o primeiro enamoramento para a sua aquisição, são consequência reativa não só pela observação da publicação, mas também pela expectativa dos conteúdos que nela estão inseridos. No entanto, o livro integra um lastro de chamamentos que se estendem a outros quadrantes, tornando-o singular. Esse destaque faz-se pela mão da comunicação visual existente na capa e no miolo da publicação, em conjunto com o texto que, por vezes, pode estar ausente. Situação próxima sucede com o livro digital, sendo a experiência de interação diferente, ‘perdendo-se’ alguns dos domínios atrás descritos, mas, por outro lado, ganhando outros, por possibilitarem o acesso à informação (texto e imagem) de forma diferenciada. Apesar disso, o livro analógico,

ou digital, constitui uma referência primordial no âmbito da nossa história. Para todos os efeitos, o livro é um objeto que se tornou, rapidamente, num signifiante, contendo no seu interior, a partir das imagens, os seus referentes abrindo um universo de significados, que variam consoante a cultura dos/as leitores. O livro apresenta-se, assim, como um repositório de ideias, quer de texto, quer de imagem. Independentemente do tema, as narrativas visuais potenciam a imaginação em consonância com a relação que se estabelece com este artefato, estimulando a memória. O fato de albergar determinada informação, o livro impulsiona outros mecanismos relacionados com a percepção e compreensão dos conteúdos de texto e imagem, abrindo horizontes na forma de pensar e estar. Os estímulos desses conteúdos desencadeiam um conjunto de sensações relacionadas com o prazer, independentemente do tema do livro. A esses fatores adiciona-se a empatia que, em consequência, promove a concentração. Na realidade, o livro é motor para uma série de atributos que se prendem quando nos relacionamos com esse objeto. Assim, o livro apresenta-se como proposta para nos seduzir, entreter e nos transportar para outras dimensões, modificando e ampliando, muitas vezes, a nossa forma de sentir, por ser absorvente, enigmático, divertido, épico, evocativo, excitante e expressivo. Se numa fase inicial o livro, tal qual o conhecemos na atualidade, servia como espaço para registar ideias e outras informações de interesse, com o tempo o seu propósito modificou-se. O livro tornou-se num suporte que transcendeu, aquilo que se poderá chamar, as necessidades básicas de registo. Os livros passaram a incorporar outros temas e divulgar novas ideias. Consequentemente, tornaram-se um repositório para conter outras realidades. Realidades essas que podem ser alteradas para irrealidades — e os livros ficcionados têm sido considerados peças importantes para a alteração do nosso estado de espírito. Talvez pelo universo de possibilidades que abraça, o livro funciona como um instrumento sólido de aprendizagem, pelos *inputs* que estão

implícitos nos conteúdos de texto e imagem. Assim, o livro enquanto objeto comporta um amplo lastro de experiências e conhecimento que funciona como plataforma para a obtenção de múltiplas capacidades.

Em relação às imagens, as narrativas visuais não deixam de ser, numa primeira instância, imagens mentais para, posteriormente, serem vertidas numa representação. Através das diversas ligações, entre raciocínio e reflexão, o pensamento promove uma série de ações que se prendem e entrecruzam num fluxo contínuo, em vários sentidos, entre a intenção, o desejo e a ponderação. Pelas possibilidades que daí advêm, as mesmas permitem à imaginação criar um terreno fértil para a criação de soluções infinitas acerca do mundo das imagens. Assim, a imaginação é o rastilho inaugural para a construção da imagem. É o intangível que se materializa e, ao tornar-se tangível, permite aos/às leitores/as o ‘uso’ e ‘experienciação’ das imagens criadas pelos/as designers.

Embora os/as designers sejam construtores/as de sentido, esse sentido, baseado num determinado programa, em conjunto com os seus sentidos físicos e os seus sentidos emocionais, constituem os ingredientes para a criação de narrativas visuais. Além disso, estão imbuídos na e pela sua vivência. Com influências e referentes distintos, essa distinção reflete-se nos resultados diversos das representações existentes nas publicações. Com efeito, esse leque de diversidade abre espaço para a multiplicidade, dissemelhança e distinção que caracteriza a singularidade individual de cada um dos/as designers. Aliás, a sua intenção consiste em conseguir alcançar esse destaque, sublinhado pela diferença da construção da sua própria linguagem visual, com características únicas e singulares, de forma a evitar proximidades a outras representações, já existentes. A necessidade de garantir a sua particularidade origina e provoca a existência de um amplo espectro de representações e, por isso, na atualidade é possível constatar essa polissemia de ideias transpostas sob a forma de mensagens visuais declinadas para suportes físicos ou digitais.

Desse modo, os/as designers estabelecem a simbiose entre livro, imagem e texto, cuja dinâmica é entrecruzada e pensada para chegar aos resultados da linguagem gráfica específica para ‘aquela’ publicação. São responsáveis pela agregação desta trilogia. Ou seja, interpretar o texto, representar imagens na sequência desse texto e vertê-las num livro, com um determinado formato. No decorrer desse processo, refletem sobre a sua interpretação acerca do texto, a sua relação com objeto ‘livro’ e de que forma vai ser construído o seu universo gráfico, para alcançar um determinado público.

Acerca da construção desse universo gráfico, que se refere à imagem, importa evidenciar que a imagem é uma expressão natural, ancestral, com um caráter persuasivo, mas acarreta, inevitavelmente, uma comunicação. E como consequência é-lhe implícita uma linguagem – a linguagem visual. Através desse meio expressivo, sugerem uma ‘viagem’, induzindo os/as leitores/as a percorrer o trajeto visual proposto, mas também interpretado pela sua vivência pessoal. Significando que essa ‘viagem’ nunca será igual para cada um de nós e também porque a respetiva mensagem visual pode ser recepcionada e apreendida de forma diferenciada. Essa interpretação é conducente para adicionar outras camadas que vão além da percepção. Na realidade, estimulam ações e emoções em que o campo afetivo e de memória se intensificam. Consequentemente, é multissensorial, abrindo leque a outros domínios que fazem parte da nossa existência, mediada pelas imagens.

Sendo os/as designers responsáveis por essa mediação e tendo em consideração a sua preocupação em estabelecer a comunicação visual, segundo um propósito que não deixa de ser, sobretudo, centrado nas questões autorais relacionadas com a interpretação e a representação. Nas suas manifestações gráficas recorrem aos seus contextos, exploram e atribuem significados a serem percebidos e interpretados pelos/as leitores/as. Esse fluxo dinâmico impele a relação de proximidade de três grupos: os/as autores/as, os/as designers e os/as compradores/as. Importa sublinhar que

existe, regularmente, a troca de papéis entre esses grupos. Pois é possível encontrar designers que são autores/as, assim como esses dois se encontram na categoria de compradores e vice-versa.

Na relação de imagem e texto, essa apresenta-se na sua forma convencional e não deixa de evocar uma ideia gráfica, à qual se associam outros componentes. A leitura de um texto implica o conhecimento da língua, a organização dos fonemas, a construção frásica e todo um vocabulário associado. O texto é o elemento inspirador para a criação de imagens. A partir dessa base constrói-se o enredo da história. De qualquer forma, interessa referir que nem sempre os livros apresentam texto. Quando essa situação acontece, as narrativas ‘textuais’ são exclusivamente realizadas através das imagens. Para os livros que apresentam texto e imagem, o texto serve um propósito relacionado com uma ideia temática, cuja redação pressupõe a compreensão da sua leitura. Essa forma de expressão trabalha diferentes domínios do cérebro e, nessa continuidade, a existência de imagens engrandece o conhecimento acerca da temática selecionada. A leitura permite alcançar outros patamares da criatividade e, a partir desse registro, os/as designers conseguem desenvolver e apresentar respostas, tendo atenção às especificidades desses textos. Se as imagens conduzem para uma visualização gráfica dos conteúdos de texto, a relação existente entre ambos possibilita ao leitor/a interpretá-los de forma particularizada, tendo em consideração as suas perspectivas pessoais, sendo as mesmas diferenciadas entre leitores/as. A leitura de livros é em si um espaço de transformação para a criação de espaços próprios, quer para o/a autor/a, quer para o/a designer, quer para o/a leitor/a. Parece existir uma necessidade latente de procura por uma (ir)realidade que não deixa de ser, nada mais, nada menos, que a possibilidade de criação de novos espaços mentais para alimentar uma ‘fuga’ confortável aos acontecimentos reais. Ler textos é uma forma de nos abstrairmos da realidade. Nesse sentido, os mesmos não deixam de ser importantes para expandir o nos-

so conhecimento em diversas frentes. Situação idêntica ocorre com as imagens. Aliás, quer texto, quer imagem, têm a capacidade de alterar o nosso estado de espírito e até de modificar as nossas opiniões. Ambos estão em sintonia, ou constituem-se como charneira, para perspetivar e refletir sobre os conteúdos exarados no livro e, assim, incrementam a nossa experiência e conhecimento. Não é por acaso que a leitura de textos e a observação de imagens impelem à conexão com o/a leitor/a. As imagens propiciam o conhecimento da cultura visual existente e tendo em atenção o seu largo espectro são incrementadoras do que se poderá denominar como o ‘vocabulário gráfico’. No entanto, as imagens não se leem como o texto. A abordagem para a sua ‘leitura’ é diferenciada, foge ao ‘cânone’ da leitura convencional e, inversamente, serve de espaço para múltiplas leituras que são, nada mais, nada menos, interpretações pessoais de cada leitor/a. Paralelamente, abre-se o leque à compreensão, necessidade, curiosidade, empatia e outras formas de autoenriquecimento. Talvez seja esse autoenriquecimento o elemento-chave que engrandece autores/as, designers e leitores/as.

Na presente publicação, os artigos abordam perspectivas e temas específicos. No entanto, apesar das suas diferenças, todos abraçam denominadores comuns em termos de palavras-chave, sendo elas: livro, texto e imagem, sob o foco central do tema — o design. Na primeira leitura rápida do documento, essas foram as palavras que sobressaíram em termos de transversalidade aos artigos. Aliás, a representatividade desses termos apresenta as seguintes repetições, quantificadas em número da seguinte forma: livro [504 vezes], texto [201 vezes], imagem [195 vezes] e design [397 vezes]. Quando efetuada a pesquisa, em termos de quantificação, importa referir que se identificaram várias combinações, das quais se destacam, por exemplo, livro-álbum, livro tátil, livro ilustrado, livro informativo, livro-imagem, fotolivro e texto-imagem. A associação de duas palavras é demonstradora da necessidade de explicar um sistema complexo

que se prende com a comunicação visual. Sendo o livro um artefato, ele apresenta a sua linguagem gráfica e emite muitos sinais de comunicação visual. Por outro lado, as representações inseridas no seu miolo foram, em alguns casos, categorizadas de forma que facilitassem a compreensão da tipologia das imagens inseridas nos livros, assim como se pode verificar que o texto pode ser, também, analisado como imagem.

Consequentemente, a presente publicação, ao conter diferentes investigações com diversas perspectivas e interesses temáticos, encontra-se em consonância e sintonia com o propósito que tem uma trilogia em comum, sendo ela composta pelo livro, imagem e texto/imagem.

Notas

¹ Professora-auxiliar com agregação em Design, Media e Cultura. [ID+] – Departamento de Comunicação e Arte – Universidade de Aveiro, Portugal.

Referências bibliográficas

MACHADO, J. P. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1977.

PARTE 1

Linguagens e design do

processos no livro ilustrado

Design e narrativa: interdisciplinaridade e caminhos críticos

MICHAELLA PIVETTI

A natureza do design

O design é projeto e a lógica funcional que o distingue traz uma dimensão metodológica interessante, também, para o ponto de vista teórico. Juntamente ao vasto repertório técnico e projetual, a perspectiva interdisciplinar, própria do modo de operar do design, torna-se favorável para abordagens mais complexas dos fenômenos — casos de estudo em que o design pode apresentar instrumentos analíticos notáveis. A possibilidade de articular conhecimentos distintos e de dar visibilidade a processos (concretos ou abstratos) de diferente tipologia e escala, bem como o exercício de gerenciar vários códigos e formas de linguagem em um mesmo sistema, fazem parte das potencialidades desse instrumental metodológico-analítico do design, que se reflete na ordem do pensamento. Um pensamento muito familiarizado com a antiga complementaridade entre arte e técnica, presente em toda a história da humanidade, e que desemboca na dimensão tecnológica da contemporaneidade, após o ciclo da modernidade industrial que vê o próprio design surgir.

É a partir desses componentes de ordem metodológica ampla, não apenas técnica, que o design encontra força para abrir caminhos críticos, na interseção entre campos disciplinares: ao permitir observar o fazer, a cultura e seus objetos, pela via do projeto, encontra um interessante meio de trazer contribuições teóricas para si e para as outras áreas do conhecimento.

Na educação, por exemplo, a perspectiva metodológica do design pode contribuir na aproximação entre a teoria e as práticas pedagógicas da escola; subsidia as ciências cognitivas a partir dos fundamentos da linguagem e auxilia na observação das interações dos fenômenos comportamentais; na antropologia, também, o design pode contribuir para a identificação de padrões, com base na produção de artefatos (SHEEMAN, 2008); enquanto a literatura pode discutir a experiência com livros, leitura e criação, a partir do repertório que o design traz, pela via do letramento visual — caso da

literatura para a infância e juventude; ou dos livros de artista, nas artes visuais. É nesse terceiro território, entre design e narrativa, que o estudo tratado neste capítulo se configura, conforme será visto na próxima seção.

O encaminhamento humanista, e juntamente progressista, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, tende, naturalmente, para uma orientação interdisciplinar, mas é por meio das iniciativas institucionais que caminhos mais amplos de inovação se consolidam, entre todas as dificuldades do percurso. O esforço da comunidade acadêmica, e de sua gestão, em dar corpo a uma formação abrangente, de interesse científico e ao mesmo tempo social — “projeto, plural e comprometido com o país” —, pode ser observado nas passagens históricas de mudança, que contextualizam a história da instituição.

As reformas curriculares de 1962 e 1968 passam a reunir em uma única formação os cursos de Arquitetura e Urbanismo e introduzem formalmente os conteúdos de comunicação visual, desenho industrial e paisagismo. Entre 1968 e 1977, uma série de iniciativas consolida o projeto da FAU de convergência das artes, das humanidades e das técnicas. Entre elas, a reorganização administrativa, a ampliação do número de vagas para alunos de Graduação, a criação da Pós-Graduação, a ampliação dos Laboratórios de Ensino e Pesquisa, a criação do Trabalho de Graduação Interdisciplinar — TGI, sintetizadas na mudança para o novo edifício na Cidade Universitária em 1968. A FAU defende a formação de um profissional — arquiteto integral — capaz de atuar em um mundo que se modifica rapidamente. As tensões entre este projeto, plural e comprometido com o país, e a ditadura civil-militar culminam com a cassação de vários professores da FAU em 1969. No período subsequente, entre 1978 e 1987, a volta dos professores cassados pela ditadura e uma intensa mobilização estudantil pelo retorno

da democracia são decisivos para a escola. A pesquisa sobre a produção arquitetônica realizada no programa de Pós-graduação — cuja atuação contribui para o início de um amplo processo de revisão da historiografia da arquitetura e do urbanismo no Brasil — vale-se também da grande quantidade de doações de acervos de arquitetos ocorridas neste período. (LANNA, e CASTRO, 2018).

Assim como a arquitetura e o urbanismo, o design secunda a condição de convergência entre campos e ao mesmo tempo de abertura para o novo, que as premissas de sua vocação disciplinar, resumidas no início, exponenciam. A emancipação do curso de design, na configuração curricular dos anos mais recentes, confirma o encaminhamento científico dado pela faculdade, correspondendo, também, às exigências do contemporâneo: por exemplo, quanto à inovação tecnológica, por meio da pesquisa experimental e laboratorial ou à interseção entre áreas e saberes para melhoria do bem estar físico e social da comunidade; já do ponto de vista acadêmico, o incentivo à troca científica entre programas, dentro e entre instituições de ensino superior.

Ao completar 50 anos, a FAU se repensa e reafirma seus compromissos originais. Em 2006 é criada uma nova graduação em Design, oferecendo um curso noturno que busca dialogar com novas demandas da sociedade. [...] As discussões e mobilizações levam à realização de um Plano Diretor Participativo e à criação de um escritório oficina-acadêmico. Reafirma-se a vocação do prédio e da escola como lugar de experiências diversas e plurais, com múltiplos usos. É criada a Pós-graduação em Design; o convênio firmado entre a FAU e o Politécnico de Milão oferece a primeira dupla titulação internacional. (LANNA, e CASTRO, 2018)

A pesquisa

Tese da FAU-USP, defendida em maio de 2018, ano seguinte à criação da pós-graduação em Design, o estudo “para uma gramática da fantasia” para livros ilustrados desempenhava as premissas do quadro anterior. A pesquisa operava, justamente, na perspectiva de interseção entre áreas, tendo por vetores o design e a literatura. O trabalho tornou-se volume publicado em 2019¹, ganhando o Prêmio de Melhor Livro do Ano, pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), em 2020, na categoria “teoria”². A partir das proposições do estudo, realizou-se — pelo departamento de projeto e sob a orientação da profa. dra. Mazzilli, então Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Design — o seminário “Design dos livros ilustrados como projeto interdisciplinar”³, como projeto de extensão, realizado na FAU-USP, no segundo semestre de 2018. Além das pesquisadoras, cujo trabalho de pesquisa está sendo apresentado em outros capítulos deste volume, participaram do evento estudiosos externos à FAU, bem como curadores, editores, autores-ilustradores e representantes da produção artística e literária voltada à infância e juventude.

A base de experimentação teórica entre a literatura e o design a partir dos livros, trazida pela pesquisa e seus desdobramentos, me permitiram estender os princípios metodológicos e de transversalidade do design, resultando em proposta que leva o design à formação em literatura, agora na tangência mais direta com educação e pedagogia. Para entender esse caminho, é preciso antes percorrer aquele da fantasia, escopo deste capítulo.

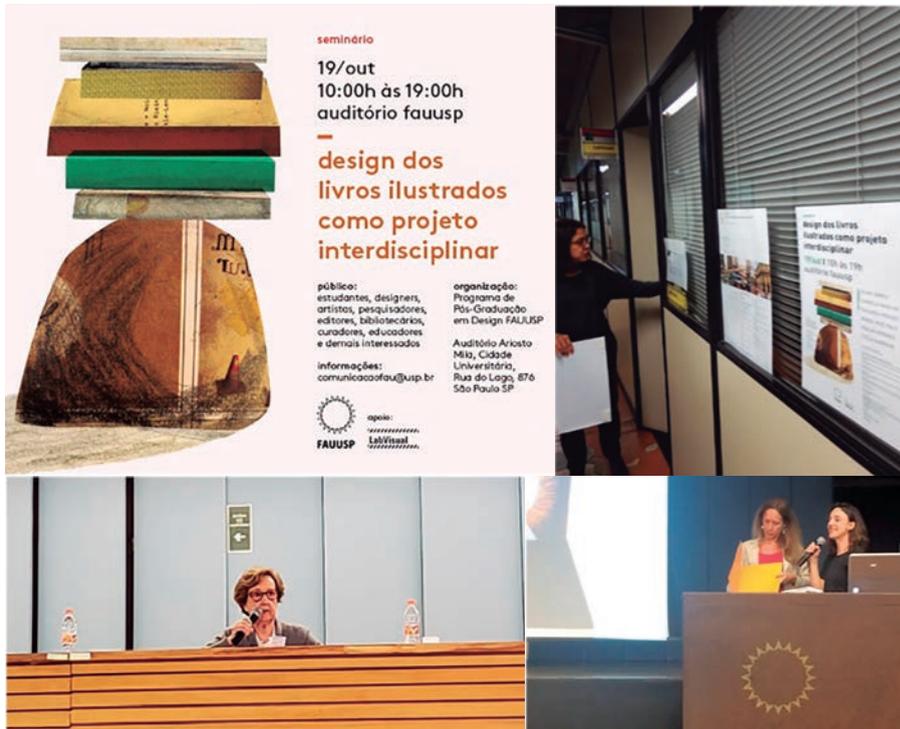


FIGURA 1
Seminário “Design dos livros ilustrados como projeto interdisciplinar”, realizado na FAU-USP, em outubro de 2018, como projeto de extensão.



FIGURA 2
A fantasia, o design e a literatura para a infância: uma gramática da fantasia para os livros ilustrados. Tese publicada pela editora Limiar, em 2019.

O livro de estudo

No texto da quarta capa do livro, o estudo era apresentado ao leitor da seguinte maneira:

O que é a fantasia? Nos anos setenta, o designer Bruno Munari quis investigar e definiu que fantasia é a faculdade mais livre de todas, complementar à invenção, à criatividade e à imaginação. Na mesma época, o escritor Gianni Rodari concebia uma noção de fantasia que combinava o sentido lógico da ciência ao fantástico da imaginação, e assim criou a sua “gramática da fantasia”. Tomando emprestado o conceito de Rodari e dando continuidade à investigação munariana, Michaela Pivetti nos desafia a uma leitura da fantasia a partir do design, aplicada aos livros ilustrados para crianças. “A fantasia é a própria criatividade posta em ação pelo trabalho do autor”, propõe a autora, e “o design permite observar aspectos de originalidade e experimentação em literatura”. É essa chave original de análise, entre a literatura e o design, que “A fantasia, o design e a literatura para a infância compartilha com o leitor”, trabalhando as noções de projeto e de fantasia de forma crítica e inovadora. (PIVETTI, 2019, 4ª capa do livro).

A partir do conceito de fantasia — como fundamentação e método em torno da criatividade e aplicado aos livros ilustrados — seria então possível identificar parâmetros de leitura crítica para a literatura infantil e juvenil, com base nos projetos gráfico-narrativos desses livros. Alguns marcos conceituais do trabalho e problematizações de ordem diversa, expostos a seguir, sinalizam aspectos e temas tratados, na intenção de dar a ver limiares possíveis de inter e transdisciplinaridade, sempre na perspectiva de identificar novas hipóteses de teoria crítica a partir do design.

O estudo em perspectiva

Nesse sentido e antes de falar dos marcos do trabalho, é interessante mostrar como o conceito de projeto, sobre o qual se articula todo o pensamento norteador, permite contemplar os diversos aspectos da experiência literária, percorrendo o ciclo todo, da obra ao leitor — uma visão global para a qual as premissas de interdisciplinaridade do design atuam favoravelmente. Em artigo escrito posteriormente para livro publicado pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, FFLCH-USP (CUNHA; MENNA, 2021), por exemplo, eu refletia sobre a noção de “experiência narrativa” como leitura (recepção), noção proposta no trabalho da fantasia com algumas sugestões de análise a serem desenvolvidas, uma vez que o estudo precisava se ocupar da ponta oposta do ciclo, ao tratar do trabalho estético da linguagem operada nos livros. No entanto, o tema da leitura, que interessa à formação do leitor literário e à formação dos próprios pesquisadores dentro das universidades — universo do qual me ocupo atualmente, em projeto desenvolvido pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP⁴ — não exclui o processo estético da criação e da forma, muito pelo contrário: é dos objetos literários que tudo começa e emana, principalmente na literatura infantil e juvenil. Nas abordagens mais contemporâneas, já se sabe que é preciso tudo se incluir na totalidade da experiência do literário e, com efeito, o esforço em pesquisa tende para o alcance dessa globalidade de pressuposto interdisciplinar; condição que faz particular sentido quando se trata da literatura para jovens. Assim, na introdução do meu artigo, eu podia reafirmar as premissas de interdisciplinaridade do design, que o trabalho sobre a “gramática” da criatividade, representada pela fantasia, trazia, só que agora configuradas a partir da dimensão cultural da leitura:

Como configurar um estudo da criatividade nos livros de infância que considere também a dimensão da leitura?

Uma análise de tipo estético e material, portanto, mas também cultural e histórica, uma vez que, considerando a forma tangível da obra literária e seus usos, é preciso levar em conta o sistema social e político em que os hábitos de leitura acontecem, principalmente em contextos de formação. Um estudo que relacione processos cognitivos e psicológicos, apreendidos na modernidade do século xx e revistos segundo as transfigurações do atual, pelos quais poder observar a construção do imaginário na relação com os objetos e o mundo. Uma revisão dos fenômenos da linguagem para dar conta de compreender, no paradigma tecnológico, os vieses estéticos e pedagógicos com que os livros de infância dialogam. Ou mesmo, uma revisão do sentido de literatura na contemporaneidade, para conseguir captar nossa humana existência, sempre por um mínimo de perspectiva histórica e social, em tempos em que parecemos patinar em um estado transitório de tudo. Esses, alguns cenários para uma possível configuração. Entre o poético, a ciência e o método, o trabalho sobre uma “gramática contemporânea da fantasia para leitura de livros ilustrados”, tangenciava alguns dos universos mencionados, à procura de referências para um denominador estético comum, a literatura, e fazia isso a partir do design — um campo que, tradicionalmente, opera na articulação de saberes diversos. (PIVETTI, 2021, p.76).

Podemos, então, voltar aos princípios do estudo. Este operava em três grandes frentes — a fantasia, a literatura para a infância e o design — e o seu propósito era identificar uma gramática contemporânea da fantasia na literatura, com base em premissas de criatividade encontradas em Bruno Munari (1995), comunicador visual, e Gianni Rodari (1982), escritor. Trata-se de teóricos e autores de livros para crianças que atuaram nos anos 1970. O objetivo era poder verificar a

aplicabilidade desta hipótese de gramática no projeto de livros, sobre um corpo de sete obras nacionais e estrangeiras selecionadas da produção ocidental do século XXI. A tese se concentrou em redefinir a fantasia na perspectiva do design, entender o campo da literatura para a infância e situar o estado da arte dos livros ilustrados, ou livros-objeto, nos termos de criação e produção contemporâneos.

Como resultado desse núcleo investigativo amplo, foram propostas quatro categorias de análise da gramática da fantasia para livros ilustrados: experimentação, transgressão, humor/medo e absurdo (PIVETTI, 2019), que tiveram uma primeira verificação metodológica no corpo das obras selecionadas. A conceituação das quatro categorias constitui outro marco de contribuição teórica do trabalho.

Como instrumento analítico, que produz uma série de visualizações sobre determinada linguagem ou expressão — neste caso, a fantasia —, a gramática desempenhava para a pesquisa dois papéis: o de um possível conjunto formal e estético que servisse aos estudos em literatura, a partir das conceituações sobre linguagem e infância, e o de uma determinada operacionalização estética para o projeto narrativo de livros ilustrados.

UMA GRAMÁTICA DA FANTASIA PARA OS LIVROS ILUSTRADOS

Experimentação

- /// Fazer uma coisa de forma diferente para ver no que resulta.
- /// Fazer uma coisa totalmente nova (invenção).

Transgressão

- /// Romper com uma ordem estabelecida.
- /// Deslocar, causar estranheza.
- /// Negar, do ponto de vista dialético de um contraponto.

Humor/Medo

- /// Provocar riso, sentido de humor.
- /// Provocar medo, sentimento de espanto ou mesmo terror.

Absurdo

- /// Provocar perplexidade a partir de situação absurdo.

(PIVETTI, 2018)

O desafio era estabelecer parâmetros para uma gramática contemporânea, apontando caminhos de análise com os quais estudos futuros poderiam se medir, tendo por base as categorias apresentadas (PIVETTI, 2019).

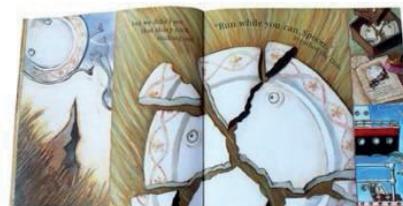
As categorias giravam em torno do “estranhamento”, entendido como princípio geral da leitura da fantasia nos livros ilustrados. Eixo central da fantasia e da gramática rodariana (RODARI, 1982),

conforme considerado na seção sobre “O humor, o medo e o estranhamento” (PIVETTI, 2019), o estranhamento se relaciona por sua vez com o conceito de “estranheza” apresentado por Todorov (2014) a respeito da literatura fantástica, transposto às artes visuais pelos movimentos de vanguarda do século xx, a exemplo do surrealismo.

Para compreender os marcos alcançados que interessavam à proposta é necessário resumir alguns



**HUMOR/MEDO
TRANSGRESSÃO
EXPERIMENTAÇÃO
ABSURDO**



Recurso de *compartimentação* nas páginas duplas, para preencher as lacunas ou mostrar detalhes

FIGURA 3
Incidência das categorias no livro *The adventures of the dish and the spoon* (As aventuras do prato e da colher), de Miny Grey, 2017 (PIVETTI, 2019, p.237).
Apresentação esquemática para aula.

pontos. A análise recaía sobre livros ilustrados, por serem entendidos como representantes emblemáticos da produção contemporânea, estudados por outros autores da teoria especializada das últimas décadas (BECKETT, 2013; LINDEN, 2011; NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011; SALISBURY e STYLES, 2013; TERRUSI, 2017). Os *picturebooks* ou álbuns, assim chamados internacionalmente, são livros em que a estética visual prevalece, não somente em quantidade de

imagens ou figuras — o que não exclui a importância do signo verbal — mas, e sobretudo, em termos de composição narrativa. A estratégia narrativa dos livros ilustrados se constrói por meio da visualidade, a qual, trabalhando com enunciados, textos e subtextos de naturezas diversas, projeta a composição da obra ficcional literária para o campo perceptivo (ARNHEIM, 2006).

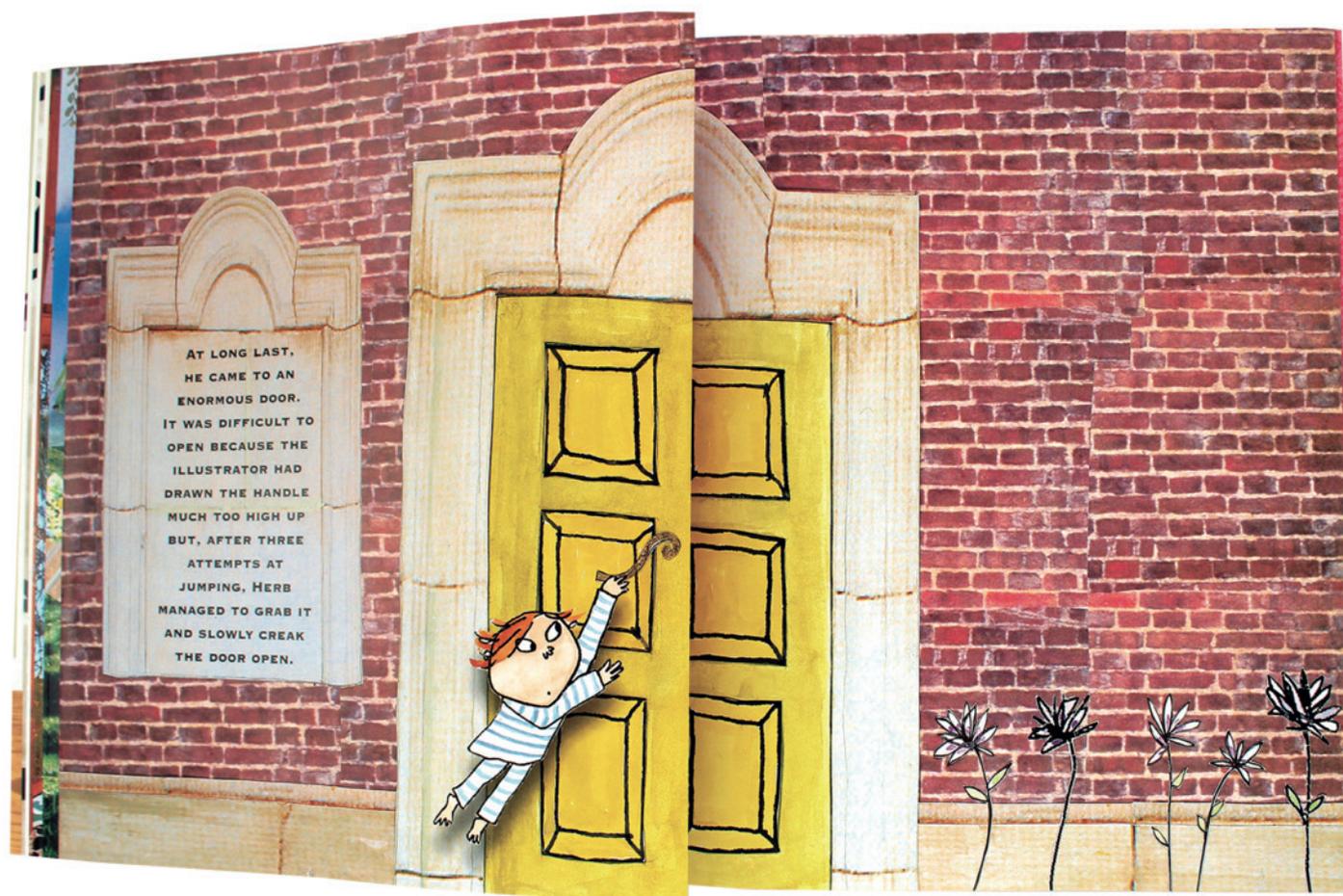


FIGURA 4

Who's afraid of the Big Bad Book? (Quem tem medo do grande livro mau?). Livro ilustrado de Lauren Child (2012). Página dupla com dobras. “Era difícil abrir o portão porque o ilustrador tinha desenhado a maçaneta muito alta, mas, depois de três tentativas de pulo, Herb consegue agarrá-la e devagarinho abrir o portão.” (PIVETTI, 2019, p. 236).

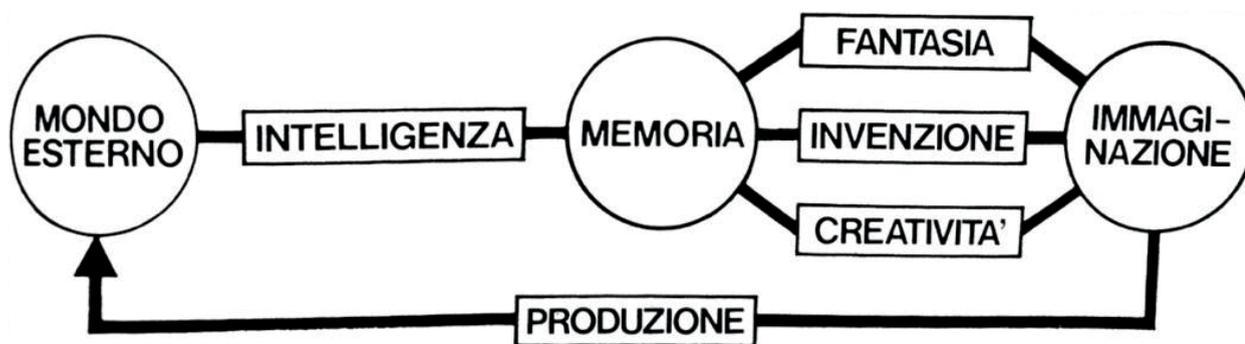


FIGURA 5
Esquema de Munari no seu livro *Fantasia*,
publicado em 1977.

A partir disso, interpretando compreensão encontrada na literatura, a respeito do romance moderno (ARRIGUCCI, 2018), que sugere a poética como projeto, propôs-se o conceito de poética visual como estratégia narrativa — uma vez que o design é, por definição, projeto. Com base nesse princípio, o conceito foi aplicado na análise dos livros ilustrados selecionados, e passou a representar o caminho tangível de ligação, teórico e metodológico, entre as duas áreas: o design e a literatura. A noção compartilhada de projeto orientou a buscar, nas estruturas de um e de outro, as correlações da construção narrativa para os propósitos da pesquisa.

Com texto, ou sem, os livros ilustrados implicam, de qualquer forma, uma leitura, tanto mais complexa quanto for o trabalho de composição narrativa com os diversos signos e códigos (CUNHA, 2009): leitura direta, a partir da cognição de crianças já alfabetizadas (embora os estudos em torno da literatura de berço estendam os limiares sobre a consciência da linguagem do leitor em formação), ou de leitores em geral, com diferentes graus de compreensão do repertório proposto pela efabulação; e mediada, quando outros, que não o leitor direto, desempenham o papel de “traduzir” o que

leem ou veem, subsidiando ou colaborando com a experiência do leitor implícito original: originalmente, a criança e o jovem, mas, também, os adultos. Uma leitura sofisticada, portanto, que ressignifica as questões sobre o leitor implícito (HUNT, 2010) — um tema nevrálgico da literatura para a infância, desde que essa se tornou campo reconhecido de investigação, dentro da teoria literária.

Do ponto de vista criativo, a diluição das fronteiras de faixa etária do público-leitor estimula os autores, os quais se veem desafiados a produzir obras “anárquicas”, para todas as idades e meios (ALEMAGNA, 2013). Esse aspecto, relacionado ao fenômeno *crossover* (BECKKETT, 2013) dos livros ilustrados, parece levar ao extremo o conceito de “obra aberta” de Eco, indicando uma potencialidade benéfica, em termos de possibilidades criativas. Entretanto, se de um lado essa abertura amplia o horizonte da linguagem e da experimentação, por outro, ela não assegura, por si, a condição de qualidade literária das obras (GRILLI, 2013). Alguns estudiosos chegam até a afirmar que o conjunto do cenário não tem produzido, necessariamente, inovação artístico-literária nos livros para a infância (BOERO, 2017). Neste ponto, a partir da forma, a forma dos livros ilustrados, configuram-se algumas

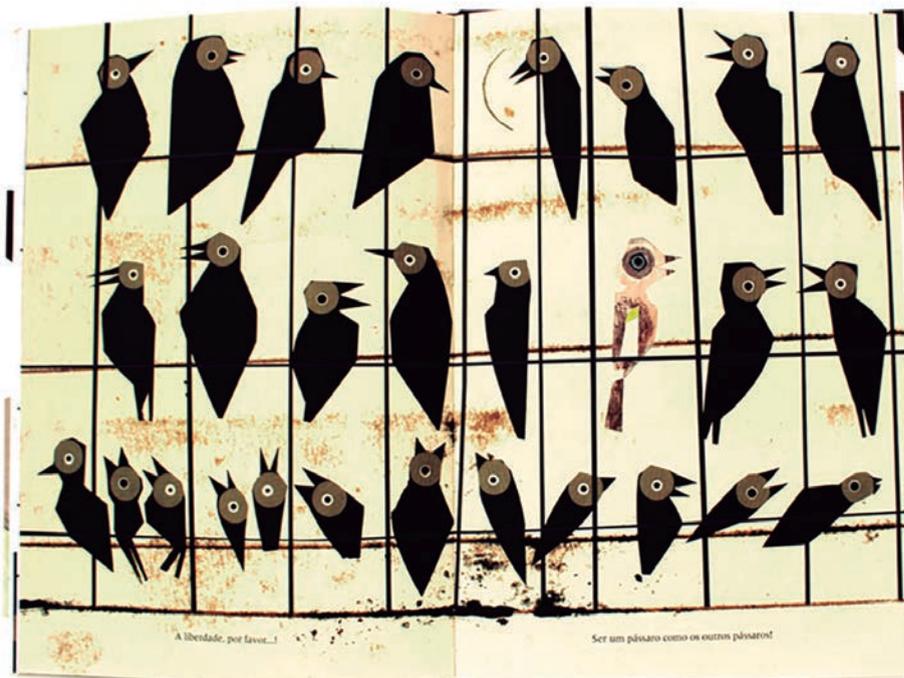


FIGURA 6
O pássaro na gaiola, de Javier Zabala, exemplo de livro ilustrado para todas as idades” (PIVETTI, 2019, P. 117).



FIGURA 7
 Beatrice Alemagna, entre as autoras-ilustradoras mais expressivas da contemporaneidade, autografa a obra *Um grande giorno di niente/Um grande dia de nada* (PIVETTI, 2019), na Bologna Children’s Book Fair, em 2017. Acervo Pessoal.

problematizações de ordem crítica e metodológica:

- a) Como e por quais critérios analisar a qualidade narrativa de um livro ilustrado?
- b) Por que caminhos críticos analisar uma obra literária com características estéticas narrativas híbridas, cuja abertura a diversas tipologias de leitura não só está implícita em seu projeto, do ponto de vista criativo e formal, mas é, também, performance esperada do próprio objeto?
- c) De que maneira um livro ilustrado interessa à formação do público leitor?

Da natureza performática do objeto, enquanto obra literária, faz parte todo um rol de questões relativas ao livro, suporte paradigmático da leitura e do conhecimento, desde sempre representando aquela mesma complementaridade da arte e da técnica, de que se falou no começo. Aqui, o tema da materialidade coincide com o da tecnologia, ativadora da linguagem pela materialização das diversas formas de escrita. O acabamento que as possibilidades da “manufatura” tecnológica contemporânea permite, na confecção dos livros, gera uma alta e difusa qualidade da produção editorial dos objetos impressos, o que torna a fisicidade da obra impressa um dos seus aspectos mais notáveis. Ao mesmo tempo, a tecnologia permite formas novas de criação em literatura, como a cyberliteratura, por exemplo, forçando os limites da crítica literária. Isso, para não dizer das práticas pedagógicas, às voltas com outras problemáticas.

Do tema da criação em arte (representada pela literatura), que é também o tema da originalidade e da invenção, estabelece-se, assim, a ponte com a criatividade nas práticas de projeto. É a partir disso que a revisão da fantasia, como proposta de uma nova leitura, pelo design, trouxe, para o contexto contemporâneo de produção e crítica narrativa, a sua contribuição.

Com a finalidade de identificar padrões, partindo do pressuposto de originalidade, criatividade e operacionalidade da fantasia, fundamentou-se todo um quadro amplo de referências para a proposta da leitura. Um quadro que — das compreensões

sobre o riso (MINOIS, 2003; BAKHTIN, 2011) e a construção do humor, tanto na filosofia (MANETTI, 2005) quanto na arte dramaturgical (PIRANDELLO, 1994); a aquelas do fantástico (TODOROV, 2014), nas análises formais da construção literária — permitisse chegar à literatura para a infância, pela forma dos livros ilustrados e, principalmente, indicasse instrumentos de análise para uma expressão contemporânea da fantasia, dada a ver pela gramática do design.

O trabalho chegava aos seguintes resultados:

A fantasia como criatividade. Foi identificado que, a partir de determinadas definições, uma gramática da fantasia pode contribuir: 1) para uma leitura da originalidade narrativa dos livros ilustrados, isto é, da criatividade; e 2) como conceito e ao mesmo tempo instrumento de análise crítica.

Metodologia, crítica e projeto. Por meio da revisão do conceito de fantasia, verificou-se como, circunscrevendo os termos de definição e gerando determinado entendimento sobre a criatividade, obtinha-se um instrumento de leitura útil para a literatura e o design, a partir da noção compartilhada de projeto. Ao mesmo tempo, a noção de gramática, aplicada à leitura estética dos livros, pelo planejamento narrativo-gráfico das obras, ativava um instrumento conceitual e metodológico capaz de problematizar diversos elementos da narrativa — coadunados, também, pelos aspectos históricos e culturais, além de pedagógicos, presentes na literatura infantil e juvenil. Assim, pela tangibilidade da percepção, chegava-se a características do literário e do poético da produção contemporânea que o design permite estudar.

Em termos de conceituação, além das quatro categorias da gramática — experimentação, transgressão, humor/medo e absurdo — foram propostas as seguintes definições (PIVETTI, 2019):

POÉTICA E DESIGN:

A poética como projeto

A poética visual como estratégia narrativa

FANTASIA:

Operar criativo sobre a imaginação

Operar estético sobre a linguagem

A fantasia como categoria da linguagem

Outras problematizações

Viu-se que os livros ilustrados correspondem a uma tipologia narrativa com traços característicos inovadores do ponto de vista das potencialidades de linguagem e projeto e que condensam em si muitos daqueles aspectos estéticos e tecnológicos que interessam à narratividade contemporânea.

Consiste em uma tipologia narrativa atraente, por apresentar um conjunto estético composto por várias linguagens, no qual o projeto acabado do livro seria suficiente para atrair a criança e, conseqüentemente, convidar à leitura sem precisar de estímulos externos ao objeto, ou seja, dos chamados “agentes mediadores”. Conforme já se observou, os livros ilustrados compõem um letramento integral (KRESS e LEEUWEN, 2008) e complexo que demanda um grau elaborado de decodificação de diversos signos, parecido com o processo de leitura que objetos da arte contemporânea exigem do leitor/observador — afinal, o repertório das narrativas visuais é muito vasto e amplo. Por outro lado, os diversos níveis de leitura permitidos pela abertura estética desses livros, ou pela complexidade que apresentam, regem-se, também, pelo fato de se tratar de objetos

que continuam sendo livros e, portanto, da familiaridade de serem objetos narrativos, ou objetos para narrar, no sentido mais tradicional da função literária, independentemente da forma.

Do ponto de vista criativo, tal condição significa que os livros ilustrados dependem de um planejamento que dê conta de relacionar os diferentes tipos de linguagens dessa construção narrativa que, mesmo acontecendo no plano gráfico de representação, incorpora componentes de espacialidade e temporalidade advindos de outros meios. Assim, duas problematizações podem ser formuladas: 1) De que maneira os leitores corresponderiam aos pressupostos de uma leitura autônoma, sem mediação, atribuídos ao projeto dos livros ilustrados? 2) Se a base da construção narrativa nos livros ilustrados é visual, quais tipos de relação se estabelece entre figuras e design, na perspectiva do projeto narrativo? Em geral, mesmo na teoria recente sobre a literatura infantil e juvenil, o debate volta-se para a relação verbal-figurativa de textos e figuras, mas ainda pouco à relação narrativo-visual entre figuras e design. Se a ilustração é tão importante nesses livros, como estudá-la do ponto de vista da poética visual como estratégia narrativa?



FIGURA 8
O ilustrador Javier Zabala e visitantes-leitores na exposição Linha de histórias, no SESC Santo André. Acervo pessoal.

A leitura e o “como ler”

O tema da leitura, e por consequência aquele dos seus objetos, dispositivos e suportes, é amplo e representa outra possibilidade de pesquisa, como indicado anteriormente. Na escala contemporânea, sua complexidade aumenta em correspondência da variação dos aspectos tecnológicos e práticas sociais a ele relacionadas. Desse modo, há todo um rol de problematizações que é preciso compreender, assim como como acontece na educação, em que a preocupação em formar indivíduos deve considerar as dimensões que envolvem o processo pedagógico relacionado às práticas da leitura. As questões ao redor da leitura estão relacionadas ao tempo presente dos acontecimentos e dependem de um contexto interpretativo flexível e ajustável a considerações de ordem cultural e política. Ao mesmo tempo, precisam ser balizadas por uma perspectiva histórica (ARGAN, 2003), que lhe ga-

ranta o fundamento crítico. Daí a necessidade de uma abordagem abrangente, para a qual a visão de projeto, juntamente à história de produção e uso do design, pode contribuir. Paralelamente, o assunto que aqui pode ser chamado de “como ler”, um fenômeno da comunicação que vai além dos processos de decodificação intensificados no século XXI, representa, para a educação, o problema de como fazer ler (e compreender), e de como despertar o interesse pela leitura enquanto exercício de autonomia, reflexão e crítica. Tema de extrema importância para as diretrizes pedagógicas de ensino, também pode se beneficiar com a contribuição trazida pelo design; por exemplo, com a introdução de conteúdos de letramento visual, como componente curricular de formação, ou com o desenvolvimento de estratégias pedagógicas baseadas em atividades e estudo de modelos inovadores, com metodologias do design.



FIGURA 9
Bruno Munari, A.T.M.
Laboratorio in tram, ph. Ada
Ardessi, courtesy Isisuf, Milano
(PIVETTI, 2019, p. 212).

Viu-se que o “como” se relaciona à linguagem e concerne tanto aos meios quanto ao trabalho de criação, conforme verificado na teoria, principalmente com Munari (1993). Mas o “como” é também prerrogativa da cultura de projeto (FERRONI, 2010), não somente no que tange o trabalho de linguagem, mas o plano operacional, tanto da materialização dos objetos, dos espaços e dos conteúdos, quanto de suas práticas e usos — a experiência do leitor. O design, assim como a arquitetura, operacionaliza o “como” por meio do planejamento, em função de demandas culturais, mercadológicas, adequando-se às práticas sociais, seja de uso coletivo ou individual, muitas vezes sendo convocado a encontrar soluções para essas práticas. Aqui, outra problematização: de que maneira o design pode contribuir com projetos inovadores de objetos literários, tanto para estimular a leitura quanto para provocar a fantasia (pensamento crítico) no leitor em formação?

A literatura para a infância e seus objetos, concentrando em si as questões críticas da leitura, expõem as preocupações de projeto que não somente vertem sobre as qualidades narrativas do artefato-livro, em termos criativos, mas também sobre a “experiência de leitura”, como fenômeno também relacionado às práticas. Resumindo, conceitualmente: pela abordagem do design é possível observar “a poética visual como estratégia narrativa.” (PIVETTI, 2018) e o “como ler” das práticas de leitura (CHARTIER, 1999).

Da condição poética e material do projeto narrativo

Em evento sobre leitura na infância, realizado na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)⁵, a estudiosa Maria José Palo (2018) distinguia entre “narrativa (voltada para ela mesma, em busca de um olhar estético) e “o livro, voltado para o leitor”, afirmando que “o livro tem o projeto incorporado na sua lógica em busca da totalidade.” Tal totalidade pode ser entendida, também, em termos de experiência de leitura (PIVETTI, 2021),

já que é pela noção de projeto, “incorporada” no livro, que esta se vislumbra e realiza; inclusive, pela materialização do objeto, seja ele físico ou digital. Com efeito, o livro se constitui em um objeto paradigmático exatamente por reunir naturezas artística e funcional em um só projeto, o projeto de um objeto com qualidades narrativas. Os tempos de leitura, por exemplo, que a estratégia narrativa precisa considerar, como o tempo de “circum-navegação” apontado por Umberto Eco (2007) em torno da efabulação, evidenciam a fusão das naturezas artística e funcional do objeto narrativo, crucial para desenvolver no indivíduo em formação o exercício da fruição e da reflexão. O ser artístico do objeto garante a ausência de utilitariedade imediata da obra, enquanto a materialidade do objeto assegura seu lugar no sistema dos objetos (BAUDRILLARD, 1993).

Arquitetura da leitura e alguns pressupostos de contribuição científica

Concluimos, como forma de resumo, que o design tanto pode observar as questões estéticas, de criação e planejamento gráfico, das poéticas narrativas, quanto olhar para as dinâmicas da leitura, inclusive, do ponto de vista da inserção no sistema maior da educação. Principalmente, argumentou-se como, para cada uma dessas possibilidades, o design pode abrir caminhos críticos, graças à sua perspectiva metodológica e inter e transdisciplinar. A toda essa constelação de aspectos da experiência literária, que passa pelos objetos e pelas relações estéticas, culturais e sociais que engendram, podemos chamar de “arquitetura da leitura”, nome que parece adequado ao contexto da edição deste volume. Ao investigar tal arquitetura, que o “como” da cultura de projeto nos permite trabalhar, parece pertinente finalizar este capítulo considerando de que maneira uma pesquisa, sobre a interação do design com a literatura, seus objetos e usos, pode responder a pressupostos éticos de contribuição científica; mais ainda, quando se pensa em formação. Friedman (2000) aponta para dois

pressupostos, que considera norteadores para a pesquisa em design: direcionar as necessidades humanas e dar vida ao ambiente construído. A seguir, algumas possibilidades de correspondência com esses indicadores.

Direcionar as necessidades humanas

Por meio dos processos de criação e comunicação, ativados pelos objetos literários, ou livros-objeto, contribuir para a construção do imaginário como fio condutor da humanidade. Com isso, suprir a necessidade dos indivíduos de transcender, abstrair, conhecer e narrar a experiência, transmitir conhecimento, bem como, se defender e sobreviver às adversidades (PETIT, 2010). Instrumentalizar o desenvolvimento cognitivo (VYGOTSKY, 2014). Educar pela via da imaginação e do trabalho estético, permitindo operacionalizar invenção e criatividade pela apropriação da linguagem, como a leitura

crítica da fantasia sugere, quando estimula a indagar e refletir sobre a criatividade, pelo caminho da transgressão. Do ponto de vista do patrimônio, material e imaterial, da humanidade, documentar e preservar a memória individual e coletiva.

Dar vida ao ambiente construído

Por meio do mapeamento e da análise de uma ‘arquitetura da leitura’, é possível identificar os diversos planos da experiência (individual ou compartilhada) — plástica, física, vivencial, social, estética, cognitiva, literária, cultural e política — que se realiza no ambiente construído. A ‘arquitetura da leitura’ implica um sistema dos objetos em diversas escalas: das escolas, bibliotecas, livrarias, ambientes de lazer e estudo, às ruas, das habitações às cidades, tudo interferindo em questões de espaço, hábitos de convívio, formas de ler o mundo e práticas individuais e coletivas de

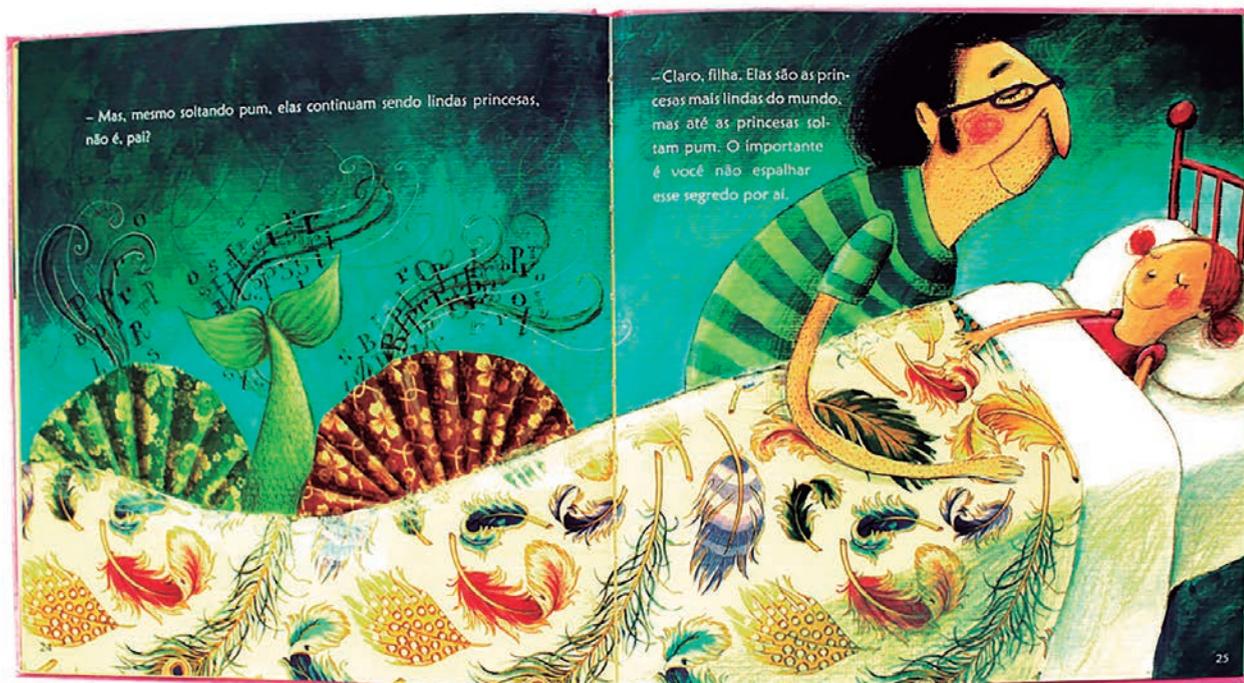


FIGURA 10

“[...] O importante é você não espalhar o segredo por aí” (p. 25).

Até as princesas soltam pum, Brenman e Zilberman (2008). (PIVETTI, 2019, p. 227).

preservação da memória, processos tecnológicos e institucionais para conservação e manutenção dos acervos. A tudo isso soma-se a experiência da virtualidade, não mais aquela da imaginação, do literário e poético, mas a da realidade artificial, dos ambientes virtuais que habitam nosso dia a dia. Situando-se entre tantas formas de materialidade e leitura, e na interação entre diferentes suportes, o objeto narrativo compõe e equilibra a economia do conhecimento da contemporaneidade, composto por saberes múltiplos e dispersos. É nesse contexto que se desenha a “arquitetura da leitura”, em diálogo com todas as visualidades e discursos que dão vida ao ambiente construído.

Notas

¹ *A fantasia, o design e a literatura para a infância: uma gramática da fantasia para os livros ilustrados* foi publicado pela editora Limiar em 2019. O trabalho é resultado de estudo de doutorado desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Design e Arquitetura da FAU-USP, defendido como tese em 2018, sob a orientação da coordenadora do programa, a profa. dra. Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli. Em setembro de 2019, *A fantasia, o design e a literatura para a infância* foi apresentado no ciclo de palestras “Narrativas e Enigmas da Arte”, a convite da profa. dra. Maria Zilda da Cunha, líder do Grupo de Pesquisa Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens e coordenadora da área de Literatura Infantil e Juvenil do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP.

² Sobre o trabalho, é possível ler resenha crítica escrita por Diana Navas (2022), coordenadora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. A resenha foi publicada pela Edimburgh University Press. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6BcwNPQnJj8>>. Acesso em: 12 ago. 2022

³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-FKNBBHqxKrE>>. Acesso em: 12 ago. 2022. Sobre o seminário é possível ver cobertura jornalística, realizada pela TV Cultura, no dia 19/10/2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hKq76rBjBE4&index=34&list=PLdnZUpbQ9Pfl-Mr3ea3PR3aOMDXO_fBudm Entre 29'39" - 32'01". Acesso em: 12 ago. 2022.

⁴ Projeto PLIT. Programa Laboratório Integrado Transdisciplinar para formação acadêmica e pedagógica em literatura e livros para infância e juventude, PUC-SP, 2022-4, Bolsista CAPES/BRASIL, Edital Programa de Desenvolvimento da Pós-Graduação (PDPG) Pós-Doutorado Estratégico.

⁵ “I Jornada da Literatura de Infância: linguagem”, realizada pelo Grupo de Pesquisa “A voz escrita infantil e juvenil: práticas discursivas”, do Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, do qual hoje faço parte, como pesquisadora integrante.

Referências bibliográficas

- ALEMAGNA, B. **Un grande giorno di niente**. Milano: Topipittori, 2016.
- ARGAN, G. C. **Progetto e oggetto**: scritti sul design. Milano: Medusa, 2003.
- ARMSTRONG, H. (org.). **Teoria do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- ARRIGUCCI, D. **Literatura Fundamental 75**: O jogo da amarelinha: Julio Cortázar: Parte 1. Portal Univesp TV, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6BcwNPQnJj8>. Acesso em: 19 fev. 2018.
- BAKHTIN, M. **L'opera di Rabelais e la cultura popolare**. Torino: Einaudi, 2011.
- BAUDRILLARD, J. **O sistema dos objetos**; trad. Zulmira Ribeiro Tavares; São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BECKETT, S. The Crossover Picturebook. In: GRILLI, G. (ed.). **Bologna**: Fifty years of children's books from around the world. Bologna: Bononia University Press, 2013.
- BOERO, P.; DE LUCA, C. **La letteratura per l'infanzia**. Roma: Laterza, 2017.
- CHARTIER, R. **Aventura do livro**: do leitor ao navegador. São Paulo: Unesp, 1999.
- CHILD, L. **Who's afraid of the Big Bad Book?** London: Orchard, 2012.
- CUNHA, M. Z. da. **Na tessitura dos signos contemporâneos**: novos olhares para a literatura infantil e juvenil. São Paulo: Paulinas, 2009.
- CUNHA, M. Z. da; MENNA, L. (org.). **Narrativas e enigmas da arte [recurso eletrônico]**: fios da memória, frestas e arredores da ficção. São Paulo: FFLCH/USP, 2021.
- DURLING, D.; FRIEDMAN, K. **Doctoral education in design**: foundations for the future. Staffordshire: Staffordshire University Press, 2000.
- ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- FERRONI, L. **La cultura del progetto**: da Bruno Munari all'epoca digitale: nascita dell'idea di progetto, metodologie, esempi concreti e natura virtuale del progetto in rete: 2009-2010. Tesi di laurea — Università La Sapienza, Roma, 2009-2010.
- JEFFERS, O.; WINSTON, S. **A child of books**. London: Walker Books, 2016.
- HUNT, P. **Crítica, teoria e literatura infantil**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- KRESS, G.; LEEUWEN, T. Van. **The grammar of visual design**. London; New York: Routledge, 2008.
- LANNA, A.; CASTRO, A. **FAU 70 anos**. Exposição comemorativa dos setenta anos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Resenha para publicação online. Vitruvius, ano 17, São Paulo, maio 2018. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/resenhasonline/18.197/6968>. Acesso em: 12 ago. 2018.

LINDEN, S. Van der. The picturebook in France since the sixties: a kaleidoscopic scenario. In: GRILLI, G. (ed.). **Bologna**: fifty years of children's books from around the world. Bologna: Bononia University Press, 2013. 2 v.

_____. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Unesp, 2003.

MUNARI, B. **Fantasia**. Bari: Laterza, 1995.

NAVAS, D. Fantasy, design and children's literature: a grammar of fantasy for picturebooks. Edinburgh University Press, Edinburgh, vol. 15, issue 2, p. 222-224, maio 2022. Disponível em: <https://www.euppublishing.com/doi/full/10.3366/ircl.2022.0454>. Acesso em: 28 jun. 2022.

NIKOLAJEVA, M; SCOTT, C. **Livro ilustrado**: palavras e imagens. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PALO, M. J. Cintilações da literatura de infância. In: **I Jornada da Literatura de Infância, 1.**, São Paulo, PUC-SP, jun. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wlbr--FbMvA>. Acesso em: 5 jul. 2023

PETIT, M. **A arte de ler**: ou como resistir à adversidade. São Paulo: Editora 34, 2010.

PIRANDELLO, L. **L'umorismo e altri saggi**. Firenze: Giunti, 1994.

PIVETTI, M. **A fantasia, o design e a literatura para a infância**: uma gramática da fantasia para os livros ilustrados. São Paulo: Limiar, 2019.

_____. A criatividade e a narrativa como experiência: estética e leitura vistas pelo design. In: CUNHA, M. Z. da; MENNA, L. (org.). **Narrativas e enigmas da arte**. 1. ed. São Paulo: FFLCH/USP, 2021, p. 76 a 99.

RODARI, G. **Gramática da fantasia**. São Paulo: Summus, 1982.

SALISBURY, M.; STYLES, M. **Livro infantil ilustrado**: a arte da narrativa visual. São Paulo: Rosari, 2013.

SHEEHAN, N. Patterns of visual perception. In: KRESS, G.; LEUWEN, T. Van. **The grammar of visual design**. London: Routledge, 2008.

TERRUSI, M. **Albi illustrati**: leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia. Roma: Carocci, 2017.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VYGOTSKI, L. S. **Imaginação e criatividade na infância**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

Agradecimentos

À Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

À professora doutora Clíce Mazzilli, pelo convite para integrar este volume.

Explorando lá fora: design e livros infantis ilustrados não ficcionais contemporâneos

ANA PAULA CAMPOS

Apresento aqui um modo de olhar em profundidade para o design de livros infantis ilustrados de não ficção contemporâneos. Utilizo um modelo de caracterização proposto por Sue Walker, pesquisadora de design da informação e professora da Universidade de Reading, na Inglaterra, e adaptado por mim em minha pesquisa de mestrado.

O livro *Lá fora: guia para descobrir a natureza*, de Maria Ana Peixe Dias e Inês Teixeira do Rosário, com ilustrações de Bernardo Carvalho (editora Planeta Tangerina, Portugal, 2014), será nosso exemplo e guia para experimentar essas lentes de aumento que, espero, ajudem-nos a compreender melhor como funcionam esse e outros livros que podem ser considerados do gênero, também chamados de livros informativos. Como o nome já diz, o *Lá fora* trata do meio ambiente em Portugal, os biomas e a natureza urbana.

Segundo Walker, podemos observar fatores contextuais e fatores intrínsecos nos livros informativos. Os contextuais, que dizem respeito ao contexto de criação e sua influência nas decisões de design, são:

- a) **produção:** os processos, agentes e tecnologias envolvidos na produção do livro (como esses elementos influenciam no produto final?);
- b) **suporte:** as características físicas do livro (essas características apoiam materialmente a construção dos conteúdos?);
- c) **consumo:** as necessidades dos usuários e as circunstâncias de uso do livro (a obra atende às necessidades de leitura do público e, se sim, como isso aparece no tratamento do conteúdo?).

Já os fatores intrínsecos são as características inerentes ao conteúdo e dizem respeito a tudo que compõe o livro em si:

- a) **conteúdo:** como é composta a informação a ser comunicada;
- b) **enfoque:** como os conteúdos são mostrados e comentados;
- c) **retórica:** as relações entre os elementos do conteúdo para construir significados;
- d) **navegação:** as maneiras pelas quais a leitura planejada para o documento é conduzida;

- e) **leiaute:** a natureza, a aparência e a posição dos elementos comunicativos nas páginas, que aqui estão divididos em: ilustrações evocativas, ilustrações informativas, elementos de escala, diagramas e infográficos.

No geral, percebe-se que, quanto mais abrangente e inicial for a participação do pensamento de design na elaboração do livro, mais o produto final poderá se beneficiar em termos de qualidade artística e de conteúdo. O design aqui é um facilitador entre os conteúdos e os públicos do livro, um intermediário e tradutor de ideias complexas, servindo assim à democratização da construção dos conhecimentos e da circulação das informações.

Informativo, não ficcional, documental, de conhecimentos: como chamar?

Sendo o livro infantil ilustrado contemporâneo um meio com características próprias e bem amadurecidas de linguagem, a ponto de alguns autores o considerarem um meio de expressão único (LINDEN, 2011; NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011; SALLISBURY; STYLES, 2013), estudar a parcela que traz conteúdos não ficcionais exige conhecer a vasta produção teórica do campo, bem como estar atento à bibliografia especializada sobre não ficção nos livros ilustrados, ainda hoje escassa, na busca por apoio para as muitas considerações especiais que um olhar cuidadoso revela sobre essas obras. Quase sempre se constata que são livros tão ou mais sofisticados e instigantes do que os ficcionais, além de serem fundamentais para o que a pesquisadora Roxane Rojo (EDUCITEC, 2022) chama de multiletramento de crianças e jovens, que cada vez mais precisam formar-se leitores de mundo na diversidade cultural e de linguagens em que estão imersos. Nesse sentido, o cruzamento entre eixos investigativos amplos nos ajuda a compreender os livros infantis ilustrados não ficcionais: livros-álbuns (ou livros ilustrados), livros-álbuns não ficcionais, livros para a infância e design da informação. Estamos tratando de obras endereçadas a leitores iniciantes em que há uma preponderância de ima-

gens e suas relações com textos verbais — quando presentes —, e das experimentações estéticas e expressivas próprias do nosso tempo. A complexidade do objeto justifica a denominação comprida empregada no título: livro infantil ilustrado não ficcional contemporâneo, mas também podemos resumir chamando-o simplesmente de livro informativo, como é mais conhecido, se lembrarmos da fala da pesquisadora espanhola Ana Garralón (2015, p. 30): “o que chamamos de livros informativos é o que se considera como ‘não ficção’ no contexto anglo-saxão, em que tudo o que não é ficção é atribuído a esse conjunto de livros.”

A conversa é complicada, já que a ficção muitas vezes também está presente de alguma maneira nesses livros. Sophie Van der Linden (2011) sugere a existência de uma “tipologia impossível” para os informativos, porque considera difícil distinguir as obras pelo seu conteúdo:

É comum classificar os livros ilustrados como ficção ou informativo, definindo assim que os livros oferecem tanto narrativas como explicações. Bem, o livro informativo [...] assume muitas vezes a forma de uma narrativa a fim de levar ensinamentos à criança. [...] Outra distinção poderia se efetuar entre obras utilitárias e obras de expressão artística e literária, mas também não se aplica neste caso, já que os livros educativos (os abecedários ou os que ensinam os primeiros números) não raro resultam de um trabalho original de criação, seja plástico ou poético. (LINDEN, 2011, p. 26).

Por isso eu gosto tanto da explicação que recebi da pesquisadora e artista visual espanhola Ana Lartitegui (2020), em uma entrevista sobre o seu livro *Alfabeto del libro de conocimientos — Paradigmas de una nueva era*, em que resume as dificuldades da denominação e propõe:

Quem sabe a denominação anglo-saxã ‘não ficção’ seja a mais ambígua e, portanto, a melhor. Quando falamos ‘livro informativo’ ou ‘livro de conhecimentos’, nos vem em mente algo bastante semelhante a um livro

didático, ainda que certamente mais ameno, bonito e divertido. O termo ‘documental’, mais apelativo, enfatiza a veracidade, e o fato de que o que vamos ler é resultado de uma observação ou registro que pode ser comprovado. Se falamos de ‘livros de divulgação científica’, parece que o foco está em aproximar um público leigo de um conhecimento técnico ou científico. Todas essas denominações circulam dentro de um paradigma que coloca, de um lado, a matéria de conhecimento como um objeto elaborado e, do outro, o leitor como seu destinatário. Entretanto, há pelo menos três décadas temos visto como as propostas que abordam a observação do que somos e do que nos rodeia, implicando em enfoques mais abertos e participativos, mais subjetivos e lúdicos, mais artísticos e inovadores em suas formas e conteúdo, vêm abrindo caminho. Esse novo estilo expande os conceitos de livro, leitor e leitura, conhecimento e informação, realidade etc.

Tratamos, por isso, de rotular algo que deliberadamente deseja se libertar das etiquetas. Conformemo-nos com a designação ‘não ficção’, mesmo que em algumas ocasiões a não ficção se valha da ficção, o que gera certa confusão. (LARTITEGUI, 2020).

Para tentar desfazer a confusão, ela defende que é preciso separar o que se entende por ficção (aquilo que é inventado) daquilo que é contado por meio de recursos discursivos frequentemente empregados pela ficção, mas que podem ser explorados pela não ficção. Lartitegui (2020) lembra que nos livros ilustrados para a infância pode haver conteúdos verídicos ou não, bem como o uso dos discursos ficcional ou não ficcional:

[...] no final, é tudo uma questão de pacto narrativo. Poderíamos dizer que, se o pacto narrativo de ficção nos convida a suspender a descrença, o pacto não ficcional nos convida a identificar conteúdos como verídicos. Isso quer dizer que, por mais que

o escritor (ou ilustrador) recorra à criação de personagens, cenários ou acontecimentos inventados, o leitor reconhecerá esses recursos como uma ferramenta da ficção, utilizada para aproximá-lo de conteúdos de não ficção ou mesmo para estimular o exercício de suas habilidades instrumentais. Nesses casos, a relação entre ficção e não ficção é de simbiose, porém, existe uma hierarquia que situa a ficção subordinada como recurso expressivo dentro de um discurso não ficcional. Mesmo que, por se tratar de obras imersas na transgressão pós-moderna, às vezes seja difícil discernir se a ficção se subordina à não ficção ou o contrário. (LARTITEGUI, 2020).

De outro lado, a pesquisadora norueguesa Nina Goga traz um entendimento interessante para essa discussão ao apresentar conceitos provenientes de países escandinavos para a definição de livros ilustrados não ficcionais (GRILLI, 2020). Ela comenta que os termos utilizados para designar esse tipo de livro não o posicionam como algo diferente da ficção e aponta para o fato de que a linguagem usada tanto na ficção como na não ficção compõe um conjunto de recursos comuns: “metáforas, aliterações, assonâncias e contrastes não são vistos como sagrados da ficção ou como recursos que a não ficção tem que *emprestar* da ficção” (grifo meu). Goga também ressalta como essa visão tem prevalecido nos estudos acadêmicos em torno da produção contemporânea de livros informativos.

Fantasia e informação

Estudos recentes apontam como o papel preponderante da visualidade nessas obras — aqui considerando todo o tratamento visual do livro, com elementos gráficos, desenhos, fotos e letras — tem direcionado uma transformação no gênero. A pesquisadora em linguística Nikola Von Merveldt (2018) destaca que

o status privilegiado das imagens na transmissão do conhecimento levou a uma convergência animadora entre a literatu-

ra informativa e o formato do picturebook [‘livro-álbum’] nas últimas três décadas, resultando em livros informativos inovadores que frequentemente transcendem os limites entre mídia, tipologia, gênero e idade. (VON MERVELDT, 2018, p.231).

Linden (REVISTA FUERA DE MARGEN, 2014, p.4) comenta que os livros informativos contemporâneos estão “entre a objetividade e a subjetividade, entre informação e narração, entre tradição e empréstimos de outros gêneros e suportes” e comenta sobre como os autores de texto e imagem frequentemente utilizam fontes primárias, mas também inventam novos relatos, documentam a ficção e oferecem um panorama enriquecido da estética contemporânea.

Como explica Marcus Martins (2021),

o texto visual apresenta recursos que acrescentam novos significados à obra [...]. Assim, a interação entre palavra e imagem impulsionou a construção de uma poética da não ficção, que transpassa o conteúdo informativo e didático. E, conseqüentemente, constrói uma relação ativa com os leitores infantis, cujas vozes ecoam dentro da obra não ficcional endereçada para a infância. (MARTINS, 2021, p.139).

Nesse sentido, Lartitegui (2020) acrescenta:

em forma e conteúdo são livros sofisticados que não deixam de lado a complexidade do pensamento do século XXI. Quem sabe, por isso, sejam tão retóricos e lúdicos. Em seu discurso, assumem o peso da imagem e exploram ao máximo todo o jogo expressivo do grafismo, envolvem os materiais e mecanismos próprios de sua encadernação, convertendo o livro em um meio de expressão e uma obra de arte. (LARTITEGUI, 2020).

A professora da Universidade de Bolonha Giorgia Grilli (2020) pesquisa justamente esses livros não ficcionais que são, ao mesmo tempo, obras de arte. Ela afirma que

nos últimos anos, têm sido publicados muitos livros que são, paradoxalmente, produtos

de não ficção e obras de arte no sentido de Umberto Eco: trabalhos abertos, que pedem uma interpretação, integração e co-construção de sentido por parte do leitor; de fato, obras que encorajam os leitores a se tornarem co-autores. (GRILLI, 2020, p.5).

Nesses livros, os significados da realidade estão abertos à negociação, no intuito de ajudar as crianças a ver as coisas de jeitos diferentes, em oposição àqueles que procuram fazê-las memorizar definições e dados mecanicamente. Entre esses dois opostos há um espectro grande de obras não ficcionais que se comunicam com as crianças de diferentes maneiras, como destaca Merveldt (*in* KÜMMERLING-MEIBAUER, 2018).

Mas como olhar para essas obras?

Vamos conhecer um exemplo de livro informativo contemporâneo que explora de maneira complexa os modos das linguagens para articular internamente seus conteúdos. É um experimento no sentido de realizar uma leitura global do objeto com o apoio de abordagens teóricas que discutem as linguagens gráficas, os livros infantis ilustrados e os livros informativos contemporâneos de pontos de vista distintos. Vamos dar atenção especial à adequação do artefato ao público, à construção dos significados, da narrativa visual, da leitura e da retórica desses meios, e ao mapeamento dos atributos informativos.

Sue Walker (2012, p.187), pesquisadora de design da informação e professora da Universidade de Reading, Inglaterra, apresenta uma proposta para o estudo de documentos gráficos baseada em “níveis de estrutura”, que abordam de forma holística o objeto de investigação e organizam suas variáveis de análise:

- a) **conteúdo:** os componentes da informação a ser comunicada;
- b) **linguística:** as estruturas de linguagem que compõem os elementos do leiaute;
- c) **retórica:** as relações retóricas entre os elementos do conteúdo e como eles são argumentados;
- d) **navegação:** as maneiras pelas quais o consumo planejado para o documento é conduzido;
- e) **leiaute:** a natureza, a aparência e a posição dos elementos comunicativos nas páginas.

Cada um desses “níveis de estrutura” deve ser investigado levando-se em conta as restrições impostas pelos fatores contextuais:

- a) **suporte:** características físicas do material;
- b) **produção:** processos, agentes e tecnologia envolvida;
- c) **consumo:** as necessidades do usuário e as circunstâncias de uso.

Essas categorias de análise buscam dar conta de uma gama extensa de características e inovações dos livros ilustrados não ficcionais contemporâneos. Procuram também observar como aspectos formais, estéticos e de linguagem compõem conteúdo e discurso, e como ambos se autoinformam, acreditando na ideia de que o entendimento formal de um texto, ou mesmo de um gênero inteiro, pode levar a entendimentos que se estendem para além da forma (SANDERS, 2018).

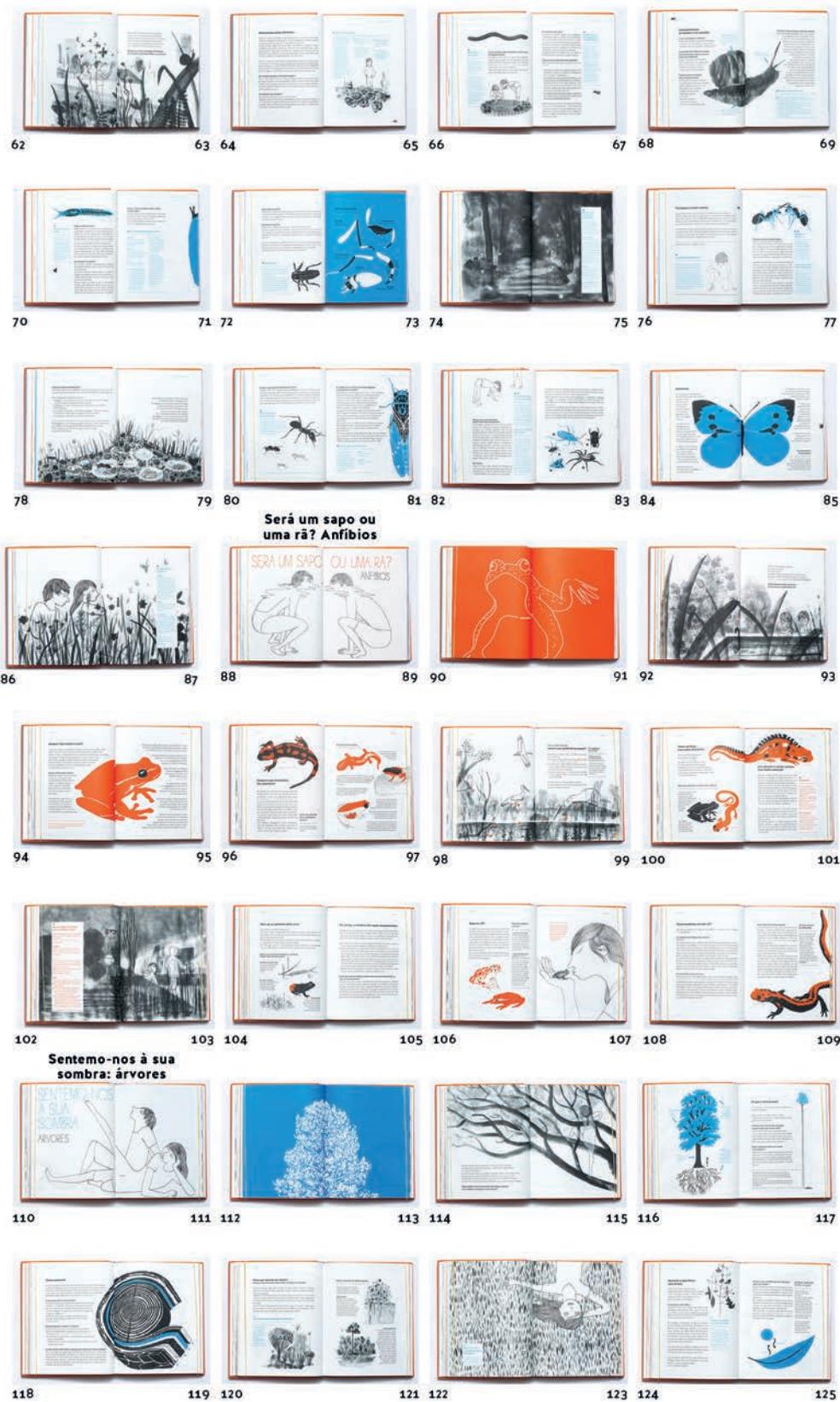
Explorando lá fora

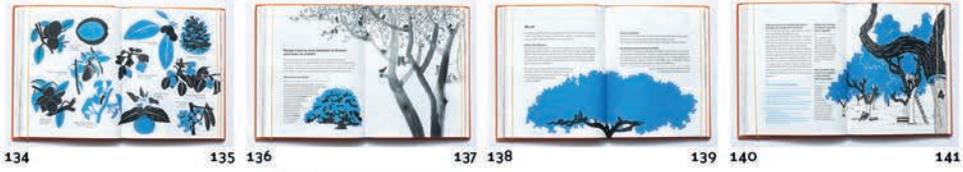


FIGURA 1
Capa e contracapa.

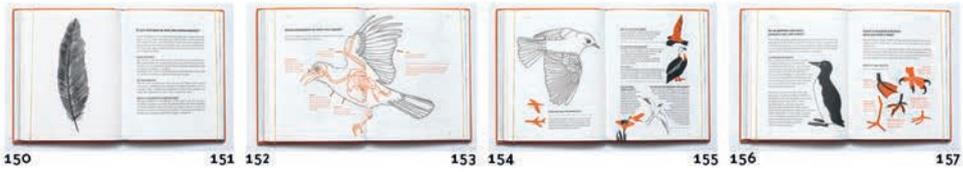
FIGURAS 2 a 4 (P. 42-43; P. 44-45;
P. 46-47) – Mapa das páginas
internas do livro.





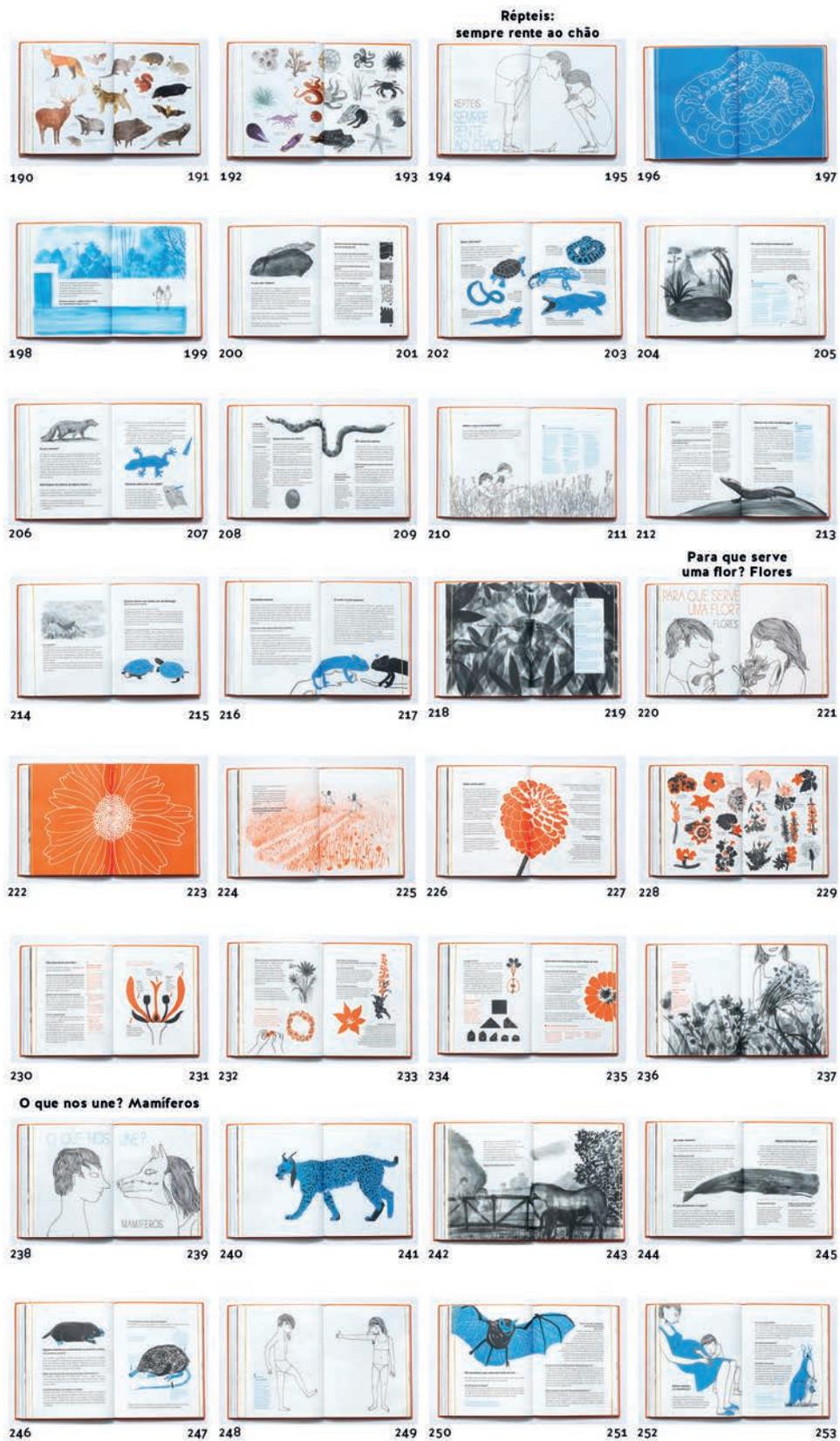


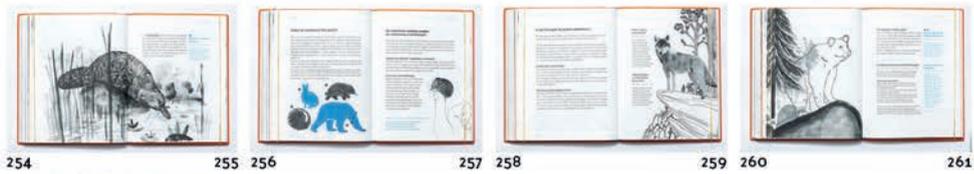
Ali em cima, olhem! Aves



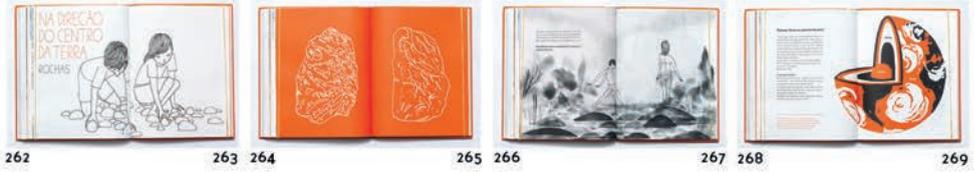
Algumas espécies que podes ver lá fora







**Na direção do centro
da Terra: rochas**

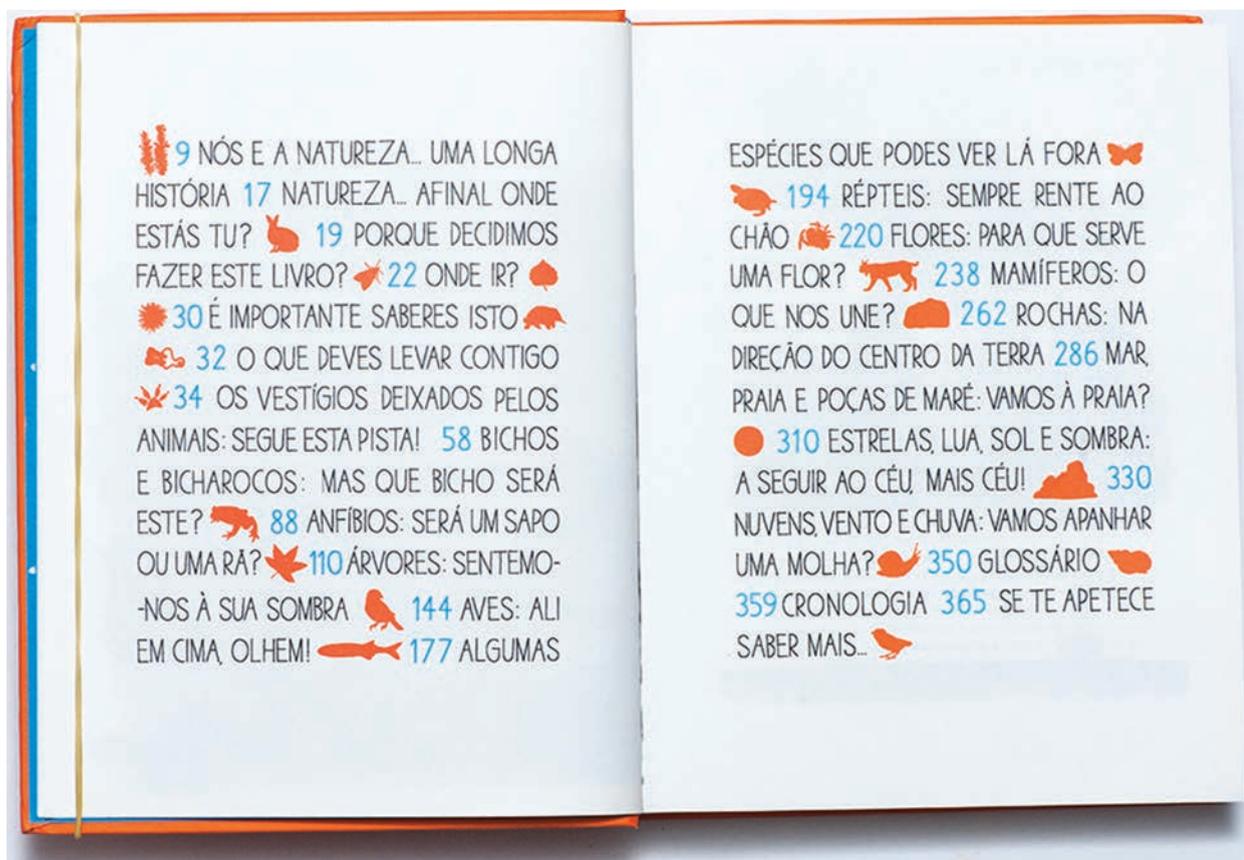


**Vamos à praia?
Mar, praia e poças de maré**



**A seguir ao céu, mais céu!
Estrelas, lua, sol e sombra**





FIGURAS 5
Sumário.

Conteúdo e enfoques

O livro está dividido em 22 capítulos, com quatro grandes grupos de assuntos ligados entre si.

A primeira parte contextualiza o conteúdo científico, reflete sobre a história da ciência e da relação dos humanos com o meio natural e informa sobre as intenções do livro e seus criadores. Nesta parte as autoras explicam que a natureza pode estar em muitos lugares, inclusive nas cidades, e que isto vale tanto para a “natureza dos seres vivos”, de que trata a biologia, quanto para a “natureza não viva”, estudada pela geologia ou pela astronomia.

Na segunda parte estão as informações sobre as diferentes regiões de Portugal a serem visitadas e investigadas, além das dicas sobre os preparati-

vos para as saídas a campo e cuidados necessários consigo, com os outros animais e com o ambiente, incluindo alguns equipamentos que podem ser levados às expedições.

A terceira parte trata do conteúdo científico propriamente dito: como encontrar e o que significam os vestígios dos animais (método científico), grupos de seres vivos e espécies (zoologia e botânica: morfologia, anatomia, evolução), geologia, ambiente marinho, atmosfera (meteorologia) e céu (astronomia). Todos os conteúdos incluem exemplos de Portugal e propostas de atividades relacionadas.

Na quarta parte encontram-se informações para quem quer saber mais: glossário, cronologia do

ambientalismo em Portugal e no mundo, e lista de fontes on-line para novas pesquisas.

Para além do conteúdo em si, é possível enxergar alguns enfoques apresentados pelo livro. A pesquisadora espanhola Ana Lartitegui (2018, p.30) destaca que “o enfoque provoca uma ubicação frente aos fenômenos. O posicionamento é necessário e tem seus fins na divulgação, é o primeiro vínculo com o leitor.” (...) No *Lá fora*, por exemplo, as ciências são apresentadas como parte da cultura humana, em conformidade com Vogt (2003), quando defende a abordagem da ciência como parte da cultura, assumindo a atividade científica como uma atividade cultural que tem especifici-

dades dos pontos de vista linguístico, sociológico, epistemológico, filosófico e estético.

A editora Isabel Minhós (CAMPOS, 2016) diz que a ideia inicial para a construção do conteúdo do livro foi partir das perguntas das crianças sobre os elementos da natureza. Talvez por essa intenção de aproximação com os leitores, o *Lá fora* transmite uma visão lúdica e acessível do trabalho do cientista, que fica aparente no modo como são abordadas as informações, tanto pelas palavras como pelas imagens. Por exemplo, a ilustração abaixo mostra como o método de coleta e análise de vestígios biológicos pode ser encarado como um jogo de “siga a pista”.

FIGURA 6
Páginas 38-39.



Também brincando, na ilustração da página direita abaixo, o pensamento racional substitui o mágico para explicar que não é muito aconselhável sair por aí beijando sapos. A imagem é lida primeiro, não apenas por uma característica intrínseca da linguagem pictórica, que é facilitar a leitura de imediato pela semelhança formal com o significado, mas porque aqui ela destaca-se em relação ao texto, por ser maior e mais sedutora. Remete aos contos de fadas, às histórias de princesas que beijam sapos, e por provavelmente estar presente no imaginário de muitas crianças e adultos do mundo ocidental, é facilmente decifrável.

Na configuração da página, os olhos passam primeiro pela imagem e depois pelo texto verbal, que surpreende com uma explicação que recorre

à fábula, mas desmente ideias equivocadas que se possa ter a partir delas. A pergunta é irônica, “Alguém quer dar um beijo a um sapo para ver o que acontece?”, mas logo explica, “É melhor não”, e o texto segue enfático e bem-humorado, “Um sapo será sempre um sapo e dar-lhe um beijo poderá trazer alguma comichão, nunca um príncipe!” É uma relação de contraponto, na qual a imagem tem a função de evocar, persuadir, e o texto, de informar. Essa relação entre opostos — os pensamentos da fábula e da ciência — enriquece o discurso do livro informativo ao utilizar outras vias de pensamento que não a racional para explicar temas relevantes.

Analisando a capa, encontramos uma coerência entre os conteúdos e as intenções reveladas pelo

FIGURA 7
Páginas 106-107.



título: “lá fora” (onde), “guia” (função do livro), “descobrir” (o que e como fazer) e “natureza” (o que observar). Garralón (CAMPOS, 2016) comenta que o título é muito importante:

o “lá fora” é muito evocativo, só com ele não se sabe se é um livro de viagens (que é), se é de exploração (que também é), mas o “guia para descobrir a natureza” fecha a ideia. E “para descobrir” é algo também de Aventura. (CAMPOS, 2016, p.188).

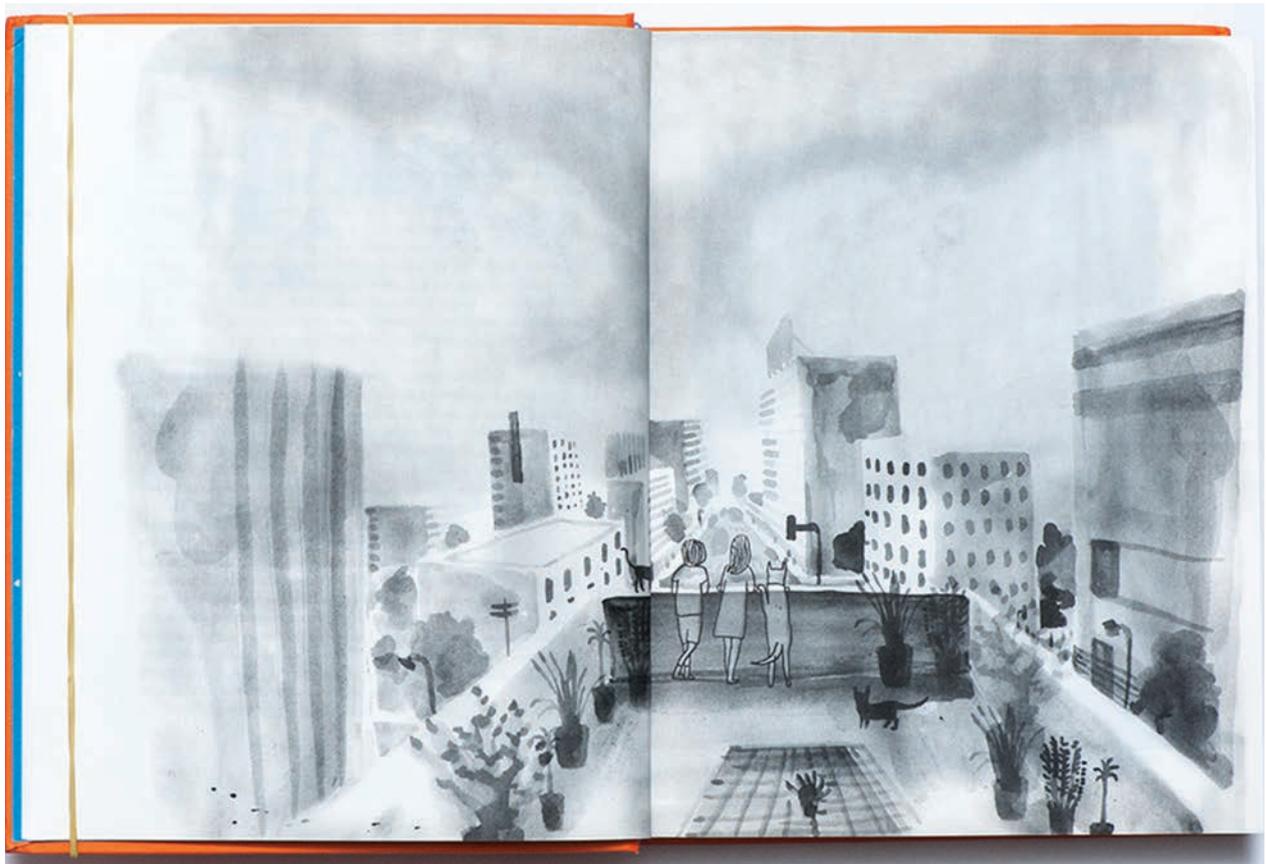
Por outro lado, a ilustração da capa destaca os personagens e sua atitude de contemplação, com os quais o leitor criança pode identificar-se. Não é o “lá fora”, o contexto, que está em evidência, mas sim o “descobrir” e a “natureza”, representados pela postura dos personagens e pela silhueta do

caracol. O conteúdo informativo e a narrativa dos personagens prosseguem imediatamente, através das silhuetas de plantas e animais representados nas guardas, e das ilustrações do frontispício e da página dupla anterior ao índice. Ou seja, a história começa bem antes de aparecer o texto principal. A natureza no meio urbano é vista como igualmente passível de ser contemplada e investigada.

Na parte introdutória do livro, o texto ressalta:

Mesmo que a nossa casa fique no meio da maior cidade do mundo, no meio de grandes avenidas cheias de carros, há sempre natureza lá fora. Há sempre céu e estrelas (mesmo que escondidos pelos arranha-céus), nuvens e chuva, árvores e flores, e animais, muitos animais. (DIAS; ROSÁRIO, 2014, p.17).

FIGURA 8
Páginas 14-15.



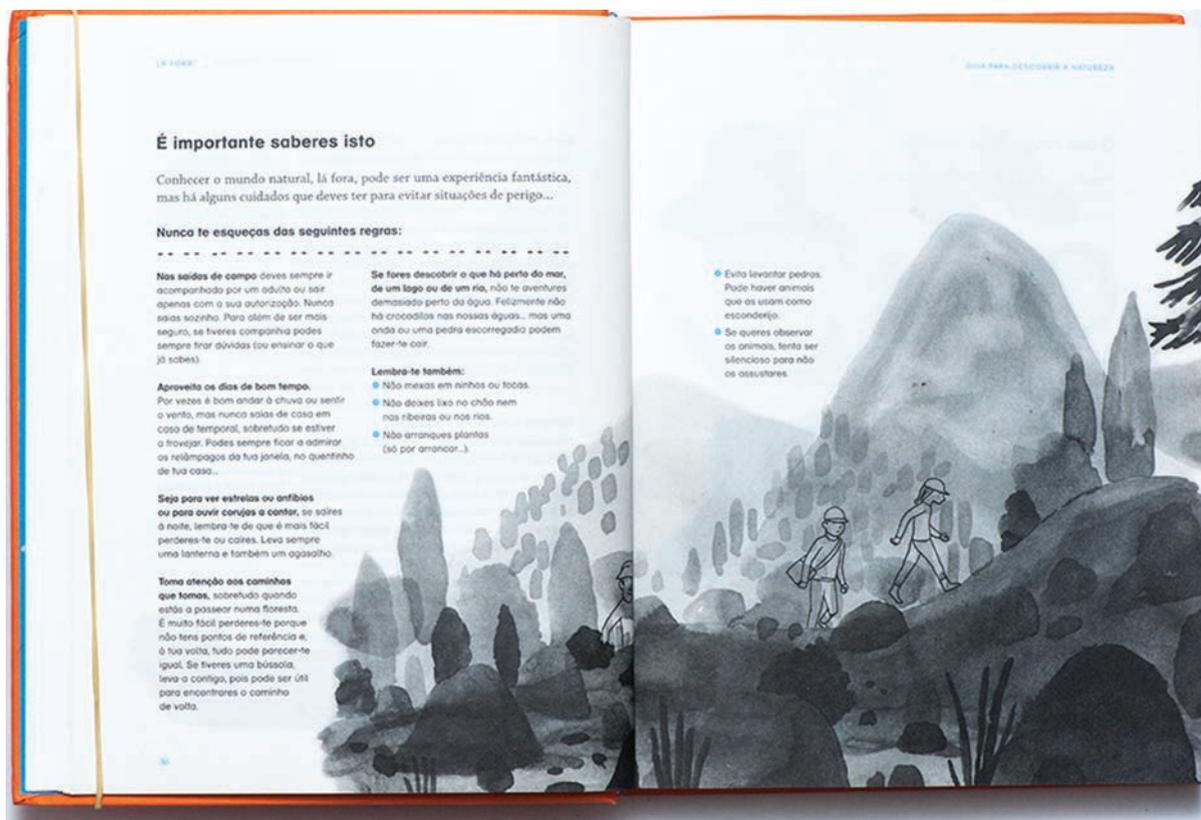


FIGURA 9
Páginas 30-31.

Alguns movimentos culturais contemporâneos têm buscado um estilo de vida ao ar livre e em contato com a natureza em vários lugares pelo mundo, propondo uma renovação das formas de nos relacionarmos com o espaço urbano e com a natureza de um modo geral. A ocupação de praças, ruas e parques, a redescoberta dos rios urbanos, o cultivo de hortas comunitárias, entre outras ações, são manifestações de uma revalorização da convivência nos espaços públicos que incluem a aproximação com o meio ambiente.

Nesse sentido, o *Lá fora* promove um tipo de divulgação científica que participa da dinâmica cultural à sua volta, porque ecoa valores e discussões em pauta e insere o público infantil nesses movimentos. Algumas ilustrações mostram os personagens fazendo suas investigações em contexto urbano ou no campo e o texto propõe lugares como quintais,

jardins e terrenos baldios para observação. Tudo isso antecipa um movimento de valorização do contato das crianças com a natureza que só tem crescido nos últimos anos, ainda mais em um “novo mundo” marcado pelas transformações decorrentes da pandemia de covid-19.

O leitor implícito, segundo Hunt (2010), indica a quem o livro se destina e dá pistas sobre como ele se dirige à criança — se está ao seu lado, se favorece seu desenvolvimento, se a tem como alvo direto. As palavras e imagens do *Lá fora* sugerem um leitor implícito criança, representado nas ilustrações pelos personagens da menina e do menino. Na maior parte das vezes, eles aparecem sem a companhia de adultos, numa postura livre e ativa. Outro aspecto relevante sobre como as crianças são representadas é o fato de haver equilíbrio na representação dos gêneros dos personagens, tanto

na quantidade de aparições como no tipo de papel desempenhado por elas.

Linguística e retórica

Dizem respeito às relações entre palavras, imagens e elementos esquemáticos e aqui são abordadas como parte dos processos de design para a construção de significados nos livros infantis ilustrados. Linden (2011) considera três tipos de relação entre textos e imagens — redundância, colaboração e disjunção — e algumas funções que eles podem cumprir entre si — repetição, seleção, revelação, completiva, contraponto e amplificação.

Seguindo o que propõe a autora, encontramos no *Lá fora* um predomínio da relação de redundância entre textos e imagens, pois os conteúdos representados dos dois modos se encontram parcialmente sobrepostos, ao referirem-se às mesmas ideias e co-

municarem diferentes aspectos das mesmas. Assim, é possível identificar uma função de amplificação mútua, em que “um pode dizer mais que o outro [texto e imagem] sem contradizê-lo ou repeti-lo.” (LINDEN, 2011, p.125). Notamos esse tipo de interação em geral, mas a informação se completa no livro de diferentes maneiras, variando a cada página dupla. Podem-se identificar funções variadas nos textos do livro, isoladas ou sobrepostas, que compõem o discurso da obra como um todo. Prevaecem os textos abertos, com uso de muitas perguntas e linguagem dialógica. Nos capítulos principais, há um texto verbal predominante acompanhado de textos paralelos mais curtos e fragmentados, que trazem remissões e informações extras, resultando em uma leitura dinâmica e entrecortada, porém com a opção de uma leitura mais fluida caso o leitor opte por seguir apenas o texto maior.



FIGURA 10
Páginas 164-165.



FIGURA 11
Páginas 156-157.

A função informativa é predominante e corresponde a textos que apresentam dados, explicam fenômenos e descrevem e comparam elementos: respostas às perguntas das crianças, dicas, curiosidades em geral, peculiaridades de Portugal, fatos interessantes sobre evolução e preservação, entre outros. A função evocativa fica mais evidente nos textos das aberturas dos capítulos, nas propostas de atividades e em ilustrações que não representam dados, principalmente os desenhos em preto e branco, em aquarela ou linha, com personagens. São textos que proporcionam uma leitura estética, permitem interpretações subjetivas e contam com a imaginação dos leitores. A função propositiva se dá principalmente nos textos e ilustrações das atividades, que também

têm uma componente informativa importante. As atividades propõem coisas relacionadas a descobrir, pesquisar, aprender mais e outras propõem apenas ficar em silêncio para experimentar uma sensação ou fenômeno. Alguns exemplos: “Comprova como as minhocas têm um nariz especial” (p.67), “Escreve o diário da vida de uma formiga” (p.82), “Deita-te no chão e olha para as folhas das árvores” (p.122), “Constrói um baloioço para toques nas nuvens” (p.142), “Observa-te como mamífero” (p.248) e “O que fazer num dia de chuva?” (p.345).

Navegação

Uma característica da linha editorial da editora Planeta Tangerina é o modo como entende o conceito de leitura e a forma como o materializa por



FIGURA 12
Páginas 238-239.

meio do trabalho com a linguagem verbo-visual. Podemos observar como a experiência da editora com o formato de livro-álbum influenciou o trabalho de design realizado no *Lá fora*, em cuja navegação é possível reconhecer muitos aspectos de leitura dos álbuns:

Ler um álbum é isso mesmo: ler não apenas palavras, mas também imagens; ler não apenas páginas, mas sequências. Ler capas, guardas, ritmos e mudanças de ritmo, ler cenas, planos, detalhes, tipos de representação diferentes, fazendo constantemente ligações entre elementos, apreciando o movimento, o ruído, as pausas e o silêncio das páginas. (MARTINS *in* CAMPOS, 2016, p.147).

Uma importante ferramenta global de navegação

é a divisão por capítulos (WALKER, 2012), além do uso consistente da cor e de diferentes registros de desenho para demarcar as passagens de um bloco de conteúdo a outro. O azul e o laranja intercalam os capítulos e os diferentes tipos de desenho — em aquarela, em linhas e em linhas combinadas com massas de cor chapada como uma serigrafia — estão associados a diferentes funções dos textos.

No nível local, as ferramentas utilizadas para ajudar o fluir da leitura e a identificação dos diferentes conteúdos são principalmente a tipografia e os elementos esquemáticos, que funcionam como marcadores gráficos de auxílio — fios, setas, asteriscos, *bullets* e molduras brancas para textos verbais sobrepostos a imagens. Cores são aplicadas na tipografia e nos elementos esquemá-



FIGURA 13
Páginas 152-153.

tics para facilitar a diferenciação, sendo os textos principais sempre em preto. Estes correm de uma página a outra, mas a organização dos temas apresenta forte coerência em relação à página dupla, que configura unidades temáticas em que as imagens dialogam com o fragmento local do texto principal, estabelecendo uma relação de construção mútua da informação.

É possível identificar uma estruturação global e um padrão de organização na escala do livro (ver espelho, pp.18-19 deste documento), mas não uma hierarquia rígida no nível local. As configurações das duplas são variadas, com algumas repetições reconhecíveis, mas um padrão único de uso da grade de diagramação. Esta é explorada de diferentes maneiras conforme necessidades colocadas pelo conteúdo, buscando-se um ritmo com poucas repetições. A editora comenta sobre o projeto gráfico:

Editar o conteúdo e criar um projeto gráfico à altura não foi pera doce: queríamos um livro extenso, mas não queríamos um livro maçudo; queríamos um livro fácil de consultar; mas não o queríamos demasiado arrumadinho; queríamos um livro para pequenos leitores, mas que não afastasse os grandes; queríamos muitas atividades (e pôr os leitores na rua), mas sabíamos que ter alguma informação permite observar melhor. Queríamos rigor, mas também contemplação. (CAMPOS, 2016, p.182).

Em relação à tipografia, as famílias tipográficas utilizadas foram Chaparral e AG Schoolbook. A primeira, de serifa quadrada, é empregada nos grandes blocos do texto principal e, a segunda, geométrica e sem serifa, é usada nos demais textos. Além dessas, uma letra desenhada especialmente para o livro aparece na capa e nas aberturas de capítulo. Os tamanhos dos corpos e espessuras variam entre títulos, subtítulos e bloco de texto.

Leiaute

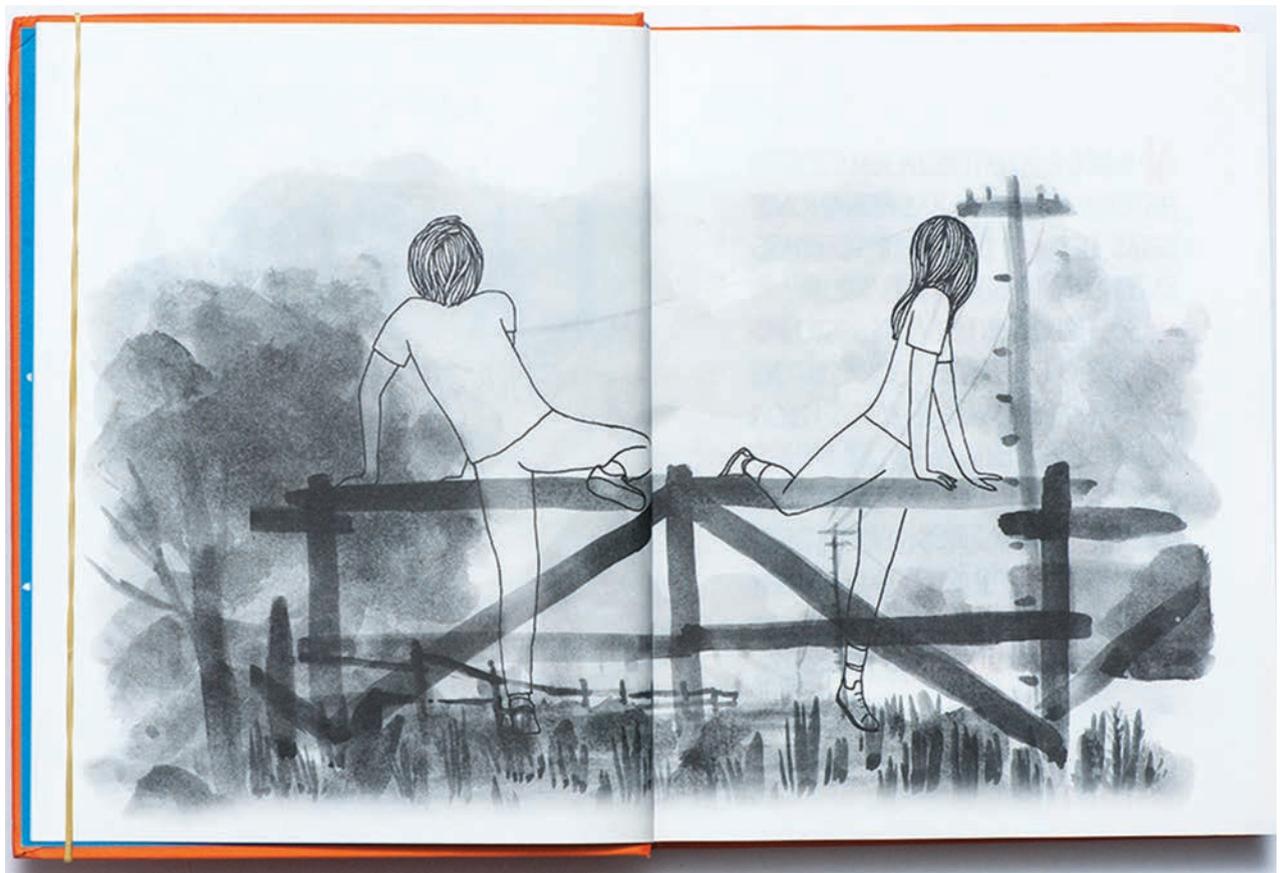
Como o projeto gráfico não apresenta uma estrutura linear rígida de hierarquização dos conteúdos, os níveis de informação vão caminhando lado a lado, como peças de um quebra-cabeças, e seguindo a narrativa conduzida pelo texto principal com as informações elementares de cada capítulo. Os níveis de leitura dos textos verbais e pictóricos são variados: texto principal, legendas das imagens, atividades, propostas de atividades, pranchas de comparação de espécies, ilustrações descritivas, infográficos, aquarelas, aberturas de capítulo, pranchas monocromáticas e outras. As funções do discurso são desempenhadas em configurações

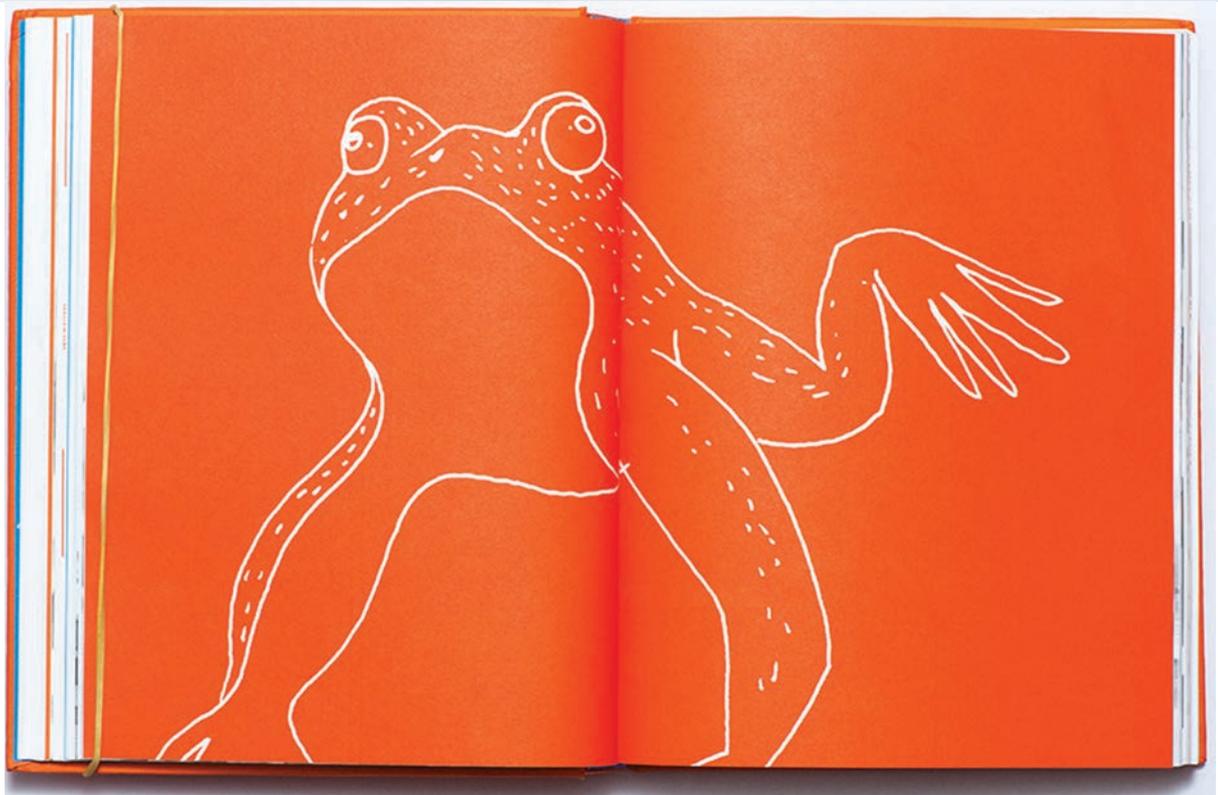
verbo-visuais nas páginas duplas. Neste tópico, consideramos em especial aspectos e funções das imagens nesse contexto.

Ilustrações evocativas

São aquelas sem referência direta no texto verbal principal. Sua função primordial não é apresentar dados ou dar a ver informações precisas do texto, senão proporcionar intervalos de respiro ao longo da leitura. Os registros mais utilizados são a aquarela (que também é utilizada em ilustrações informativas, porém com menos frequência), aquarela e linha, só linha, mancha de cor chapada e mancha e linha.

FIGURAS 14, 15 e 16
Páginas 4-5; páginas 20-21; páginas 30-31.





Essas imagens podem aparecer com ou sem legenda. A interpretação das ilustrações evocativas conta mais com a subjetividade dos leitores do que as ilustrações informativas, por isso a presença ou ausência de legendas e sua relação formal com elas pode orientar mais ou menos a construção dos sentidos.

Ao evocar paisagens, ambientes, situações difusas, imaginadas, as ilustrações evocativas projetam mentalmente o leitor em situações que ele pode vir a vivenciar a partir das propostas de engajamento do livro ou em situações já vividas. Entre essas imagens, os elementos mais claramente definidos são os personagens humanos. Sempre desenhados com traços concisos e sem preenchimento, quando aparecem sobre um fundo de aquarela, são transpassados pela paisagem à sua volta, que também é translúcida. São dois tratamentos da transparência em contraste: contornos precisos e contornos fluidos, que se mesclam, mas não se confundem.

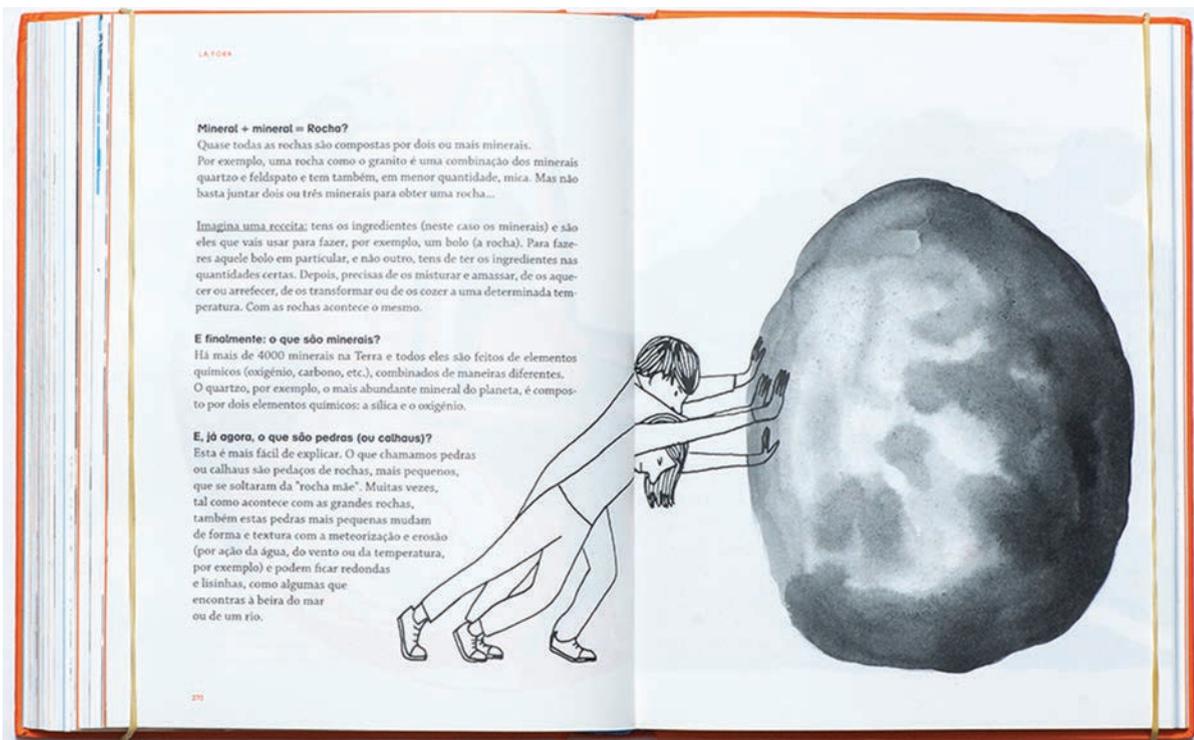
Linden (2011, p.39), ao tratar de estilos em ilustração, sugere um estilo que qualifica como “‘tradicional’, caracterizado por uma representação convencional, doce e harmoniosa da realidade.” Identificamos algo nesse sentido nas ilustrações dos personagens. Essas imagens expressam o olhar do ilustrador, há uma certa identidade impressa no texto visual. Ele cria sobre aquilo que vê, apropria-se do que foi visto e deixa uma marca pessoal. Essa relação se aproxima da intenção do livro: estimular no leitor um olhar que investiga, contempla, apodera-se e recria a realidade, agindo sobre ela.

Vivemos em uma era chamada pós-moderna, em que diversão, quebra de regras, fragmentação e incerteza são comuns em muitos livros ilustrados desafiadores (SALISBURY e STYLES, 2013). Essas características convivem com representações da infância que apelam para as memórias dos adultos. As ilustrações dos personagens que percorrem o *Lá fora*, explorando coisas e lugares, demonstrando as propostas de atividades e contemplando a natureza, seguramente trazem alguma recordação a adultos que já viveram momentos parecidos.

Isabel Minhós conta que essas imagens carregam um pouco das vivências dos próprios criadores (CAMPOS, 2016, p.183): “a ideia era servir-lhes um prato [...] mais emocional, porque traz toda a carga de memórias e experiências na natureza vividas por quem participou nele (editora, autoras, ilustrador, revisores).”

Alguns exemplos de ilustrações evocativas tiram partido da forma de códice do livro para conferir-lhes aspectos semânticos que de outra forma não seriam alcançados. A exploração do suporte para atribuir significado é uma estratégia explorada com alguma frequência em livros ilustrados, especialmente no formato álbum. Sua presença, neste caso, indica como o design do *Lá fora* pode ter sido influenciado pelo trabalho da Planeta Tangerina com outros tipos de livros ilustrados, como nos exemplos, em que os personagens parecem literalmente pular de uma página a outra com o virar da página. A variação na caracterização dos personagens, com roupas, equipamentos e atitudes que se modificam em diferentes alturas do livro, indica uma sucessão de temporalidades, mesmo sem haver um sentido de tempo linear único que percorra todo discurso. Nesse sentido, Linden (2011, p.102-103) lembra que não se deve “reduzir o livro ilustrado a um discurso narrativo” e afirma que há diversas maneiras de os criadores inscreverem a temporalidade nas mensagens visuais e verbais. A autora propõe a noção de “instante qualquer”, que implica “a ideia de um desenvolvimento narrativo lento, em imagens mais relacionadas à descrição de uma situação do que à figuração de uma ação.” São representações que suscitam a “ilusão de um instante ‘qualquer’ pinçado em um suposto *continuum* temporal”.

Pode-se considerar que as ilustrações dos personagens do *Lá fora* seguem essa lógica de capturar instantes de uma temporalidade mais ampla e dilatada, paralela ao tempo presente do discurso informativo, num tipo de relação em que as ações ilustradas remetem ao que é dito nos textos informativos, mas não são uma transcrição direta deles. Os desenhos nas imagens anteriores são um exem-



FIGURAS 17 e 18
 Páginas 266-267; páginas 270-271.

plo desse tipo: um flagrante de uma brincadeira de pular pedras fixado de algum instante no tempo. O júri que premiou o *Lá fora* na categoria Opera Prima na Feira de Bolonha em 2015 destacou o contraste presente na obra entre o formato tradicional de guia, com explicações científicas rigorosas, e a ludicidade das ilustrações.

Encontramos o mesmo contraste na forma como o mundo é percebido e mostrado pelo livro: uma visão que alia informações de naturezas diversas, entre dados científicos puros e percepções subjetivas, vindas do “desfrutar ‘sem fins científicos’” (DIAS; ROSÁRIO, 2014, p.22). A fala do ilustrador Bernardo Carvalho, ao referir-se às ilustrações em aquarela, mostra bem essa ideia:

Estes desenhos representam também a parte menos científica do livro. É aquela parte em que diz que às vezes é bom estar lá fora, só isso, sem ter de andar a contar o número de patas de uma centopeia, basta olhar para ela e ver que existe e que é bonita. Pura contemplação. (CAMPOS, 2016, p.186).

Ilustrações informativas

Seu conteúdo é referido de maneira mais ou menos direta nos diferentes níveis de texto. Cumprem a função informativa ao colaborar na construção dos significados através de operações de representação, comparação, visualização de processos, descrição espacial, entre outras. De maneira geral, representam os elementos abordados nos textos verbais com formas simples e “naturalistas” (ASHWIN, 1979 *apud* PERES e CAMPELLO, 2013), que retratam os traços mais marcantes dos objetos reais referidos. Esse tipo de representação facilita o entendimento e a comparação entre ideias, o que pode ser positivo quando se trata de informação direcionada a crianças (PERES e CAMPELLO, 2013). Bernardo Carvalho conta sobre os desenhos:

Há o registro mais científico, feito a partir de imagens e de como se queria que as coisas ficassem realmente, com uma boa leitura, com desenhos que não fossem muito con-

fusos. Desenhos feitos com canetas simples, depois pintados no computador. (*apud* CAMPOS, 2016, p.129).

E acrescenta que as aquarelas coloridas são um registro mais fiel e que os desenhos foram feitos em formato grande e depois reduzidos para serem inseridos no caderno central, que conta com um papel diferente, menos poroso, e impressão em quadricromia. As ilustrações em aquarela em preto e branco são ainda um outro registro, com um estilo mais contemplativo em relação à natureza. Como achavam que a linguagem do restante do livro já era bastante científica, tentaram equilibrar, oferecendo um descanso de tantas informações e transmitindo a noção de que também se pode olhar para a natureza sem as lentes da ciência e apenas perceber se as coisas são bonitas, feias, interessantes ou curiosas.

Cor

A cor é utilizada no *Lá fora* de maneira sofisticada. Na maior parte do livro, a informação cromática tem função mais sintática que semântica, seja para representar estrutura através da diferenciação das partes que compõem os elementos ilustrados, seja para conduzir a navegação nos níveis global (conteúdos dos capítulos) e local (páginas duplas). Essa constante é quebrada apenas no capítulo 12 (“Algumas espécies que podes ver lá fora”, pp.176-193), em que cores e formas juntas simbolizam os seres vivos representados.

A maneira como o azul e o laranja foram empregados em quase todo o livro exige um esforço inicial do leitor para decidir se aceita as regras do jogo proposto. Nesse livro, sugere-se descrever o mundo lá fora com as cores laranja, azul, preto e branco apenas. Se o leitor quiser uma representação mais próxima da realidade, para ver outros aspectos de elementos que não conhece, há a opção das pranchas coloridas. Passado o processo de negociação inicial, ele pode então deixar-se levar pelo azul, que não quer dizer necessariamente céu, e o laranja, que não é a cor de uma fruta. Nesse jogo de



FIGURA 19
Páginas 188-189.

aceitar ou não o pacto, até mesmo o arco-íris pode ser preto e branco.

Sobre o processo de composição com as cores, o ilustrador Bernardo Carvalho explica:

Acontece tudo sem querer. Eu desenho muito e experimento muitas coisas antes de escolher um caminho. Quando já ia a meio do livro, por momentos pensei que todos os biólogos me iam matar quando vissem um livro sobre a natureza só a duas cores, mas era tarde e já não podia voltar atrás. (CAMPOS, 2016, p.185).

Escala

Alguns exemplos de ilustrações que denotam relações de escala entre objetos mostram diferentes maneiras de transmitir a informação, mais ou menos objetiva e factual, oferecendo possibilidades de leituras mais ou menos estéticas e eferentes. No exemplo, a menção à figura humana é o elemento conhecido que facilita a comparação. No entanto, a ilustração que mostra o personagem em postura pensativa é bastante evocativa, porque, além de mostrar o tamanho da pegada de dinossauro em relação ao pé do menino, convida a imaginação a completar a história que envolve o personagem naquela situação.

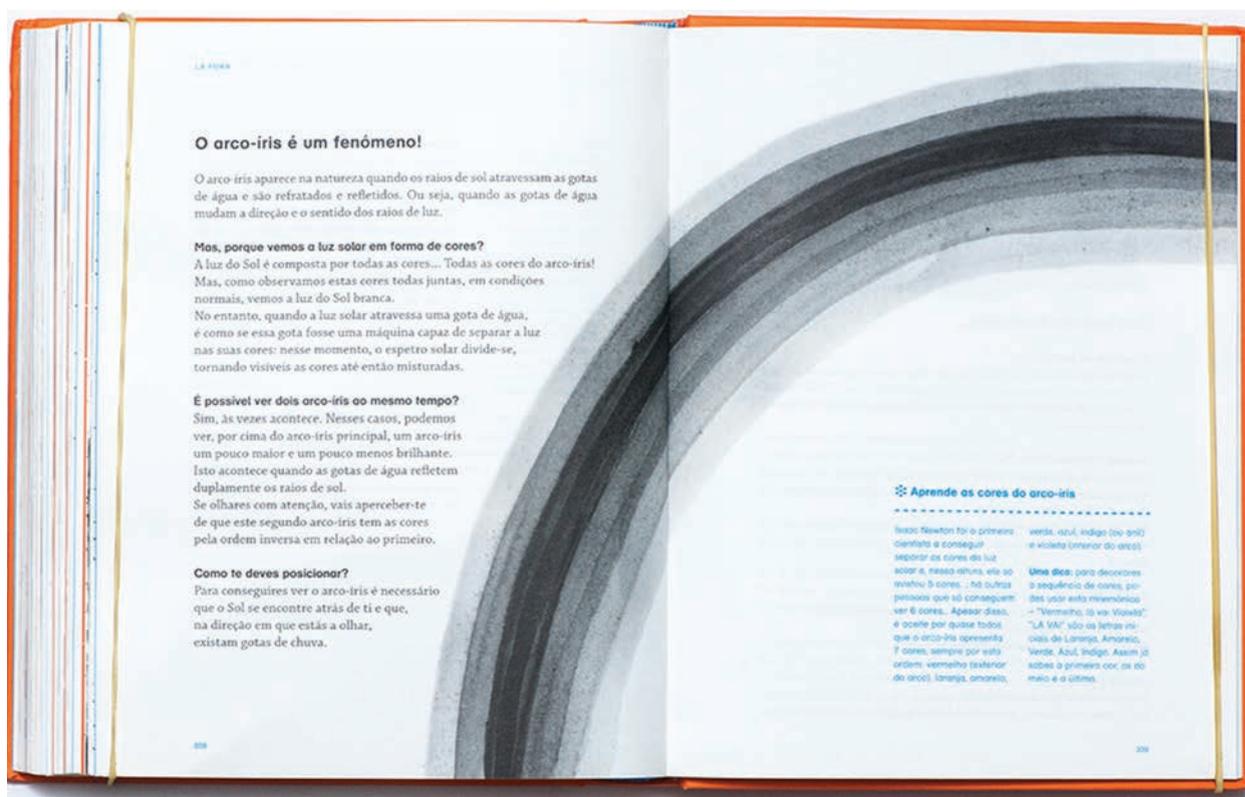


FIGURA 20
Páginas 338-339.

Diagramas

Diagramas são unidades de informação verbo-visual dispostas nas páginas duplas que diferem de textos com ilustrações isoladas. *O Lá fora* traz inúmeros tipos de configuração de diagramas e de textos ilustrados, oferecendo diferentes níveis e graus de dificuldade de leitura das páginas duplas, dependendo dos tipos de relação texto-imagem, da maior ou menor proximidade das legendas e do volume de informação.

Nos diagramas, é interessante observar como as imagens apresentam a informação, se são sinópticas, ou seja, condensam as informações em uma cena única, ou se são compostas de elementos distintos, ou seja, explicam um fenômeno ou pro-

cesso em dois ou mais passos (TWYMAN, 1985 *apud* LIMA, 2009). No livro, a grande maioria das imagens é sinóptica, encontramos raros exemplos de ilustrações fragmentadas em passos. Nas imagens sinópticas do livro, geralmente a função é catalisadora, uma representação simultânea abarca elementos que normalmente não ocorrem simultaneamente na natureza, frequentemente com o objetivo de comunicar a uma só vez as diferentes interações e processos que ocorrem num determinado ecossistema.



FIGURA 21
Páginas 204-205.

Infográficos

Os infográficos são unidades de informação verbo-visual presentes nas páginas duplas, diferentes de ilustrações isoladas e com unidade temática expressa na interação texto-imagem. No *Lá fora*, consideramos como infográficos as páginas duplas dedicadas a explicar tema único, em geral um processo complexo, cuja unidade de informação se dá na complementaridade entre a ilustração — com elementos pictóricos, verbais-numéricos e esquemáticos — e o texto principal, que funciona como uma introdução à explicação visual, que predomina espacialmente e conduz a leitura.

No livro, eles têm em geral a função de dissecar acontecimentos ou objetos em cortes que mostram partes internas do elemento representado, mapa e esquemas que simplificam sequências

espaço-temporais para demonstrar processos. O objetivo das imagens dos infográficos é fornecer descrições visuais para o que é contado no texto, em uma relação de sobreposição parcial dos conteúdos, que complementam a explicação.

Dessa forma, os infográficos dividem o processo em passos, mantendo uma organização espacial bem separada entre texto, imagem e elementos esquemáticos. Os elementos verbais recebem tratamento gráfico de texto principal, que então é subdividido em passos numerados. A ilustração é pensada de forma a mostrar todos os passos de uma vez, compondo uma imagem sinóptica. Setas, fios e cores, assim como os numerais, funcionam como marcadores gráficos que orientam o sentido de leitura e a interpretação da imagem, reforçada pela explicação dada pelo texto.



FIGURA 22
Páginas 98-99.



FIGURA 23
Páginas 294-295.

Design, infância e educação

Heller e Guarnaccia (1994) sugerem que a função do design endereçado à infância é divertir e desafiar, ter ao mesmo tempo aspectos educacionais e de entretenimento, e permitir que esse público se aproprie do conceito ou produto, seja pela participação, seja pelo desafio. É um design que não se fixa a regras rígidas, mas ao princípio de não subestimar ou minar o seu público:

O que é, então, um bom design para crianças? A chave, mas não a resposta completa, está na adequação. A ideia ou o produto, independentemente da idade de seu público, permite que a criança experiencie o material de maneira prazerosa, permitindo a participação ou propondo desafios razoáveis? (HELLER e GUARNACCIA, 1994, p.14).

O que parece estar em questão é a acessibilidade, ou seja, as estratégias encampadas no livro para que ele seja compreensível e atraente para pessoas de diferentes faixas etárias. Sendo acessíveis, todos os conteúdos são potencialmente interessantes, porque há gostos e preferências, independentemente da fase de vida. O design interessado nas questões que envolvem a educação e as especificidades dos projetos voltados ao público infantil necessariamente deverá problematizar o papel da brincadeira na configuração de produtos infantis, já que ela é uma das principais vias de comunicação com as crianças e a base de seu modo de estar e experimentar no mundo.

Então, se esse modo estiver engendrado nos livros, ele será apreendido pelas crianças? Quando um ou mais adultos “brincam” de um lado da comunicação, então também o outro lado será estimulado a brincar? São perguntas que nos fazemos ao refletir sobre nosso papel nesse jogo. Lembrando do designer estadunidense Paul Rand, que dizia que os processos de design envolvem os mesmos fatores psicológicos da brincadeira, temos um denominador comum: as crianças, ao experimentarem o mundo, e os designers, ao abordarem os problemas de projeto, pois ambos pulsam de maneira lúdica.

Através dessa lente, faz bastante sentido que uma das contribuições do campo do design à comunicação dos conhecimentos seja o pensamento de projeto, aquele mais brincante. Cross (2006) defende a existência de uma natureza específica do design, um valor intrínseco, e que a atividade, o comportamento e a cognição do design teriam particularidades reconhecíveis nos seus processos e produtos. São habilidades relacionadas à resolução de problemas pouco ou mal definidos, à adoção de estratégias cognitivas focadas no processo de solução e não no problema em si, ao pensamento abduutivo e ao uso de meios não verbais para experimentação e modelagem. Na mesma direção, Rafael Cardoso (2013, p.234) acrescenta que a relevância do design reside em “sua capacidade de construir pontes e forjar relações num mundo cada vez mais esfacelado pela especialização de saberes” e argumenta a favor do que chama de “pensamento sistêmico.” E não estariam todas essas habilidades e sensibilidades presentes no brincar?

Considerações finais

Neste capítulo, procuramos repassar alguns conceitos debatidos nos últimos anos para a compreensão dos livros ilustrados não ficcionais contemporâneos e, para melhor entender o que estamos estudando, procuramos observar como o livro *Lá fora* materializa essas ideias. Quando atentos aos anseios e às realidades das crianças, os livros infantis não ficcionais podem contribuir, à sua maneira, para a participação das crianças na construção social e projetar sua voz. Ao empreender uma leitura global do objeto, notamos como ele estabelece uma relação dialógica com as crianças e também reflete o contexto social à sua volta, inserindo o público infantil no debate cultural de seu tempo — neste caso, os anos 2010, que parecem já um tanto distantes.

Talvez por estarmos vivendo em 2023 sob os fortes efeitos colaterais da pandemia de coronavírus iniciada em 2019 — fisiológicos, psicossociais,

econômicos e tantos outros —, essa sensação de distância se acentua, assim como a consciência de nosso tempo. Este que alguns têm chamado de era do Antropoceno, com todos os debates em torno de crises e rupturas que nos levam a lançar um olhar renovado para “o que sempre esteve ali, mas não queríamos enxergar: as visões de mundo indígenas, afro-brasileiras, amefricanas, aborígenes, entre outras”, nas palavras da escritora e pesquisadora de literatura indígena Carola Saavedra (2021, p.16).

“Diante da difícil tarefa de repensar conceitos como humanidade, natureza, cultura, subjetividade, são justamente as culturas e cosmogonias marginalizadas que podem nos oferecer soluções, *insights* e apontar caminhos a seguir.” (SAAVEDRA, 2021, p.16). Diante dessas reflexões, que outras perguntas temos nos feito? O que muda em nossas práticas ao buscar conhecer e experienciar outras visões? O que o sonho, primo da brincadeira e central em muitas dessas culturas marginalizadas, pode aportar para a criação em design para as infâncias? Sonhos para um próximo capítulo.

Referências bibliográficas

- CAMPOS, A. P. **Inventário**. Processos de design na divulgação científica para crianças: estudo de caso de livro informativo. Dissertação (Mestrado em Design). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2016.
- CARDOSO, R. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CROSS, N. **Designerly ways of knowing**. London: Springer-Verlag, 2006.
- DIAS, M. A. P.; ROSÁRIO, I. T. do. **Lá fora**: guia para descobrir a natureza. Lisboa: Planeta Tangerina, 2014.
- GARRALÓN, A. **Ler e saber**: livros informativos para crianças. São Paulo: Pulo do Gato, 2015.
- GOGA, N.; IVERSEN, S.H.; TEIGLAND, A.S. (ed.). **Verbal and visual strategies in nonfiction picturebooks**: theoretical and analytical approaches. Oslo: Scandinavian University Press, 2021.
- GRILLI, G. (ed.) **Non-fiction picturebooks**: sharing knowledge as an aesthetic experience. Bologna: Edizioni ETS, 2020.
- HELLER, S.; GUARNACCIA, S. **Designing for children**. New York: Watson Guptill, 1994.
- HUNT, P. **Crítica, teoria e literatura infantil**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- LARTITEGUI, A. G. **Alfabeto del libro de conocimientos**. Zaragoza: Cuadernos Hexágono, 2018.
- _____. Ana G. Lartitegui e seu gabinete de maravilhas. Entrevista concedida a Ana Paula Campos. **Lugar de Ler**, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.lugardeler.com/ana-g-lartitegui>. Acesso em: 8 de agosto de 2022.
- LIMA, R. O. C. **Análise da infografia jornalística**. Dissertação (Mestrado em Design). Universidade Federal do Rio de Janeiro, ESDI, 2009.
- LINDEN, S. Van der. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MARTINS, M. V. R. **Livros não ficcionais para crianças**. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2021.
- MERVELDT, N. von. Informational picturebooks. In: KÜMMERLING-MEIBAUER, B. (ed.) **The Routledge companion to picturebooks**. London: Routledge, 2018. p. 231-245.
- MUNARI, B. **Fantasia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.
- NIKOLAJEVA, M.; SCOTT, C. **Livro ilustrado**: palavras e imagens. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- PERES, R. L. P.; CAMPELLO, S. B. No caminho das setas: a produção de instrução ilustrada para crianças e a possibilidade de interpretação. **InfoDesign**, v. 10, n. 1, pp. 84-97, 2013.
- REVISTA FUERA DE MÁRGEN. Zaragoza: Pantalla, n. 14, 2014.
- _____. Zaragoza: Pantalla, n. 23, 2019.
- RODARI, G. **Gramática da fantasia**. São Paulo: Summus, 1982.
- ROJO, R. H. R.; KARLO-GOMES, G.; SILVA, A. M. dos S. H. da. Multiletramentos na escola: uma entrevista com Roxane Rojo. **Educitec – Revista de Estudos e Pesquisas sobre Ensino Tecnológico**, Manaus, Brasil, v. 8, e199822, jan./dez. 2022. Disponível em: systemascmc.ifam.edu.br/educitec/index.php/educitec/article/view/1998. Acesso em: 9 de agosto de 2022.
- _____. A Espiral da cultura científica. **Com Ciência**, Campinas, jul. 2003. Disponível em: <https://www.comciencia.br/dossies-1-72/reportagens/cultura/cultura01.shtml>. Acesso em: 29 de agosto de 2023.
- SAAVEDRA, C. **O mundo desdobrável**: ensaios para depois do fim. Belo Horizonte: Relicário, 2021.
- SALISBURY, M.; STYLES, M. **Livro infantil ilustrado**: a arte da narrativa visual. São Paulo: Rosari, 2013.
- SANDERS, J. S. **A Literature of Questions**: Nonfiction for the Critical Child. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018.
- VOGT, C. **Cultura científica**: desafios. São Paulo: Edusp, 2006.
- WALKER, S. Describing the design of children’s books: an analytical approach. **Visible Language Journal**, Cincinnati, v. 46, ed. 3, p. 180-199, 2012.

O livro-álbum: uma nova linguagem da arte?

DANIELA GUTFREUND

“Isso é ou não é um livro-álbum?” é das perguntas mais frequentes nos encontros de formação sobre esse livro que, ao mesmo tempo que seduz os leitores, gera tanta incerteza. Mas que livro é esse? Por que ele é tão diferente? Por que sempre vem acompanhado de um aposto?

Neste capítulo, procuro refletir sobre o livro-álbum enquanto linguagem. A partir da compreensão desse livro enquanto linguagem híbrida que se realiza na intersecção de texto, imagem e design, pretendo discutir se o livro-álbum se caracteriza como uma forma de expressão em si, tal qual o cinema, o teatro ou a própria literatura, campo ao qual não se restringe. Ou seja, se o livro-álbum é, de fato, uma forma de expressão autônoma, intraduzível em outro meio quando se pretende manter sua integridade. Embora tenha em sua constituição uma grande porção de literatura, extravasa as fronteiras — ainda que fluidas — desse vasto campo quando as palavras em sequência no livro não se fazem suficientes para a compreensão do todo. No livro-álbum, a palavra só adquire sentido integralmente em sua relação com as imagens na sequência estabelecida no virar das páginas. Além disso, não é por meio delas — apenas — que se criam mundos. Ao contrário, no livro-álbum a palavra deixa que a imagem atue em todo seu potencial descritivo e, em uma colaboração precisa, junto a ela tece os sentidos da obra ao longo do livro.

No entanto, artistas do livro-álbum sempre transmitem informações sobre a aparência das coisas por meio das imagens. Enquanto isso pode parecer óbvio demais para ser dito, a principal dificuldade que novos escritores de texto para o livro-álbum enfrentam é compreender que precisam deixar tais informações visuais nas mãos de seus ilustradores. Um bom texto de livro-álbum não nos conta que a menina tem olhos castanhos ou que a sala estava sombria — ainda que praticantes da arte literária usem exatamente tais detalhes visuais para estabelecer caráter, ânimo e atmosfera¹. (NODELMAN, 1988, p.202, tradução nossa).

Se a palavra conta com a colaboração da imagem, a ilustração, por sua vez, também precisa da palavra, mesmo quando o livro-álbum se apresenta em sua forma sem palavras explícitas (além do título), ao que se dá o nome de livro-imagem. E por quê? Por sua natureza polissêmica, na composição narrativa, a imagem pede algo que a ancore (BARTHES, 1990), que faça com que os leitores naveguem por suas páginas sem se perder em seus próprios desejos. Seja apenas o título, palavras econômicas ou, como algumas obras contemporâneas, com um texto verbal mais extenso, as palavras sempre se apresentam de forma precisa e enxuta — não há excessos no livro-álbum, pois todos os elementos que o constituem são fundamentais para a criação de sentido, ou seja, da história ou aquilo que se quer expressar, considerando outros gêneros literários, como os informativos ou a poesia.

Discute-se bastante o lugar da literatura ilustrada, especificamente livros cujos destinatários são os pequenos leitores, porém não é essa a discussão aqui. Sem dúvida, há muito de literário nesse livro em que a linguagem poética é empregada precisamente, em que a própria imagem se torna literária não apenas por sua expressão narrativa, mas por tornar-se tempo, como ensina Odilon Moraes (2019). É no passar das páginas do livro que a imagem, oferecida em fragmentos, ganha temporalidade e, assim, entendemos também que o pensamento gráfico é constitutivo desse livro, que não poderia ser apreciado ou mesmo compreendido em sua totalidade em um outro formato, seja esse um arquivo digital ou uma leitura no rádio. Embora transite pelo campo da Literatura, parece não se acomodar confortavelmente nele, rompendo seus limites e invadindo — ou fazendo intersecção — com outros campos, como o Design e as Artes Visuais ou, mais precisamente, a Ilustração.

Melot (2015, p. 51) diz que a ilustração é forma bastarda da imagem, pois a “invenção do livro impresso com caracteres móveis arrastou a imagem com as bagagens da escrita. Ela se tornou uma tradução desta [...]”. Segundo o autor:

A imagem sofre no livro. Fica constrangida na página e submetida ao ritmo ininterrupto da leitura que não é o seu. O livro segue um discurso. Para seguir tal discurso e fazer-se narrativa, a imagem tem que se tornar banda desenhada ou cinema. A imagem fixa bloqueia a narrativa, contém o tempo no seu espaço e não na sua duração. (MELOT, 2015, p.52).

No entanto, o livro-álbum, de maneira semelhante ao cinema e aos quadrinhos, também conta com a imagem narrativa e, mais do que isso, conta com imagens carregadas de temporalidade. “Carta ao senhor Melot — o sofrimento da imagem” (MORAES, 2022) é uma conversa de Odilon Moraes com Michel Melot que traz uma das melhores definições que já li sobre o livro-álbum: “O livro ilustrado² é portanto um filho direto do livro e da ilustração, essa ‘forma bastarda’ que irá se desdobrar para transformar a narrativa dentro dele” (p. 281). Moraes discute algumas das ideias colocadas por seu interlocutor francês tanto em *Livro*, (MELOT, 2012) como em *Uma breve história da imagem* (2015), a partir de seu conhecimento sobre o livro-álbum. Logo de início, situa a ideia de ilustração como interpretação e não mera tradução do texto verbal para depois falar sobre o porquê do sofrimento da imagem no livro:

Essa imagem, como um Prometeu acorrentado ao livro e condenado à duração, decidiu aliar-se ao tempo ao invés de ser um obstáculo ao seu fluxo. Para isso, como no cinema, ela se fragmentou para assumir outro papel: o de narrar através da sequência. Ao invés de trabalhar como barreira à linearidade da escrita, a imagem passa a trabalhar a favor dela. Aqui caímos, acredito eu, no território do livro ilustrado e é nele, senhor Melot, que sinto que seu conhecimento ganha tanto valor. Vem do próprio objeto, ao acomodar a imagem, e da natureza conflituosa entre os dois, o combustível dessa transformação. (MORAES, 2022, p.276).

No parágrafo que segue, Moraes refere-se à outra concepção importante para este projeto, que ele discute em sua dissertação de mestrado, a de que o livro ilustrado é uma forma de escrita e à qual retomarei, ainda que brevemente, mais adiante:

Vejo que essa reconfiguração no papel da imagem dentro do livro significou uma nova forma de pensar a narrativa. Por conta dela passamos a ter uma escrita com dois pontos de vista que se atravessam, compõem e conversam entre si. Se antes as imagens traduziam ou interpretavam os textos, funcionando também como repousos da narrativa, agora elas têm seu próprio fluxo e duração. (MORAES, 2022, p. 276).

Para o autor, no livro-álbum temos sempre dois pontos de vista em relação: o da palavra e o da imagem. Segundo ele, essas vozes se entrelaçam para formar a história, em uma dança, cujo palco é o livro (MORAES, 2022). Pois bem, o “palco”, acredito, seria, na verdade, a página dupla, unidade básica de sentido do livro-álbum. É na abertura que imagens e palavras fragmentárias se colocam em relação e estabelecem relação com aquilo que já aconteceu (o passado do livro) e aquilo que está por vir (o futuro do livro) na sequência encadeada de duplas. O livro seria, junto às imagens e palavras que carrega, a peça.

Bem, se falamos de livro, falamos de design. Mas quando se discute a relevância do projeto gráfico no livro-álbum, o que estamos dizendo? O pensamento projetual é fundamental para entendermos de que forma o objeto livro e sua materialidade são elementos narrativos (VIGGIANI, GUTFREUND, MAZZILLI, 2021). A exploração de formatos e possibilidades de transgredir formas mais convencionais do livro a fim de que se obtenha a melhor comunicação do conteúdo é cada vez maior e mais ousada, porém o que aqui nos interessa é o livro enquanto coleção de páginas dobradas, que encadeadas em sequência se dispõem entre duas capas. Interessamos, na verdade, a sequência de duplas que entram em relação com o virar das páginas porque é nesse movimento que a narrativa se constrói e desvela.

Diferentes projetos podem surgir e romper ou colocar em questão tal pensamento, o que também pode ser elemento constitutivo da linguagem. Cada livro é um sistema e deve ser entendido a partir das regras e características que garantem sua coerência interna (GUTFREUND, 2022).

O conceito de “sistema” se refere, por um lado, a um modo de projetar — isto é, a atitude metódica dos designers diante de um determinado problema —, e, por outro, a características do material produzido — entre elas, a pretensão de exaurir todos os efeitos possíveis da implementação do projeto, bem como a tentativa de garantir a sua coerência interna. Em especial, essa última característica é a que confere a qualidade sistêmica dos projetos: cada projeto é visto como um todo formado por elementos e regras inter-relacionados. A mudança em uma parte do projeto tem potencialmente efeitos sobre as outras e conseqüentemente sobre o todo. (SANTOS, 2018, s/p.)

O design não se restringe a “promover a materialização da linguagem literária” (MENEGAZZI, DEBUS, 2018, p.274) tampouco a organizar o conteúdo e pensar a composição para uma melhor leitura. O pensamento projetual e o pensamento gráfico são intrínsecos à linguagem do livro-álbum. Ao concebê-lo, a sequência de imagens, o uso ou não de recursos como molduras, vinhetas ou balões, a decupagem do texto, a tipografia e até a quantidade e disposição de elementos nas duplas são algumas das decisões que não apenas implicam ou interferem na narrativa, mas compõem a narrativa propriamente dita.

Mas o que é o livro-álbum? Há uma anedota entre os estudiosos de que esse é um livro que sempre vem com apostrofo. Toda vez que mencionamos nosso objeto de estudo, dizemos: “estudo o livro-álbum (ou livro ilustrado ou álbum ilustrado, como alguns preferem chamá-lo), um livro em que palavra e imagem contam a história ou compõem significado na sequência das páginas”. Além dessa, há outras especificidades desse livro, cujo

funcionamento é muito particular. Sua estrutura fragmentária, seu modo de construção de sentidos, as relações que são estabelecidas ao longo do percurso, seja em cada dupla de páginas — sua unidade primeira de significado —, seja na sequência em que se dispõem, como palavra e imagem se entrelaçam, os silêncios que costuram sentido. Um livro que muitas vezes começa na primeira capa e termina na quarta, carregando de significado cada elemento constitutivo do livro: as guardas, os paratextos, a folha de rosto, o entre páginas, o livro em si. Isso me leva a pensar que o livro-álbum é uma ode à leitura uma vez que seu mecanismo emula o processo de leitura, colocando uma lente de aumento sobre cada peça (GUTFREUND, 2022). Talvez seja mesmo uma metáfora dele, se considerarmos que essa figura de linguagem possibilita “a transição de um universo do discurso a outro” (BONSIEPE, 1965, p.29).

Tenho a hipótese de que o livro-álbum inaugura de fato uma nova linguagem de natureza híbrida, que embora se sustente sobre os pilares da palavra, da imagem e do design, não se encaixa confortavelmente e exclusivamente em nenhum desses campos, apresentando-se, portanto, como uma forma de expressão autônoma e intraduzível em outro meio, conforme explicitado no segundo capítulo de minha dissertação de mestrado:

Se, como afirma Dewey (2010), os objetos de arte, por serem expressivos, constituem linguagens e cada arte, cada linguagem tem seus meios de expressão, ou seja, é dada a um tipo de comunicação a qual não poderia ser enunciada tão integral e precisamente em nenhuma outra forma, o livro-álbum, uma forma de expressão composta de outras formas de expressão apresenta características peculiares as quais definem o funcionamento dessa linguagem: imagens espacialmente predominantes que geram fragmentos de narrativa na relação com palavras, explícitas ou não, ao se encontrarem a cada página dupla. As páginas duplas, unidades primárias de significado, se relacionam entre si

compondo uma sequência, dada pelo livro enquanto objeto, e na virada da página — que é silêncio, tempo e movimento —, o leitor ativo estabelece sentidos, sentidos muitas vezes provisórios por sua natureza parcial, que vão se desenvolvendo ao longo da leitura a partir dos fragmentos oferecidos a cada dupla. (GUTFREUND, 2022, p.39).

Assistimos a um crescente interesse no livro-álbum, da sua produção à produção acadêmica a seu respeito, porém ainda há grande confusão, em todos os campos e áreas por onde passa, não apenas sobre o que é e como se chama, mas onde se encaixa esse livro — se é um gênero literário, uma forma de escrita, uma nova forma de arte — e como ele funciona. O livro-álbum se destaca na literatura ilustrada, ou seja, não se apresenta como outros livros com ilustração, devido a sua construção e funcionamento peculiares, em que palavra, imagem e design são indissociáveis e interdependentes, conforme explicitam Zaparaín e González e David Lewis:

Pois, em livros com ilustração, a imagem, que muitas vezes permanece imobilizada, contida, mantendo-se em sofrimento, funciona de maneira autônoma, ou quase autônoma, em relação ao texto e ao livro em si (ZAPARAÍN; GONZÁLEZ, 2010). A história — ou informação — certamente se concentra toda no texto, independentemente das ilustrações, que podem enaltecer o conteúdo, mas não o modificar em sua essência.

[...] David Lewis (2001), teórico inglês que compara cada livro-álbum a um ecossistema, o qual implica redes de relações, afirma que é na interconexão de seus elementos constitutivos que se obtém sentido, ou seja, palavras nunca são apenas palavras, elas são sempre palavras em relação às imagens, assim como as imagens nunca são apenas imagens, mas imagens que sofrem a influência das palavras, que encerram sentido na relação com a palavra, isto é, é na interanimação das mesmas que elas existem. (GUTFREUND, 2022, p.41).

É bastante curioso observar que, mesmo na literatura especializada, pesquisadores elenquem as principais características desse livro e, ao compor seu corpus de análise, estudam também obras em que texto e imagem funcionam de forma autônoma. É muito nebulosa — e até delicada — essa fronteira, e delimitá-la serve principalmente para poder entender se, realmente, esse livro é uma linguagem em si.

Pois bem, muitos autores se referem e definem o livro-álbum como uma forma de expressão autônoma, usando termos que ora apenas se aproximam disso, ora são categóricos. Já nos anos 1970, Barbara Bader, em seu *American Picture-books from Noah's Ark to the Beast Within*, define o livro-álbum (*picturebook*) como “forma de arte”, definição que muitos outros autores usarão mais tarde. Segundo Bader (1976):

Um livro-álbum é texto, ilustrações, design total; um item de manufatura e um produto comercial; um documento social, cultural, histórico; e, principalmente, uma experiência para a criança. Enquanto forma de arte se articula na interdependência de palavras e imagens, na apresentação simultânea de duas páginas que se encaram, e no drama da virada da página³. (BADER, 1976, p.1, tradução nossa).

Embora essa seja uma das primeiras definições do livro-álbum que abarque suas particularidades, continua sendo uma das mais completas, se não a mais completa, e possivelmente a mais citada. Bader é sintética e certa e deixa claro que esse livro tem um lugar autônomo, é uma forma de expressão particular, com um sistema organizacional peculiar. Ela já aponta para a importância da sequência e eleva o “drama da virada da página” à característica essencial. Mas o que é isso e por que é importante nesta discussão? O processo de decupagem é fundamental neste livro, não se contentando em ser apenas fio que alinhava a narrativa, ele gera tensão, marca ritmo, evoca a ação do leitor que, no momento de suspensão, levanta hipóteses, reorganiza-se, retoma ou deixa decantar o que foi lido. O que está por vir está intrinsecamen-

te relacionado ao que passou e ao que experencia naquele momento em que está lendo a dupla.

Para Perry Nodelman (1988), um dos principais teóricos do campo, o livro-álbum não se equipara a qualquer forma de arte verbal ou visual; mas é uma “forma de comunicação sutil e complexa” (p.21), singular enquanto narrativa. Talvez possamos inferir que Nodelman pensa ou suspeita que o livro-álbum pode ser entendido como uma linguagem, uma forma de arte que, tal qual o cinema, a pintura ou os quadrinhos, para citar alguns, não se assemelha a nenhuma outra, o que ele reforça quando, no final da entrevista que concedeu a Odilon Moraes, responde sobre como ele via a produção e a discussão sobre o livro-álbum hoje:

[...] como sugeri na resposta a uma das perguntas acima, gostaria de que se dedicasse mais atenção aos livros como objetos físicos e ao tipo de interações com eles enquanto objetos para as quais convidam os leitores. Podemos entender melhor o livro ilustrado como uma forma de arte, envolvendo objetos físicos, incentivos a tocar e a ser tocado por outra pessoa etc.? Podemos explorar a semiótica do livro ilustrado como um objeto e como essa função afeta os tipos de palavras e imagens que ele contém, seus ritmos etc. etc., assim como o modo como leitores e observadores respondem a eles? (NODELMAN, MORAES, 2019, on-line)

E são muitos outros pesquisadores do campo que se aproximam da ideia de linguagem — se não a usam explicitamente — ainda que não se debruçam sobre isso. Entre eles, destaco alguns. Começo citando um artigo de 2007, de Wolfenbarger e Sipe, chamado “Uma forma de arte literária e visual única: pesquisa recente sobre livros-álbuns” [*A Unique Visual and Literary Art Form: Recent Research on Picturebooks*] — evidentemente esse título me roubou toda atenção —, que, em sua introdução, diz “livros-álbuns representam uma forma de arte literária e visual única que engaja leitores jovens e mais velhos em muitos níveis de aprendizagem e prazer”. A partir daí, os autores se

debruçam sobre um levantamento de definições de livro-álbum — as quais, embora considerem o objeto ou o design, dão grande peso à relação entre palavras e imagens e modos de ler —, para depois analisar uma série de livros e concluir que “livros-álbuns contemporâneos são repletos de novas formas, imagens e intersecções, e são espaços vitais para a inquisição e imaginação colaborativa; deveriam ser centrais no futuro trabalho de ensino, aprendizado e pesquisa”, sem nem mais mencionar a ideia de linguagem ao longo do artigo. Também Silvia Pantaleo (2014, p.1) fala sobre “picturebook art” [arte do livro-álbum] na esteira de Marantz, que considera os livros-álbuns “objetos de arte visual-verbal sofisticados” (in PANTALEO, 2014, p.1); Nikolajeva e Scott dizem que o “caráter ímpar dos livros ilustrados como forma de arte baseia-se em combinar dois níveis de comunicação, o visual e o verbal.” (2011, p.13); Ranz (2023, p. 59) o define como “[...] um meio de expressão em que imagens e palavras se conjugam para narrar uma história com múltiplos significados” e Durán o considera um modo de ler: “produto emblemático da pós-modernidade, o livro-álbum é algo mais do que um tipo de livro, algo mais, do que uma modalidade editorial, ele é, cada vez mais e antes de tudo, `um modo de ler’” (DURÁN in RANZ, 2022, no prelo), enquanto Lierop-Debrauwer (2018, p.81) afirma que é uma forma de arte multimodal. Odilon Moraes (2019) considera que o livro-álbum é uma forma de escrita; Aline Abreu (2013, p.17), uma “*escritura* que não se encontra escrita, mas inscrita entre a palavra, a imagem e o projeto gráfico”; e David Lewis (2010, p.1), um “tipo de texto, um artefato *quasi-* literário”, alertando seu leitor para que não desconecte as partes que o compõem pois ele é “claramente um inteiro complexo”. Em sua esteira, Linden (2011) diz que “embora pertençam ao campo da literatura, não se configuram como gênero, mas sim como um tipo de linguagem que incorpora ou assimila gêneros distintos, uma forma específica de expressão” (GUTFREUND, 2022, p. 39). Sam McCullen (2022), no prefácio de *Picturebook makers*, uma coletânea de entrevistas com

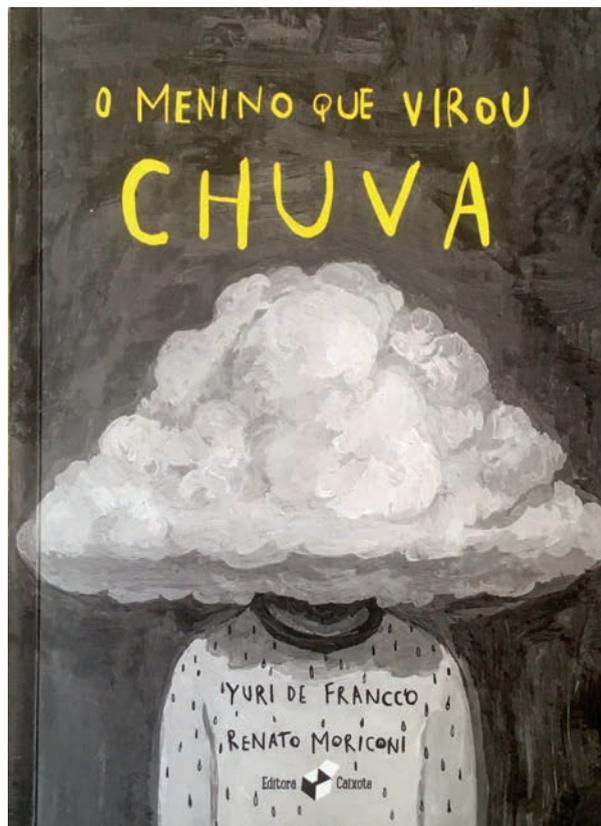
autores de livros-álbuns, define: “o livro- álbum é uma forma de arte dinâmica e única”. David Wiesner (in MARCUS, 2012) também sugere que é uma forma de arte, quando afirma que “nos livros-álbuns, as ilustrações funcionam em concerto com o texto [verbal] de um modo único entre as formas de arte”; e Marcus (2012) afirma que o triunfo de Sendak com *Onde vivem os monstros* foi de importância incomensurável para impulsionar o livro-álbum como uma forma de arte. Sendak, que tinha os livros-álbuns como seu campo de batalha, respondendo à pergunta de Walter Lorraine sobre como definiria o livro-álbum, disse:

Um livro-álbum não é apenas o que a maioria das pessoas pensa que ele é - algo fácil de ler para crianças pequenas, com muitas ilustrações. Para mim, é uma coisa superdifícil de fazer, muito semelhante a uma

complicada forma poética que requer absoluta concentração e controle. Você tem que estar com tudo sob controle o tempo todo para finalmente conseguir fazer algo sem esforço. Um livro-álbum tem que ter aquela aparência incrível em que não se vê a costura quando for finalizado. Basta um ponto aparecer para que você perca o jogo. Nenhuma outra forma de ilustrar é tão interessante para mim.⁴ (SENDAK, 1988, p. 186)

Com isso, sabendo que esse levantamento ainda está longe de ser exaustivo, convido meu leitor a me acompanhar na leitura⁵ de uma obra que discute aspectos fundamentais para esta investigação apresentados ao longo do capítulo: *O menino que virou chuva*, de Yuri de Francco e Renato Moriconi, editora Caixote, 2020. A análise foi publicada no site do Lugar de Ler, em 2020.

FIGURA 1
Capa



Esse é um livro que discute a flexibilidade do livro-álbum e nos faz pensar em como esse livro é capaz de absorver — enquanto se transforma — diferentes formas, gêneros, discursos. E sempre estende as delimitações, mostrando-nos que, talvez, os limites existam apenas para que percebamos uma possibilidade que ainda não conseguimos ver, um impulso para testar o terreno e ver se é possível ir mais além, um livro que nos lembra que as fronteiras não são apenas fim, mas também começo.

Quando *O menino que virou chuva* chegou às minhas mãos, pensei na hora em uma frase que ouvi do Paul Auster, em uma palestra, há milênios: “a coincidência nada mais é do que o acaso se esfregando no desejo”, foi o que ele disse, certamente com muito mais poesia do que escrevo. O livro anunciava algo novo, que coincidia com o que eu estudava naquele momento. Não porque o menino chove, uma imagem sem dúvida bonita, mas porque intuía que esse livro daria o que pensar.

FIGURA 2
Imagem interna



O livro afirma que forma é conteúdo. O projeto gráfico, também assinado por Moriconi, oferece ambos em total interdependência — tudo na obra significa. E não é precisamente isso o livro-álbum?

Um objeto em que todas as partes convergem para a tessitura de sentido? E que, por sua natureza tão livre, é capaz de abrigar o que quer que seja necessário para esse fim?

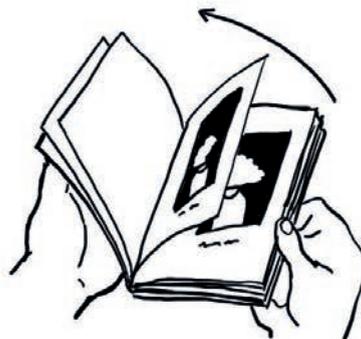
FIGURA 3
Instruções de uso

SOBRE ESTE LIVRO

Como capturar um sentimento dentro de um livro? E se for uma emoção que chega, cresce e faz até redemoinho? Esse é o desafio deste livro feito de poesia, imagens e... movimento!

Por isso, o convidamos a explorar as possibilidades de leitura desta obra, em especial a leitura como um folioscópio, que é mais conhecido como *flipbook*, em inglês. Esse tipo de livro apresenta uma sequência de imagens que, quando vistas com velocidade, cria a percepção de movimento.

Então, no momento certo, ao notar a repetição das ilustrações

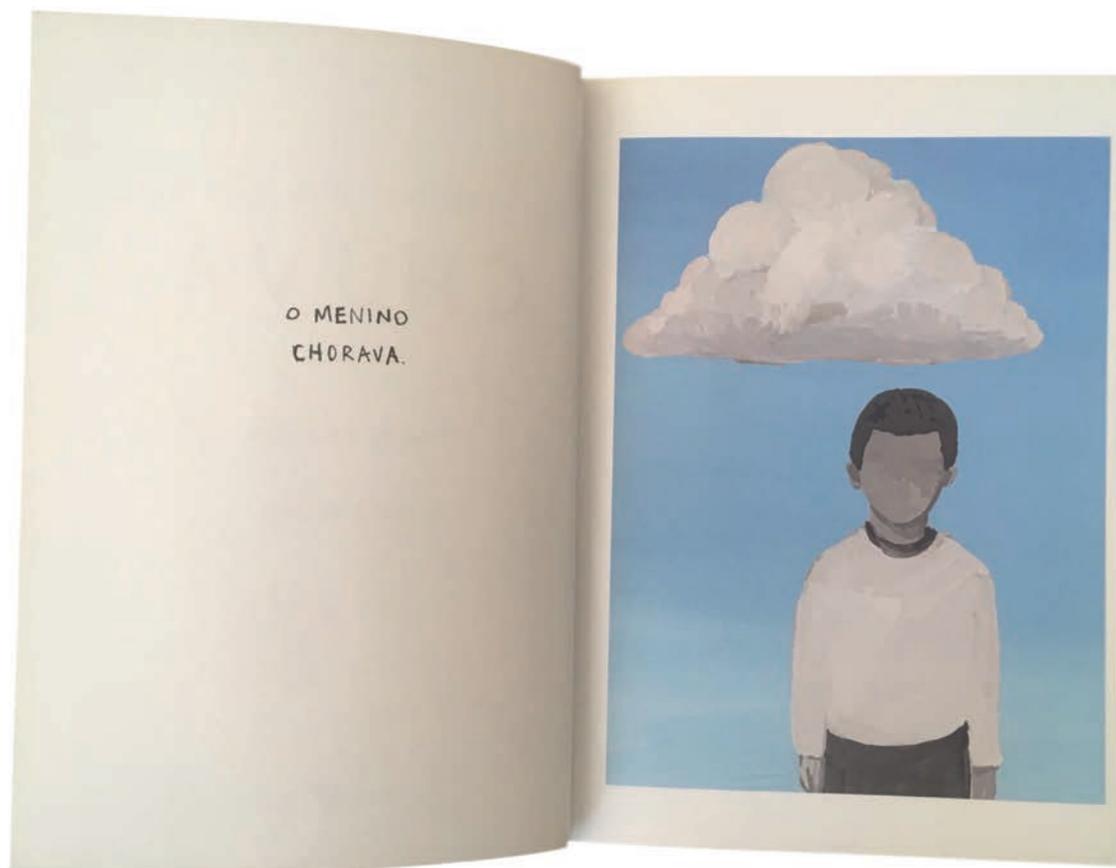


e das palavras, segure a lombada do livro com a mão esquerda e, com a direita, dobre, levemente, as folhas pra fora. É o polegar que vai soltando página por página, controlando o ritmo em que as imagens aparecem.

O menino que virou chuva é um livro que vem com bula, logo no início, uma pausa na narrativa já começada para que se prescreva como usá-lo. É curioso que não se diga quando a receita deve ser aplicada, mas é porque isso depende da percepção do leitor. Voltemos ao início do livro, que na capa anuncia uma tempestade interna. Ao abri-la, uma dupla, carregada de silêncio, apresenta os personagens, contando-nos sobre o menino, aquele mesmo que chovia na capa. Ele, no canto da página direita, e uma nuvem carregada na outra extremidade. A sombra da nuvem, direta e pesada, discute com a do menino, menor. Tudo isso em uma imensidão azul. Interrompida por formalida-

des — ficha de créditos e falsa folha de rosto —, a curta sequência continua. Praticamente a mesma imagem: o menino não mudou de posição, porém a nuvem se aproxima, já quase chegando ao meio da página. Nova interrupção e, aqui, meu desejo é que todos os paratextos abrissem caminho para a narrativa. Viro a página depressa, as informações técnicas podem ficar para depois. É quando encontro a imagem, agora isolada na página da direita. A nuvem avançando sobre o menino: suas sombras anunciam que são um só. O prefácio, silencioso, alonga o tempo de entrada na história, lentamente nos mostrando a tempestade de uma nuvem só que se aproxima.

FIGURAS 4 a 13
Sequência inicial



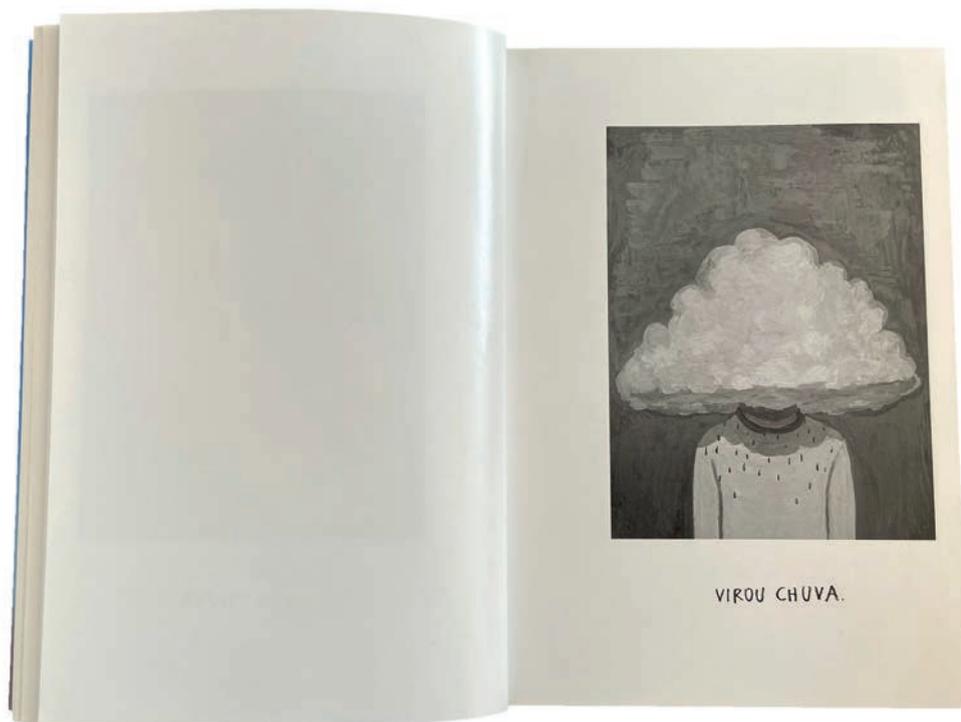
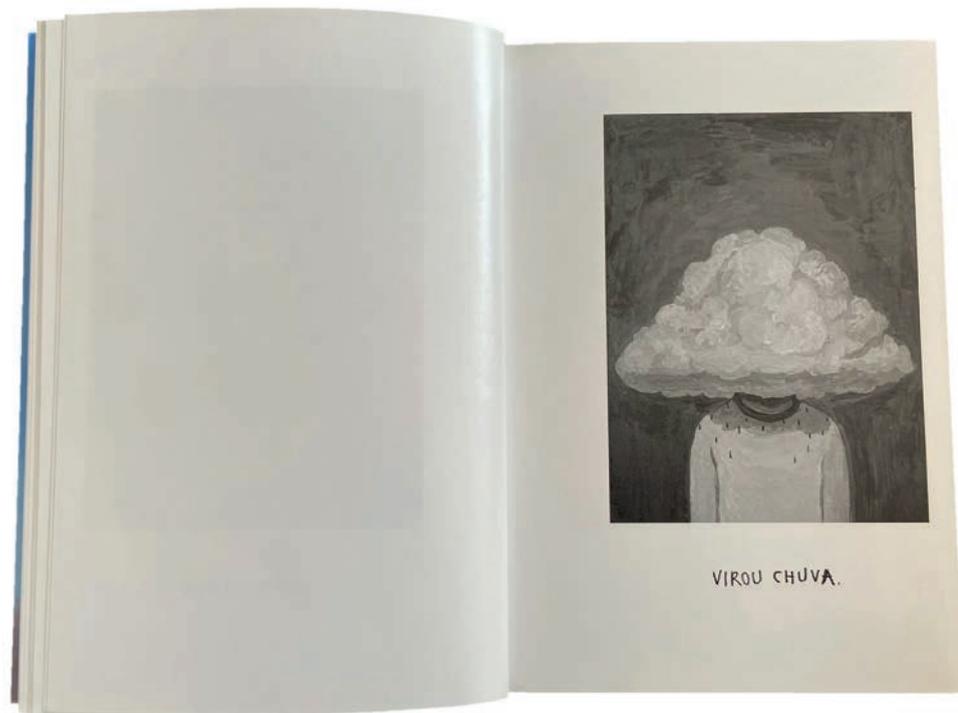
DE TANTO
CHORAR,

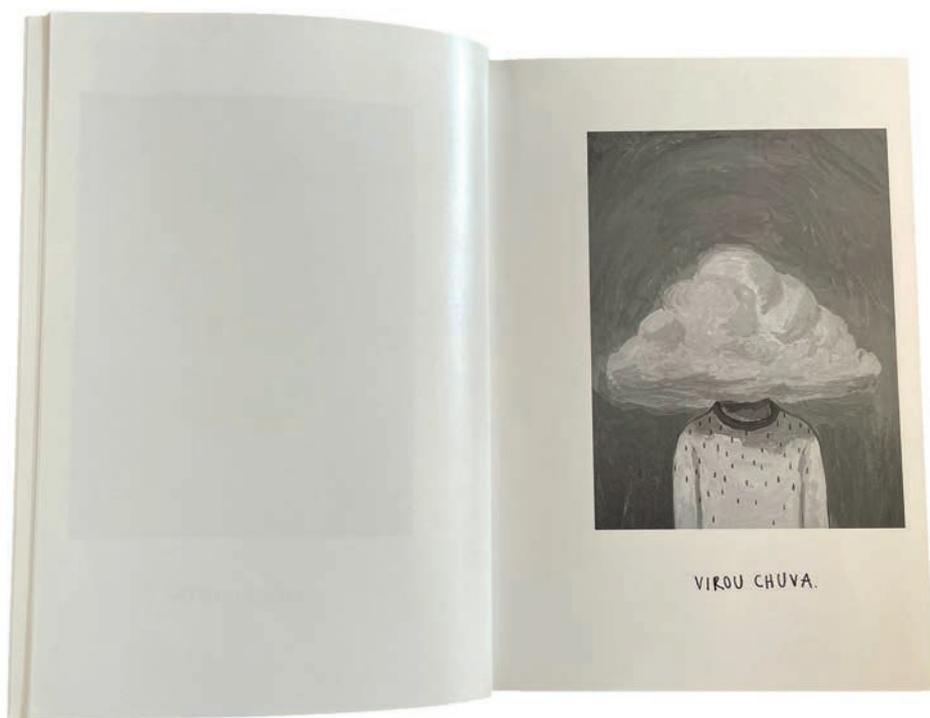


VIROU CHUVA.

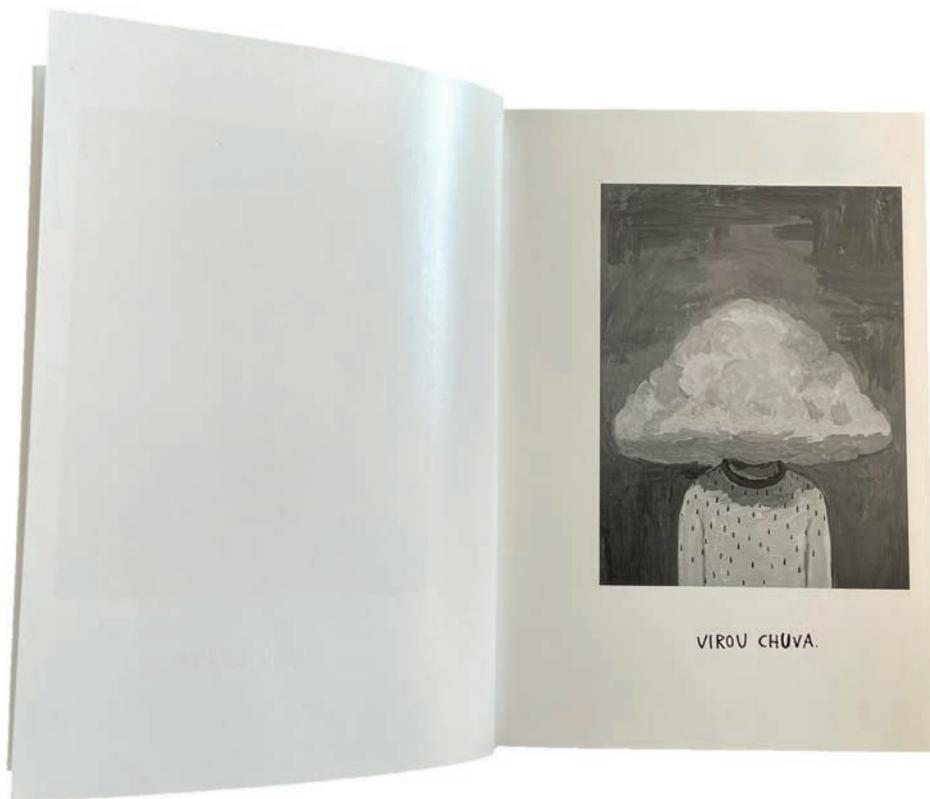


VIROU CHUVA.

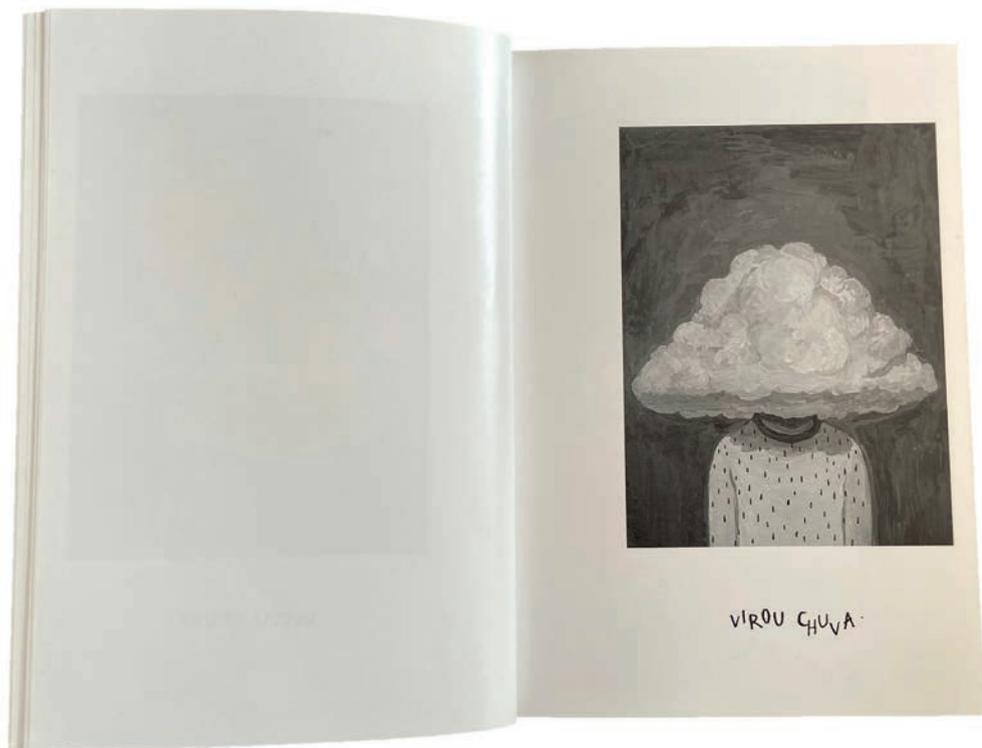


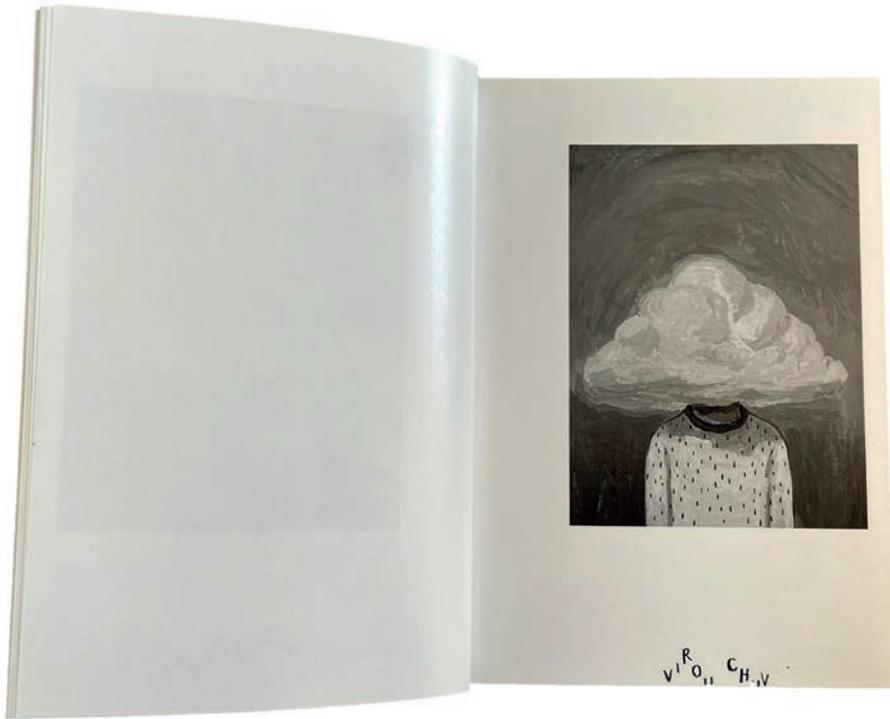


VIROU CHUVA.



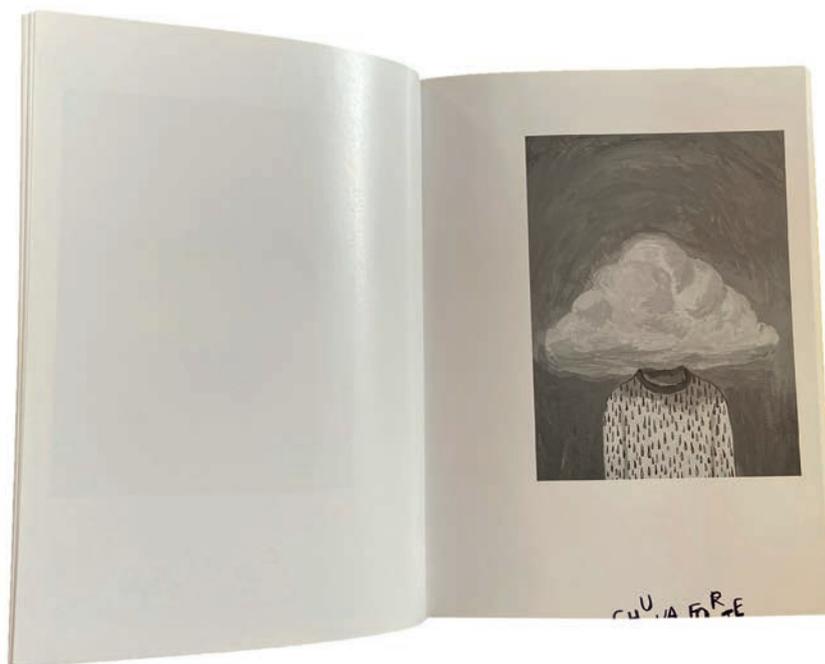
VIROU CHUVA.





Passada a folha de rosto, lemos na página esquerda: “O menino chorava”, enquanto, na página direita, o menino, sem rosto, nos encara. A nuvem, agora, está quase totalmente sobre ele. As pinceladas em evidência dão a sensação de fluidez ou, talvez, de algo se dissolvendo. Viramos a página e nos deparamos com a cabeça do menino coberta

pela nuvem: ele é chuva. O texto, ainda na esquerda, conta que “de tanto chorar” virou chuva, o que mais texto, agora como legenda da imagem, reitera. A partir desse momento, as palavras migram para a direita, deixando a página esquerda em branco. Uma deixa? Pode ser, mas só pegando o livro em mãos para saber como e quando agir.



FIGURAS 14
Chuva forte

FIGURAS 15 e 17
Tempestade

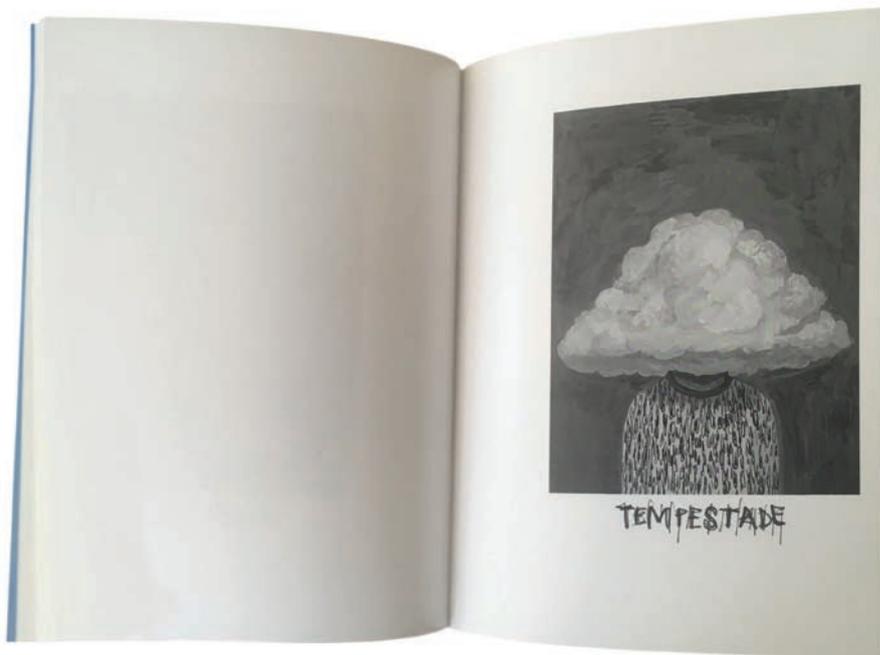
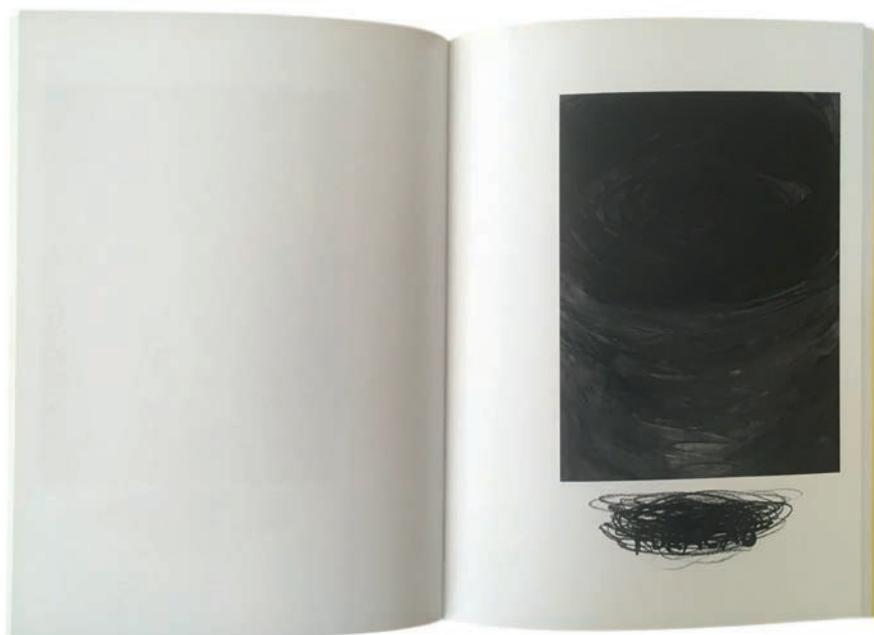


FIGURA 18
Furacão



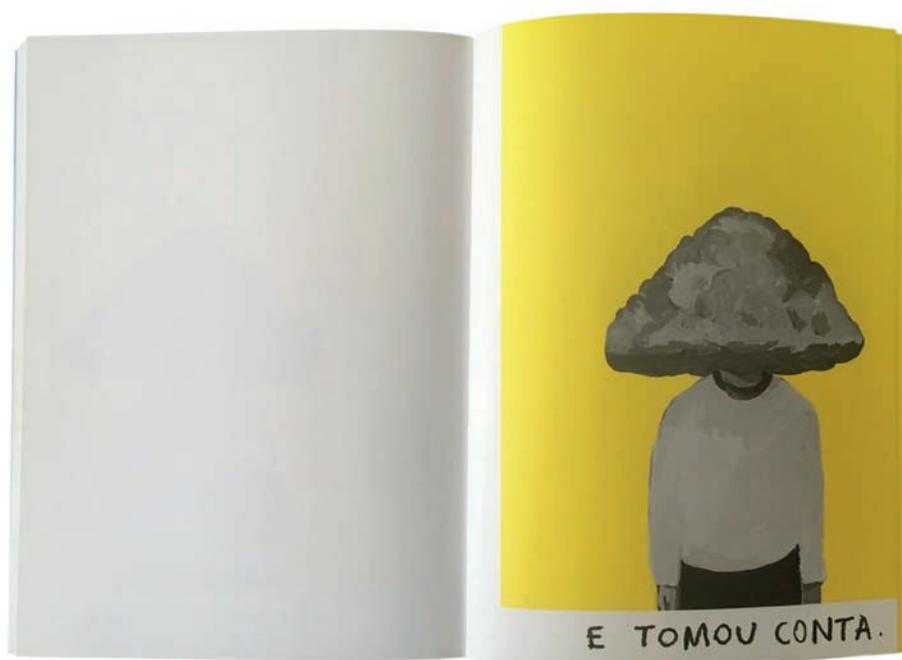
Palavras e imagens se fundem em um mesmo movimento. Tudo chove no livro, tudo nos leva, rapidamente, a uma tempestade, um furacão. E, como,

daí em diante, o livro pede um ritmo mais rápido, Moriconi coloca um *flipbook* dentro do livro, que só termina quando vem a calmaria. E ela sempre vem.

Esse equilíbrio, o que Maurice Sendak (1988), precursor do livro-álbum contemporâneo, equipara a uma dança, é o que sustenta a linguagem: se ora a palavra cala para dar voz à imagem, ou vice-versa, o livro, que não se satisfaz em ser apenas suporte silenciado pelo conteúdo, é o que possibilita que o conteúdo se desvele no virar das páginas e na sequência proposta pelo autor. Esses elementos compositivos da linguagem estão sempre buscando alguma harmonia, um apoiando e transformando o outro, compensando quando necessário, silenciando se for preciso. Uri Shulevitz (1985) diz que este é um livro que, se lido no rádio, não poderia ser compreendido inteiramente. Ouso complementar que tampouco seria compreendido completamente sem as palavras, quando as apresenta, ainda que muitas vezes sejam escassas. Cada peça que compõe o livro é essencial, uma palavra tão diminuta que seja deve ter uma razão para estar ali. Por não suportar excessos, o livro-álbum exige esse perfeito equilíbrio entre

as partes, o que nem de longe significa que há porções equivalentes de cada um, eles funcionam sempre em colaboração — ou relação —, mesmo quando resultam em uma contraposição, sempre contando com o não dito, que há de ser preenchido pelo leitor. (GUTFREUND, 2022, p.42).

Contando com a atuação do leitor, o livro leva a virada da página ao extremo: é a rapidez do passar das páginas que mescla as palavras e as imagens — e assim lhes dá sentido —, acelerando a passagem do tempo quando necessário, e proporciona uma experiência de leitura muito particular: ele acompanha a distante e lenta formação da tempestade, não consegue se proteger da intensidade da chuva que aumenta em ritmo acelerado e o obriga a passar as páginas mais velozmente, até que sossega, quando o sol desponta e encontra serenidade. O ritmo da leitura é análogo ao sentimento que inunda o menino, vai se aproximando de mansinho até que o toma por inteiro, transformando-se a cada instante em algo cada vez maior, mais incontrolável, até que o ritmo diminui novamente, e apresenta algo novo.



FIGURAS 19 a 21
O sol toma conta



O texto, escrito à mão, resume-se a algumas palavras e repetições, e isolado, diz quase nada. A irregularidade do traço reforça o lugar da palavra enquanto imagem e permite que ela mesma chova

para logo virar chuva e escorrer do livro, virar tempestade e se transformar em furacão. Tudo isso acontece fora do quadro onde a imagem se encontra, como se ela conduzisse a ação da palavra.

Até que surge um raio de sol que, eventualmente, toma conta, fazendo desaparecer a moldura e permitindo que a imagem sangre na página. Agora, o texto integra a imagem, quando depois de uma pausa, surge o arco-íris. É esse novo fenômeno que anuncia a próxima dupla, um abraço que aquece e transborda os limites físicos do livro.

O menino que virou chuva convida o leitor para uma aventura bastante peculiar, em que o que está em jogo é a forma como o livro conduz e subverte as ações implicadas na leitura. Um livro que não se encaixa confortavelmente no campo da literatura e acaba por romper as fronteiras que o delimitam:

o projeto gráfico e a ilustração são responsáveis por embeber as palavras — escassas — de poesia. É possível ver com clareza muitos elementos que compõem a gramática dessa linguagem híbrida, que atua de modo particular e sem possibilidade de transição para outro meio. As palavras e imagens só têm sentido na relação que estabelecem na sequência de duplas, dada pelo virar as páginas. Esse livro certamente não poderia ser traduzido integralmente em nenhum outro meio, uma vez que a ação do leitor, outro elemento fundamental dessa linguagem, é essencial para que o livro se realize em toda sua potencialidade.



FIGURA 22
Guardas finais

Notas

¹ No original: Nevertheless, picture book artists almost always convey information about the ways things look by means of pictures. While that may seem too obvious to be worth saying, the main difficulty facing neophyte writers of texts for picture books is understanding that they must leave such visual information in the hands of their illustrators. A good picture book text does not tell us that the girl had brown eyes or that the room was gloomy — yet practitioners of literary art use exactly such visual details to establish character, mood and atmosphere.

² Odilon Moraes prefere usar o termo “livro ilustrado” para se referir a essa linguagem, porém estamos falando do mesmo livro. Todas as vezes que citações suas aparecem, a nomenclatura de sua preferência será mantida.

³ No original: “A picturebook is text, illustrations, total design; an item of manufacture and a commercial product; a social, cultural, historical document; and, foremost, an experience for a child. As an art form it hinges in the interdependence of pictures and words, on the simultaneous display of two facing pages, and on the drama of turning the page. On its own terms its possibilities are limitless.”

⁴ No original: A picture book is not only what most people think it is — an easy thing to read to very small children, with a lot of pictures in it. For me, it is a damned difficult thing to do, very much like a complicated poetic form that requires absolute concentration and control. You have to be on top of the situation all the time to finally achieve something that is effortless. A picture book has to have that incredible seamless look to it when it’s finished. One stich showing and you’ve lost the game.

No other form of illustrating is so interesting to me.

⁵ Esse texto foi parcialmente publicado no site do Lugar de Ler, na ocasião do lançamento do livro, em 2020.

Referências bibliográficas

ABREU, A. de. **O texto potencial no sistema ecológico do livro ilustrado infantil**: palavra-imagem-design. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

AGOSTO, D. E. One and Inseparable: Interdependent Storytelling in Picture Storybooks. **Children’s Literature in Education**, v. 30, n. 4, p. 267-280, 1999.

BADER, B. **American picturebooks from Noah’s Ark to The Beast Within**. Nova York: Macmillan Publishing Co., 1976.

BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**: ensaios sobre fotografia, cinema, teatro e música. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BONSIEPE, G. Visual-verbal rhetoric. **Journal of the Ulm School of Design**, Ulm, n. 14-16, p. 23-40, 1965.

DEWEY, J. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FRANCO, Y.; MORICONI, R. **O menino que virou chuva**. São Paulo: Caixote, 2020.

GUTFREUND, D. **O menino que virou chuva**. Lugar de Ler. São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.lugardeler.com/nossas-leituras-menino-que-virou>. Acesso em: 20 de julho de 2022.

_____. **O branco e a virada da página**: o silêncio no livro-álbum. Dissertação (Mestrado em Design) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, São Paulo, 2022.

GUTFREUND, D.; MAZZILLI, C. O silêncio em Flicts. **La tadeo de arte**, Bogotá, v. 7, n. 7, p.120-149, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.21789/24223158.1685>. Acesso em: 20 de julho de 2022.

JACOBS, Katrina Emily Bartow. The (Untold) Drama of the Turning Page: The Role of Page Breaks in Understanding Picture Books. **Children’s Literature in Education**, New York, v. 47, n. 4, p. 357-373, 2016.

LEWIS, D. **Reading Contemporary Picturebooks**: picturing text. Oxon: Routledge, 2001.

LIEROP-DEBRAUWER, H. Hybridity in picturebooks. In: KÜMMERLING-MEIBAUER, B. (org.). **The Routledge Companion to Picturebooks**. Oxon: Routledge, 2018.

MCCULLEN, S. **Picturebook Makers**. Inglaterra: Dpictus, 2022.

MARCUS, L.S. **Show me a Story!** Massachusets: Candlewick, 2012.

MELOT, M. **L’Illustration**: histoire d’un art. Geneva: Skira, 1984.

_____. **Livro**. São Paulo: Ateliê, 2012.

_____. **Uma breve história da imagem**. Minho: Edições Húmus, 2015.

MENEGAZZI, D.; DEBUS, E.S.D. *O Design da literatura infantil: uma investigação do livro ilustrado contemporâneo*. **Calidoscópio, Unisinos**, São Leopoldo, v. 16, n. 2, p. 273-285, 2018.

MORAES, O. **Quando a imagem escreve**: reflexões sobre o livro ilustrado. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

MORAES, O. **Carta ao Senhor Melot**: O sofrimento da imagem. In (...) São Paulo: FFLCH/USP, 2022.

MORAES, O.; NODELMAN, P. **Perry Nodelman e Odilon Moraes**: uma conversa sobre o livro ilustrado. Lugar de Ler. São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.lugardeler.com/perry-nodelman>. Acesso em: 30 jul. 2022.

NODELMAN, P. **Words about pictures**: the narrative art of picturebooks. Georgia: University of Georgia Press, 1988.

RANZ, O. H. **Isto não é uma novela gráfica**. São Paulo: Livros da Matriz, 2023.

SANTOS, F. K. **Desenho Industrial e Comunicação Visual**: Notas. Instituto Tomie Ohtake, 2018.

SEDAK, M. **Caldecott & Co.**: Notes on Books & Pictures. Londres: Reinhardt Books, 1988.

SHULEVITZ, U. **Writing with Pictures**: How to Write and Illustrate Children’s Books. Nova York: Watson-Guption Publications, 1985.

SIPA, L. R.; BRIGHTMAN, A. E. Young Children’s Interpretations of Page Breaks in Contemporary Picture Storybooks. **Journal of Literary Research**, London, v. 41, p. 68-103, 2009.

VIGGIANI, A.; GUTFREUND, D.; MAZZILLI, C. T. S. Além da tinta sobre papel: o design total no livro-álbum. In: CUNHA, M. Z.; GAR-

CIA, A. L. M. (org.). **Imagens em migrações poéticas**: miradas potenciales. São Paulo: FFLCH, 2021.

WOLFENBARGER, C.D.; SIPE, L. A new visual and literary art form: recent research in picturebooks. **Language Arts**, v. 83, n. 3, p. 273-280, 2007.

ZAPARAÍN, F.; GONZÁLEZ, L. D. **Cruces de caminhos**: álbumes ilustrados: construcción y lectura. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.

Percursos, desvios e pousos acerca da recepção de leitura no livro ilustrado

PATRÍCIA DE VICQ SILVA LOBO

Este capítulo é um recorte da pesquisa de mestrado, *Falar imagens: recepção de leitura no livro-imagem*, elaborada entre os anos de 2018 e 2020. A pesquisa foi conduzida por um experimento de análise empírica e conceitual a respeito da recepção de leitura do livro-imagem com base em bibliografia acerca do design, da performance e da leitura.

Neste texto, pretende-se destacar sua metodologia. Essa escolha se dá pelo desejo de compartilhar os processos do estudo que, ao se debruçar sobre a recepção de leitura do livro-imagem, aprofundou assuntos relacionados à imagem, sua leitura e apreensão. Em vista disso, com base nos fundamentos teóricos, buscaram-se estratégias para analisar, tratar e organizar os conteúdos levantados ao longo do trabalho.

O capítulo aborda os esforços da investigadora em organizar conceitos advindos de diferentes campos — tais como educação, arte, literatura, design — e como se utilizou da linguagem visual para instrumentalizar as análises tanto dos livros-imagem selecionados para a pesquisa, quanto evidenciou a dimensão das respostas levantadas em campo. Considerando que a pesquisa se situa no campo do Design, foi interessante trazer na dissertação para além da produção textual uma comunicação do conteúdo se utilizando de recursos visuais.

Para concluir os objetivos do estudo, foi imprescindível delinear seus processos e modos de execução. A metodologia é um modo de se caminhar, um modo de se construir, arquitetar e pensar estratégias que deem contorno às experiências. São desses deslocamentos, bifurcações e pousos representados sob a forma de gráficos, diagramas e desenhos, que consiste este texto.

Introdução

Falar imagens: recepção de leitura no livro-imagem. Uma breve contextualização da pesquisa.

O cerne da pesquisa teve na recepção de leitura sua inspiração principal. Especificamente ao estudar de que maneira, em uma narrativa visual — no caso em livros quase que exclusivamente ilustrados, os livros-imagem, — as imagens evocam

manifestações de diferentes naturezas nos leitores, visto seu caráter polissêmico, e por outro lado, como estes criam sentido e penetram cada vez mais fundo nas camadas de significado da narrativa.

Com o intuito de explorar essa relação entre a narrativa visual e a construção de sentido da história pelo leitor, o plano de pesquisa se estruturou da seguinte forma: uma base teórica fundamentada em estudiosos do campo do design, da recepção e do livro ilustrado; seleção de cinco livros-imagem baseada no selo altamente recomendado da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), um público leitor infantil na faixa etária dos seis a oito anos de idade, e entrevistas com arte educadores, autores e editores que atuam na área editorial. Encontros de leitura foram organizados, filmados e transcritos, assim como consideradas, as observações da própria pesquisadora no momento das filmagens.

De forma a situar o leitor, vale adentrar em assuntos essenciais para sua compreensão. Resumidamente dois temas principais são apresentados: o livro-imagem e a recepção de leitura.

O livro-imagem. Princípios estruturais e mecanismos de funcionamento

Antes de adentrar nos detalhes metodológicos da pesquisa, é importante localizar o leitor dentro das singularidades do livro-imagem. Este livro, que se encontra no âmbito do livro ilustrado, possuiu formas específicas de narrar. A seguir, uma breve explanação sobre princípios fundamentais acerca deste objeto.

É preciso lembrar que, antes de tudo, um livro-imagem é uma das formas do livro ilustrado, portanto, traz em seu DNA características estruturais e formais de seu objeto fundante. O livro *Album[es]*, de Van der Linden, oferece uma síntese dos princípios fundamentais, mecanismo de funcionamento e evolução do livro ilustrado. Nesse percurso, a autora conclui que

o álbum é um meio de expressão cuja unidade principal é a página dupla, na qual são registradas, interativamente, imagens e tex-

to, e que segue uma concatenação articulada de página para página. A grande diversidade de suas realizações deriva de sua maneira de organizar livremente texto, imagem e suporte¹. (LINDEN, 2015, p.29, tradução nossa).

Nesse sentido, são muitas as combinações verbo-visuais passíveis de serem exploradas, dentre as quais encontra-se o livro, que é composto essencialmente de imagem. Esse gênero editorial “[...] por um lado exige uma elaboração muito rigorosa da relação imagem-suporte e, por outro, uma recepção muito ativa do leitor que reconstrói seu significado”² (LINDEN, 2015, p.25, tradução nossa). Nikolajeva e Scott ressaltam que, dependendo da quantidade e da natureza das lacunas iconotextuais e visuais, esses livros trarão narrativas mais ou menos sofisticadas.

O livro-imagem tem como estrutura narrativa a imagem. Mas não se trata de um livro com figuras. “É um livro onde as figuras juntas constroem para quem o folheia uma experiência de leitura, embora bem diferente de quando lemos um com palavras”³ (MORAES, 2017, p.26). Lee confirma que

o importante não são as imagens separadas, mas a história que elas criam juntas. “Conforme introduzo e altero as imagens, a história começa a se contar somente pelo poder delas. Quando não resta nada mais a acrescentar ou a retirar, o livro está concluído” (LEE, 2012, p.143).

O título e o próprio livro são elementos que contribuem para orientar a leitura das imagens. O título desempenha a importante função de âncora. Segundo Cecília Bajour, essa ideia relaciona-se ao conceito de “ancoragem”, que se refere às funções da mensagem linguística em relação à mensagem icônica e plástica proposta por Barthes (1990), em *Retórica da imagem*.

[...] as palavras contribuiriam para reduzir a incerteza decorrente do caráter polissêmico das imagens. A função denominativa das palavras, a que leva a responder de maneira mais ou menos indireta a subjacente pergunta “o que é?” quando se observa uma imagem, contribui para esvaziar o “terror dos signos incertos”. (BAJOUR, 2012, p.1).

Peso, tamanho, formato, textura, papel — qualidades naturais do livro impresso — são elementos



FIGURA 1
Onda, Suzy Lee - duplas.

que no livro-imagem contribuem substancialmente para o significado da narrativa. Em seu livro *We Are All in the Dumps with Jack and Guy* (“Estamos todos no lixão com Jack e Guy”, tradução nossa), Sendak comenta sobre sua decisão de trabalhar um projeto gráfico no qual a encadernação foi produzida com papelão reciclado. Justifica que sua intenção foi proporcionar aos leitores um momento para se debruçarem na história “[...] e sentirem-se excitados e imaginar o que irá acontecer, absorver as raízes do livro e seus significados não verbais”⁴ (SENDAK, 1993, p. 56, tradução nossa). Ao considerar que a escolha desses elementos pelo autor é intencional, qualquer intervenção tem impacto sobre o significado da história. No capítulo *Play and Playfulness in Postmodern Picturebooks*, Nikolajeva assevera que:

De fato, a forma material do livro ilustrado é seu elemento inerente, no qual a mínima mudança resulta na distorção do trabalho artístico. Mesmo intervenção aparentemente insignificante em sua existência material

pode destruir totalmente sua estética, o que é lamentavelmente esquecido por compiladores de antologias na qual capas estão ausentes, várias páginas duplas originais colocadas na mesma página e, ocasionalmente, um número de imagens omitidas por completo. Para começar, a escolha do tamanho e formato não é de modo algum acidental. (NIKOLAJEVA, 2008, p.59, tradução nossa).

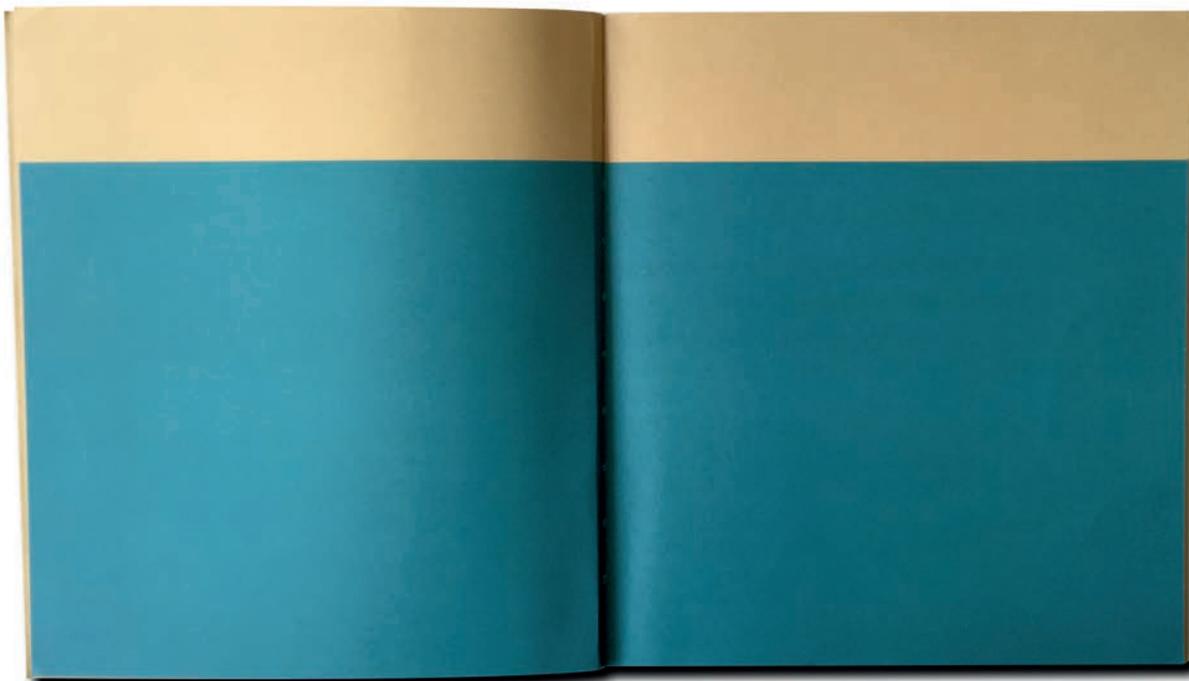
A narrativa visual prescinde da verbal; a verbal é implícita. Isso não quer dizer que o texto não exista. Bajour, em seu artigo *Livros de imagens sem palavras (escritas)*, atenta para o fato de que ainda que as palavras não estejam presentes, sua ausência não é total, quer seja pela presença do título ou, em alguns casos, por informações na contracapa ou em outras partes do livro. [...] a relação complementar entre imagens e palavras sempre existe mesmo quando estas últimas não estejam visíveis. (BAJOUR, 2012, p.1).



FIGURAS 2 e 3

Olhe por favor, não viu uma luzinha piscando?

Bernardo Carvalho - duplas.



FIGURAS 4, 5, 6 e 7
Um dia na praia, Bernardo Carvalho - duplas.



O leitor evoca as palavras acolhidas nas imagens. Pelo seu caráter polissêmico, o livro-imagem permite diversas vias de entrada e percursos; convida o leitor a uma participação ativa na construção de sentido da história. A ausência de palavras “[...] leva a ancorar a construção de significado nos signos da imagem” (BAJOUR, 2012, p.1). É preciso uma atenção redobrada, pois, além de interpretar cada ilustração, deve-se interpretar as lacunas, as combinações e as correlações entre as imagens no livro. Cabe a ele, portanto, não se intimidar diante das deixas que este livro tem a oferecer.

As ilustrações não se restringem ao espaço que ocupam; são também o tempo, na medida em que alinhavam a narrativa. É mais fácil falar de espaço com imagem. É mais fácil falar de tempo com o texto. No livro-imagem até isso está em xeque. A sequência de imagens cria a sensação de duração, dura o tempo da história, e as páginas organizam esse tempo.

Os livros-imagem “[...] são mais eficazes em expandir e disseminar um momento específico. [...] Sem por exemplo o recurso de legendas explicativas [...]” (LEE, 2012, p.148). Tendem a concentrar-se em retratar eventos contínuos em um lapso de tempo limitado. Acompanhando esse raciocínio de Lee, os pesquisadores Nikolajeva e Scott (2011, p.195) afirmam que, para os signos visuais, torna-se impossível expressar de modo conclusivo aspectos da narratividade como causalidade e temporalidade: “[...] o sistema visual só pode indicar tempo por inferência”.

A decisão de colocar o leitor em contato exclusivo com as imagens convida a uma conexão direta com a sensorialidade dos signos plásticos e icônicos. Por parte do autor, a narrativa por meio de imagens concentra todos seus esforços em criar maneiras de expressar sua poética sem o auxílio do texto. O discurso gráfico opera com os enunciados visuais, “[...] signos que de forma metonímica apresentam o personagem, sua situação e o espaço onde ocorrem os fatos” (BAJOUR, 2012, p.3). Conforme Joly (1996, p.140), “essa interação entre os elementos plásticos e icônicos da imagem será

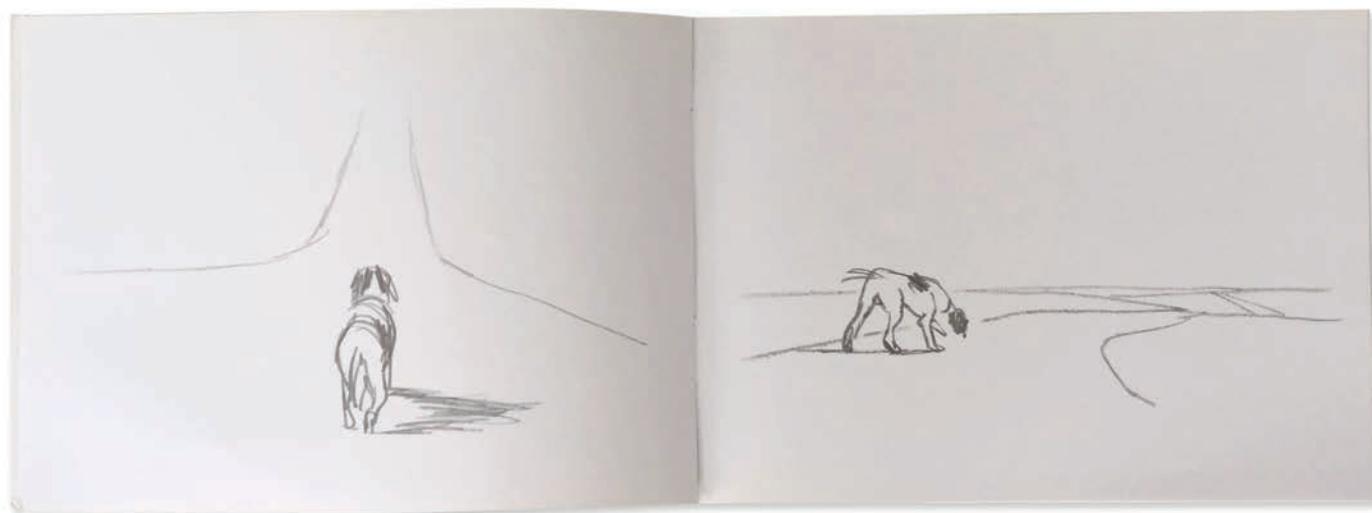
determinante para a produção de sentido global da mensagem visual”.

Dessa forma, o autor do livro-imagem considera todos os métodos que podem efetivamente transmitir a história para o leitor: das escolhas relacionadas à materialidade do livro (tamanho, formato, espinha, encadernação, papel); estilo e técnica, direção em que as páginas são viradas à paleta de cores. “O artista pensa sobre como contar sua história de jeito interessante e simplesmente escolhe as vantagens e efeitos dos tipos de formato que o livro ilustrado pode oferecer” (LEE, 2012, p. 147-148).

Pode-se concluir que o livro-imagem é uma narrativa composta por imagens precisamente articuladas em uma sequência de páginas. As relações temporais e espaciais, elaboradas e desenvolvidas no virar das páginas e nas imagens, conduzem o leitor sempre ativo na construção da narrativa que se apresenta. As imagens, de natureza polissêmica, sem poder contar com palavras — além do título e de algum paratexto — que as ancoram, são, junto aos elementos gráficos de composição do livro, quase tudo com que o leitor pode contar em sua leitura.

Sem nenhuma orientação textual, esse tipo de livro exige habilidade e sensibilidade do autor, que maneja imagem e suporte com objetivo de “[...] conduzir com delicadeza os leitores e, ao mesmo tempo, abrir todas as possibilidades de diversas experiências de leitura” (LEE, 2012, p.146). Por outro lado, a

[...] leitura da imagem, e suas maneiras específicas de comunicar quando linguagem preponderante, implica novos modos de ler, novas coreografias silenciosas para o olhar, outros modos de relacionar-se com o livro como objeto. (BAJOUR, 2012, p.1).



FIGURAS 8 e 9
Um dia de cão, Gabrielle Vincent - duplas.

Recepção de leitura. O corpo-leitor

Com relação a bases teóricas mais representativas acerca da “estética da recepção”, a pesquisadora estava centrada em teóricos como Iser e Rosenblatt, vastamente referenciados em estudos sobre recepção de leitura com leitores infantis — geralmente provenientes do campo da Educação —, mas somente quando se iniciou o trabalho de campo propriamente dito, ao se deparar com a multiplicidade de elementos que emergiram — as crianças não só verbalizaram como também se utilizaram dos gestos, entonação de voz, dança, teatro e desenho para expressar suas experiências com o livro —, buscou-se um diálogo com a obra referencial de Zumthor (2018), *Performance, recepção e leitura*, na qual a investigadora encontrou relação de proximidade. Seus conceitos, que se detêm no corpo e em suas relações com a leitura e a performance, foram essenciais para as reflexões acerca das respostas leitoras.

O fato de que as palavras não dão conta da totalidade da experiência que é estar frente a uma narrativa visual, é outra importante razão para incentivo e necessidade de ampliar o espectro das respostas. Questiona-se a linguagem falada ou escrita como forma adequada de apreciar arte. [...] as artes não existiriam se todos os significados pudessem ser adequadamente expressos por palavras⁵.

(BENSON, 1986 apud ARIZPE e STYLES, p.127)

Neste contexto, esclarece que esta palavra, corpo, no seu ponto de vista, é um corpo que reage e vibra ao contato com o texto, “[...] é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo” (ZUMTHOR, 2018, p.25).

O estudo então se encaminhou para capturar as manifestações leitoras procurando especular, criar hipóteses, e sistematizar — ainda que consciente da subjetividade da investigação — de forma a dar um contorno às respostas.

Metodologia da pesquisa

Preparando o terreno: Códigos de análise aplicados ao livro-imagem

Desde que brevemente sublinhados os temas essenciais, é factível avançar para os assuntos relacionados à metodologia. Antes de iniciar o trabalho de campo propriamente dito, foi imprescindível aprofundar a percepção sobre os livros selecionados para a pesquisa entendendo este ponto como uma prioridade para continuar a investigação. Partindo do pressuposto de que o livro ilustrado é um objeto literário, mas também estético, buscar ferramentas que auxiliassem essa leitura mais minuciosa fez-se premente.

A partir dos estudos de Moebius, Sipe, Bang e Kiefer foi possível entrar em contato com o que Moebius nomeou de “Códigos de análise”. Códigos estes formulados com base nos campos do Design, da Semiótica e da Arte. Esses campos forneceram ferramentas para analisar os recursos expressivos utilizados pelo autor do livro: figuras, desenhos, manchas de cor, texturas, tipografia, formato, guardas, encadernação, tipo de papel etc. A pesquisadora sistematizou as informações advindas desses estudos que culminou em uma tabela comparativa destes conceitos. Esse processo fez sentido na medida em que essa ferramenta enriqueceu a análise descritiva dos livros, ampliando a sensibilização quanto aos livros escolhidos e validando a importância da linguagem visual.

De modo a exemplificar este método, segue a Tabela apresentando os elementos elencados pelos respectivos teóricos e, posteriormente, uma aplicação deste processo em algumas páginas do livro *Bárbaro*, de Renato Moriconi (ed. Companhia das Letrinhas, 2013).

Códigos de análise x teóricos

CÓDIGOS DE ANÁLISE/TEÓRICOS	MOEBIUS	SIPE	BANG	KIEFER	LUPTON
elem. e códigos aplicados isoladamente (elem. tradicionais do design)					
cor	■	■		■	■
linha/capilaridade	■	■		■	
forma		■	■	■	
textura		■		■	■
estilo		■		■	
ponto de vista	■	■			
distância		■			
técnica		■		■	■
escala			■		■
grid			■		■
figura/fundo			■		
elementos e códigos aplicados no contexto					
enquadramento					■
composição				■	■
sequência narrativa		■			
virada da página		■		■	
ritmo/equilíbrio					■
hierarquia					■
tempo e movimento				■	■
tipografia				■	■
características físicas do livro					
tamanho/formato		■		■	
capa		■		■	
guardas		■		■	
papel		■		■	
encadernação		■		■	

Bárbaro, Renato Moriconi.

Análise sistemática (tabela)

CÓDIGOS DE ANÁLISE	BÁRBARO, Renato Moriconi
elem. e códigos aplicados isoladamente (elem. tradicionais do design)	
cor (hue, tone, saturation)	presença forte do branco, tons rebaixados
linha/capilaridade	aguadas
forma	desenhos feitos à mão, orgânico, suave
textura	sobreposições aguadas criam volumes
estilo	aquarela
ponto de vista	-
distância	leitor relativamente distanciado das cenas
técnica	aquarela, evocativo, imagens pouco detalhadas
escala	-
grid	-
figura/fundo	-
elementos e códigos aplicados no contexto	
enquadramento	moldura na capa destaca o personagem
composição	tensão entre topo e base das páginas
sequência narrativa	cadenciada
virada da página	personagem segue no sentido da direita
ritmo/equilíbrio	cadenciado, constante
hierarquia	o personagem é evidenciado na capa
tempo e movimento	repetição
tipografia	serifa com elementos de fantasia
características físicas do livro	
tamanho/formato	14,5 cm x 31,6 cm
capa	acabamento capa dura
guardas	lisas verdes
papel	48 páginas, papel Perfect Suzano (fosco)
encadernação	capa dura

Análise descritiva

O primeiro livro selecionado foi editado pela Companhia das Letrinhas em 2013 e chama-se *Bárbaro*, do autor e ilustrador brasileiro Renato Moriconi. O livro, vencedor do Prêmio Jabuti em 2014, tem o

selo altamente recomendável pela *Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil*, foi publicado em diversas línguas — entre elas francês e italiano — e é recomendado pela *International Board on Books for Young People*.

Segundo Moebius (1986, p.152, tradução nossa), “[...] ignorar a capa e a página de título é como chegar à ópera após sua abertura”⁶. Todos os elementos que observamos antes de abrir o livro comunicam o clima da história e nos dão pistas sobre sua temática. No caso de *Bárbaro*, o projeto gráfico do livro desperta curiosidade pelo seu peculiar **formato** vertical — 14,5 cm x 31,6 cm, — mais comum nos cardápios de restaurantes do que nas prateleiras de livrarias. Seu tamanho convida-nos a uma experiência íntima de leitura.

As proporções de um livro são escolhidas por uma certa razão também. Um formato horizontal é provável ter sido escolhido para um livro cujas ilustrações incluam predominantemente fundos, paisagens e perspectivas panorâmicas (DOONAN, 1993), enquanto um formato fortemente vertical permite que o autor represente personagens humanos em uma larga escala close-up⁷ (SIPE, 1998, p.25, tradução nossa).

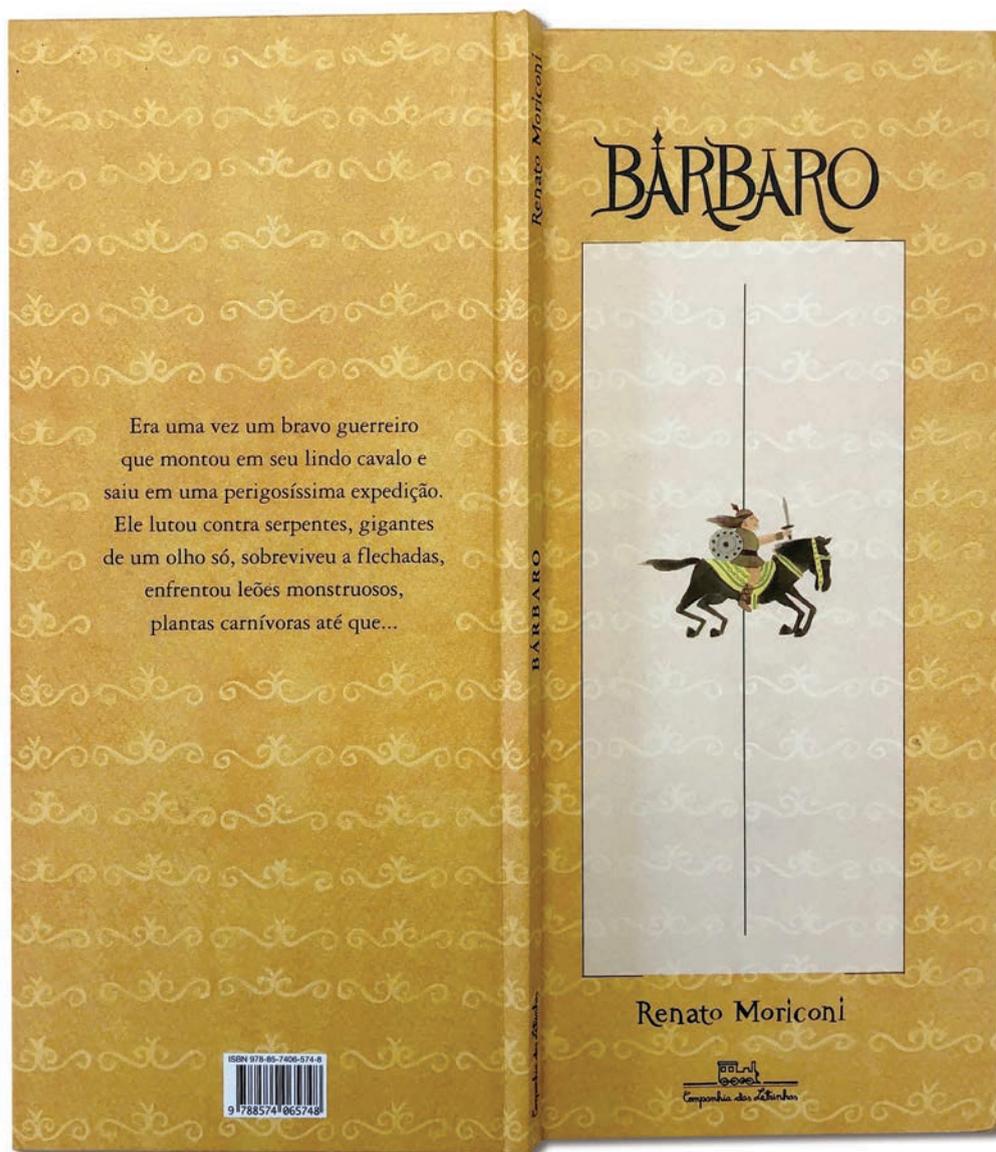
Especula-se que a intenção de Moriconi ao trazer o personagem **centralizado** na capa seja a de colocá-lo no centro do “palco”, assim como acontece no teatro, atribuindo grande importância a este personagem. O fato de ele estar inserido dentro de uma **moldura** retangular permite identificar este personagem com um mundo dentro da história. Moebius (1986, p.50, tradução nossa) complementa: “Como o quadro geralmente marca um limite além do qual o texto não pode ir, ou do qual a imagem não pode escapar, podemos associar um senso de violação, de proibição ou do miraculoso com a quebra do quadro”⁸.

Capa e contracapa conectam-se estilisticamente por meio do tom mostarda, quente e estimulante, assim como pelo padrão ornamental de fundo. A **tipografia** com serifa ocupa o topo da página, destacando-se da imagem central. Os atributos de seu desenho remetem a um passado que, associado ao significado do título, conduz o leitor a uma viagem para a época medieval.



FIGURA 10
Bárbaro, Renato Moriconi - capa.

FIGURA 11
Bárbaro, capa e
contra-capa.



As **guardas** lisas de **cor** verde-bandeira convidam o olhar ao descanso. “O artista e ilustrador Will Hillenbrand gosta de pensar nas guardas como cortinas de palco para uma peça, que é a primeira coisa que o público vê quando entra no teatro e a última coisa que se vê quando a peça termina”⁹ (SIPE, 2010, p.40). Na falsa **folha de rosto** encontram-se novamente o título, autor e editora. O

personagem, centralizado na horizontal, dessa vez encontra-se mais próximo da base, com uma expressão impávida, e segue de perfil caminhando para o lado direito da página, sinalizando para o leitor: está na hora de **virar a página!** Na folha de rosto, uma dedicatória: “Para minha bárbara esposa Gabriela”.



FIGURA 12
Bárbaro, folha de
rosto.

Trabalho de campo. Como criar eventos propícios para observar as leituras e registrá-las? Como estruturar o levantamento de dados?

O diário visual como espaço experimental

Em paralelo ao levantamento teórico, o trabalho de campo se fez necessário para dar início a coleta de dados. A princípio a pesquisadora elaborou leituras

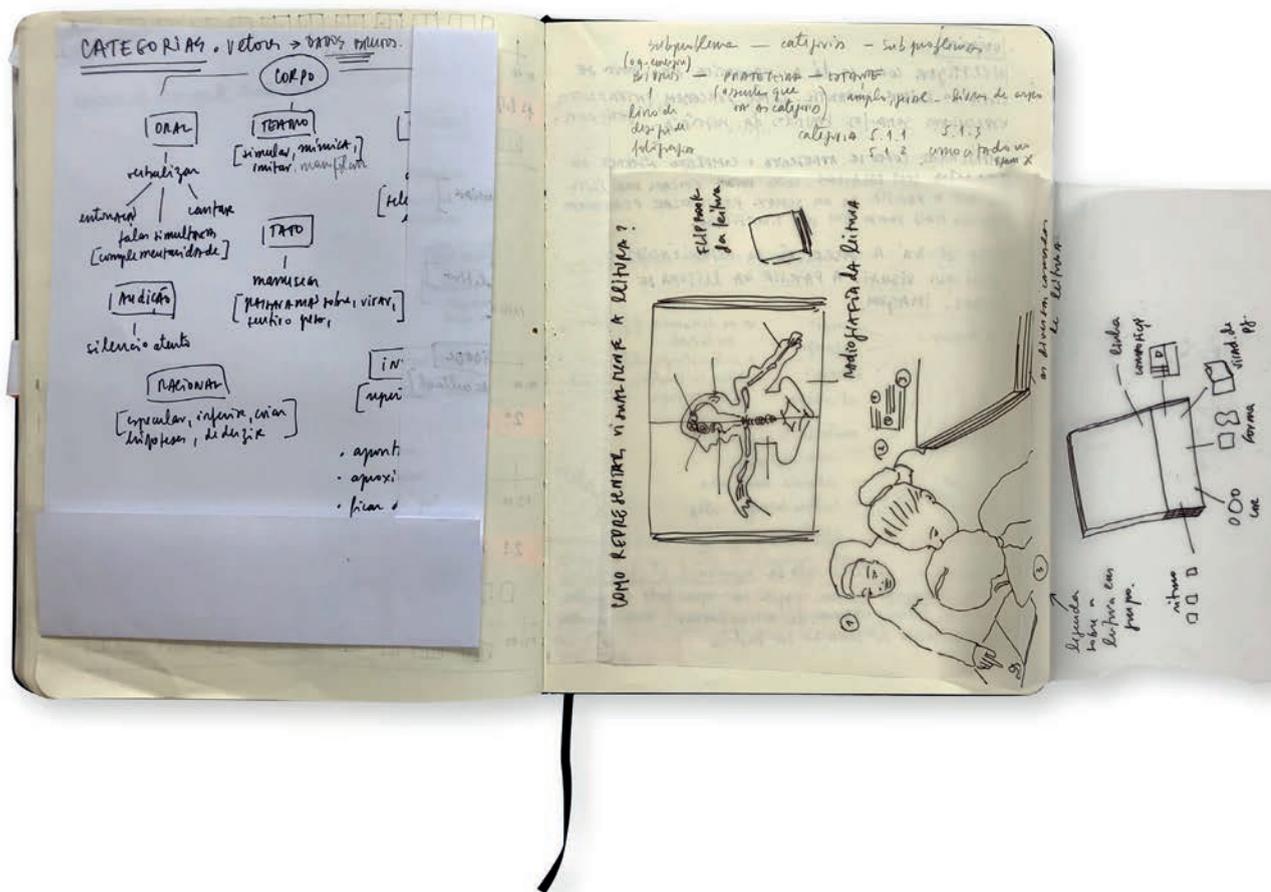
“piloto” a fim de experimentar os diversos arranjos possíveis. Essas experiências foram de suma importância para refletir, tirar conclusões e delinear de maneira mais pragmática as dinâmicas seguintes que aconteceram no primeiro trimestre de 2019 na Escola Estadual Victor Oliva, em São Paulo.

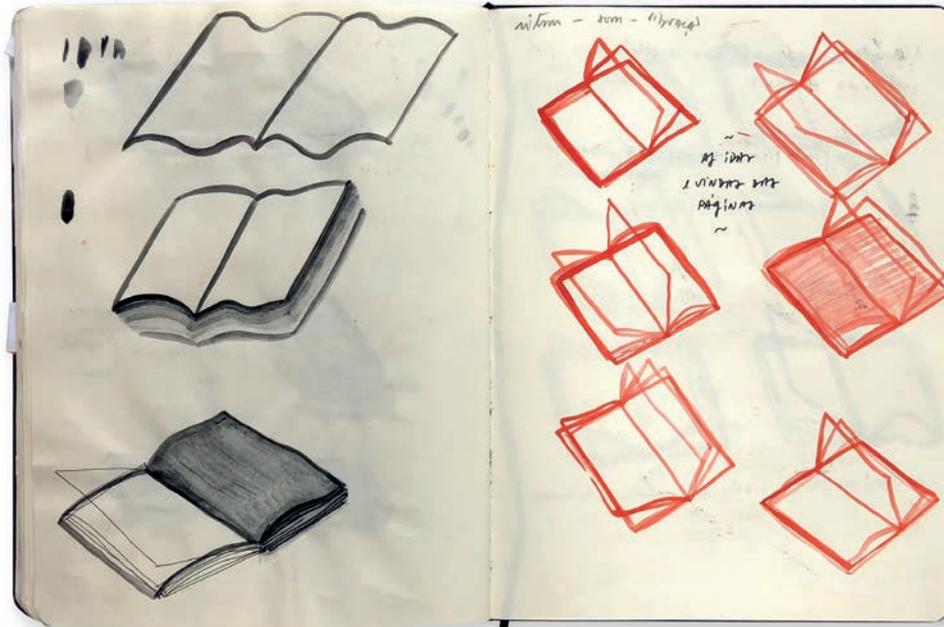
Como foi elencado anteriormente, dentro dos cinco livros-imagem selecionados, *Dança*, de João Fazenda (ed. Pato Lógico), foi o livro escolhido para

esta etapa. Os procedimentos traçados se utilizaram do áudio e filmagem, registrados pela própria pesquisadora. Os encontros agruparam cinco crianças por vez ao longo de uma hora, duas vezes por semana com duas turmas da escola que generosamente disponibilizou uma sala para os eventos. Ao longo deste período, as dinâmicas foram transcritas e deu-se início a um trabalho de apurar os elementos levantados. Nesse momento vale ressaltar que um dos objetivos do estudo foi o esforço em traduzir, especular e experimentar visualmente os aspectos que emergiam nos encontros. O intui-

to de valer-se de uma linguagem que não a verbal foi justamente a vocação do campo do Design que se utiliza da visualidade para elaborar e pensar soluções de problemas. A pesquisadora registrou esses caminhos em um caderno que nomeou de Diário Visual. Este suporte foi um depósito de esboços, colagens, diagramas, linhas do tempo, experimentos cromáticos e *brainstorming*. Na medida em que as páginas eram preenchidas os dados do estudo eram tratados sob a forma de desenhos, plantas e diagramas.

FIGURAS 13, 14 e 15
Páginas do Diário Visual.





TIPOS de DANCAS que emergiram

hip-hop ciranda

valem em um traf.

o AQUILO que o MUNDO VERDAZ NAJ REALIZA.

COMO REPRESENTAR GRAFICAMENTE alguns pontos que emergiram até como:

1. SOM / cantoriais, surpresa, volume, falas simultâneas, hip-hop, cantoriais, os cantos, + frases, + gestos, + alusões ex: solitAAAARIA! + balas ↗ - as finalidades, do som ... + apelo + pace
2. DANÇA: dança do corpo, catártica!
3. EXPRESSÃO CORPORAL

com a mesma repetição do corpo do personagem

00:00 00:05 00:10 00:15 00:20 00:25 00:30 00:35 00:40 00:45 00:50 00:55 01:00

1: Libraç

00:00 00:05 00:10 00:15 00:20 00:25 00:30 00:35 00:40 00:45 00:50 00:55 01:00

2: Leitura

00:00 00:05 00:10 00:15 00:20 00:25 00:30 00:35 00:40 00:45 00:50 00:55 01:00

GRAFICOS DE LEITURA

As estruturas iniciais foram formuladas organizando as respostas leitoras em três dimensões principais: social, sensorial e cognitiva. Estes espectros foram evidentes considerando: o elemento coletivo das leituras, a presença do corpo e as inferências e especulações dos leitores. A intersecção dessas três perspectivas — que se interconectam e se sobrepõem — correspondeu, sob o ponto de vista desta pesquisa, ao leitor, operador da ação de ler (FIG. 16).

Em seguida, proveniente dessas três dimensões, oito cenários principais destacaram-se, localizando os modos de ler, indicando como os leitores manifestaram suas percepções sobre a história (FIG. 17).

Enfim, a investigação procurou entender o que estava por trás de cada manifestação. Neste momento, entra em campo a interpretação da pesquisadora a partir de observação sensível e imbuída das teorias estudadas previamente. O diagrama que segue congrega os três momentos da análise: contexto, manifestação e interpretação. Esta sistematização inicial serviu como estrutura para situar os dados. Uma vez alcançado esse objetivo, a pesquisadora direcionou a análise em outra direção.

Conforme os objetivos específicos desta pesquisa, os trabalhos concentraram-se em relacionar as respostas leitoras aos aspectos estéticos do livro; em identificar como os recursos expressivos evocam respostas emocionais e como, por meio desses elementos, os leitores significam a história que lhes é apresentada. Nesta fase, os fundamentos de Bang, Sipe e Moebius investigados inicialmente, foram alicerces para o método de análise adotado pela pesquisadora: experimentar com a linguagem visual de modo a traçar relações com as respostas leitoras.

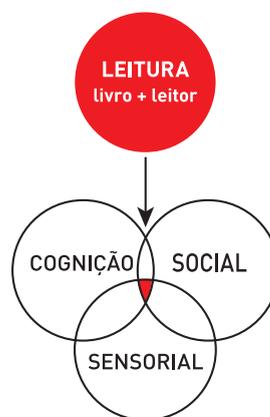


FIGURA 16
Diagrama 1

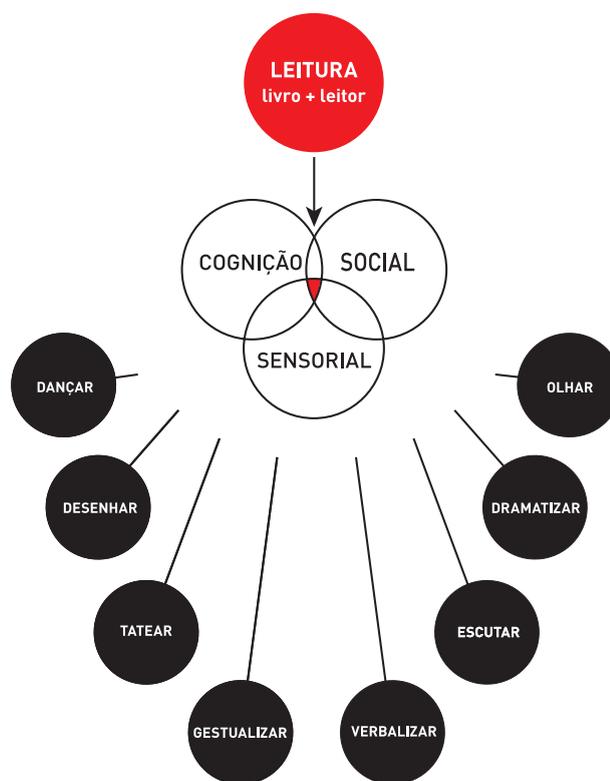


FIGURA 17
Diagrama 2

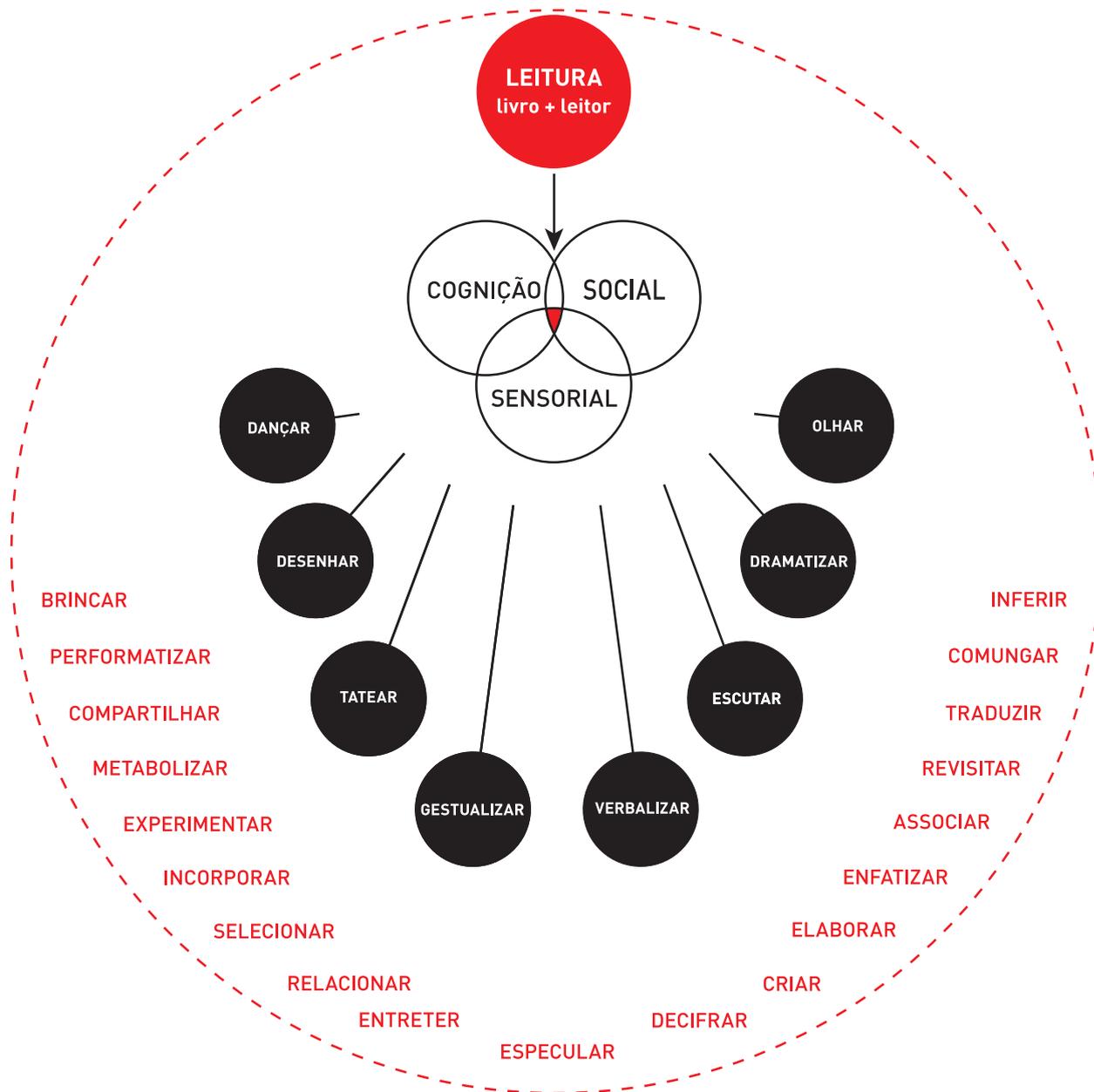


FIGURA 18
Diagrama 3

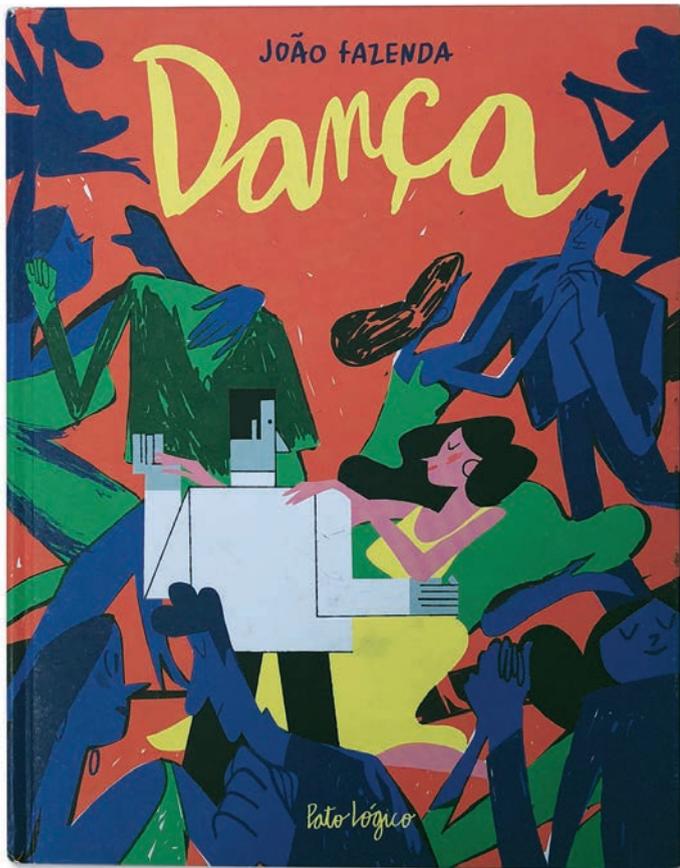
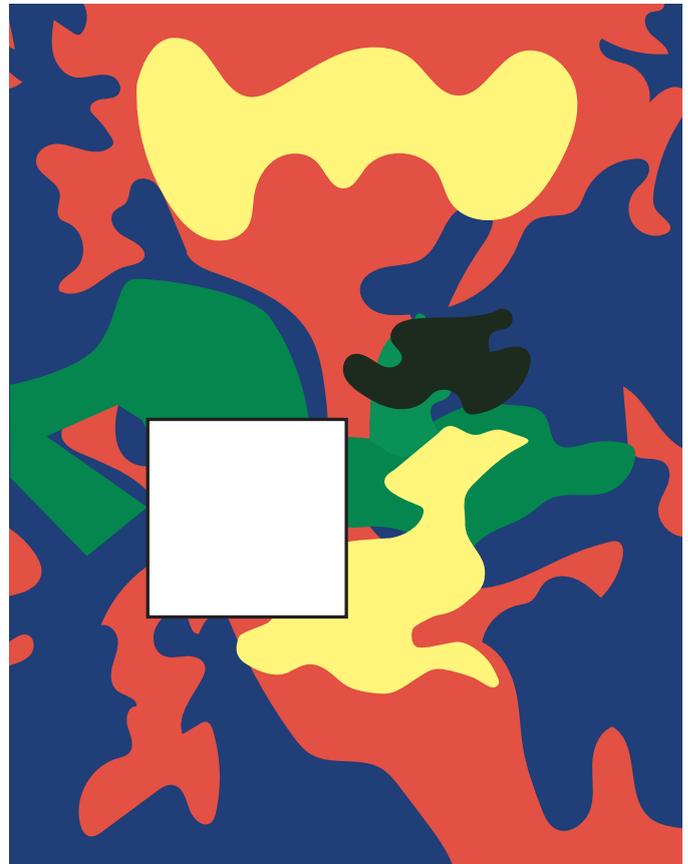


FIGURA 19
Dança, capa.



Por “experimento”, entendemos a operação de análise da forma, material ou processo no sentido metódico, ainda que aberto. Experimentar é isolar elementos de uma operação, limitando algumas variáveis a fim de melhor experimentar outras. Um experimento levanta uma questão ou testa uma hipótese cuja resposta não é conhecida de antemão. (LUPTON, 2008, p.10).

Desse modo, os procedimentos evoluíram da seguinte maneira: de posse das filmagens e transcrições de leitura, sublinharam-se todas as respostas leitoras que, de alguma maneira, relacionavam-se especificamente aos aspectos estéticos do livro. Para algumas duplas do livro, incluindo capa, quarta capa e folha de rosto, foi feita uma síntese gráfica com o objetivo de auxiliar a análise na medida em que foram isolados alguns elementos. Procurou-se, então, dissertar sobre as relações, por meio da costura das respostas dos diversos grupos de leitores, de maneira que juntos fizessem sentido no texto. A partir daí, foram elaboradas as devidas considerações.

Vemos as imagens como extensões do mundo real. As imagens que nos afetam usam fortemente princípios estruturais baseados na maneira como temos que reagir no mundo real para sobrevivermos. Ao entendermos esses princípios, entenderemos porque as imagens têm efeitos emocionais específicos¹⁰. (BANG, 2016, p.50, tradução nossa).

Dentro da proposta deste artigo, alguns desses exercícios presentes na dissertação serão apresentados como exemplo. Seguido de um segundo momento da análise que sistematiza as relações sublinhadas acima em uma lista que resume a relação entre a construção de sentido da narrativa por meio das manifestações leitoras e os aspectos estéticos do livro *Dança*.

Ao olharem a capa, as crianças prontamente respondem quando indagadas sobre o que imaginam ser a história do livro: “De dança!” — ou — “Tango!” — ou até — “Era uma vez um baile de danças agitadas!”. O título e os desenhos não deixam dúvidas; trata-se de uma história relacionada à dança.

Interessante a conexão que a sinuosidade da tipografia manuscrita do título amarelo faz com o vestido de mesma cor da moça curvilínea na capa. Automaticamente, é criado um ponto focal que direciona o olhar do observador. Esse link já anuncia uma constante na história, que é confirmada no virar das páginas: sim, ela dança!

Os leitores manifestam suas percepções, notando alguns pontos: “É verdade ... esse cara é muito quadrado, e os outros são molengas” — diz um leitor ao mesmo tempo que faz o gesto com o corpo mostrando “molengas”. Aqui, entende-se que a criança percebeu uma característica formal do desenho, a forma ortogonal do personagem, em contraponto com os demais desenhos orgânicos. Ao vermos as formas nesse contexto, imaginamos que os leitores fazem a conexão da dança com as formas sinuosas em movimento (determinada tanto pelos espaços entre as formas quanto pelas próprias formas). Na capa, o autor trabalha com imagens sobrepostas, criando uma dinâmica espacial que traduz a experiência tridimensional (uma cena de dança) para o espaço plano e retangular (a página do livro). O ruído dá-se por conta do elemento quadrado branco, que destoa do restante dos desenhos.

— Nossa, ele tá falando, solitááááário! — exclama uma das crianças ao deparar-se com as guardas. Observando a composição da dupla, nota-se o personagem que se destaca sob o fundo de tons e silhuetas sobrepostas (lembra uma padronagem de fundo ou mesmo uma camuflagem). O protagonista, diferentemente de seu desenho da capa, é representado graficamente com pouco peso, desenhado com linhas incompletas e de espessura fina. A sensação é de delicada presença visual. Acredita-se que a associação da leitora tenha se dado tanto pela escolha formal do autor em retratar o personagem central, quanto pela composição da página. Ambos os recursos sugerem a provável condição do personagem percebida por ela: solitário, sozinho, frágil ou mesmo encurralado. “[...] O espaço isola uma figura, torna essa FIGURA sozinha: tanto livre quanto vulnerável”¹¹ (BANG, 2016, p.104, tradução nossa).



FIGURA 20
Dança, guardas.



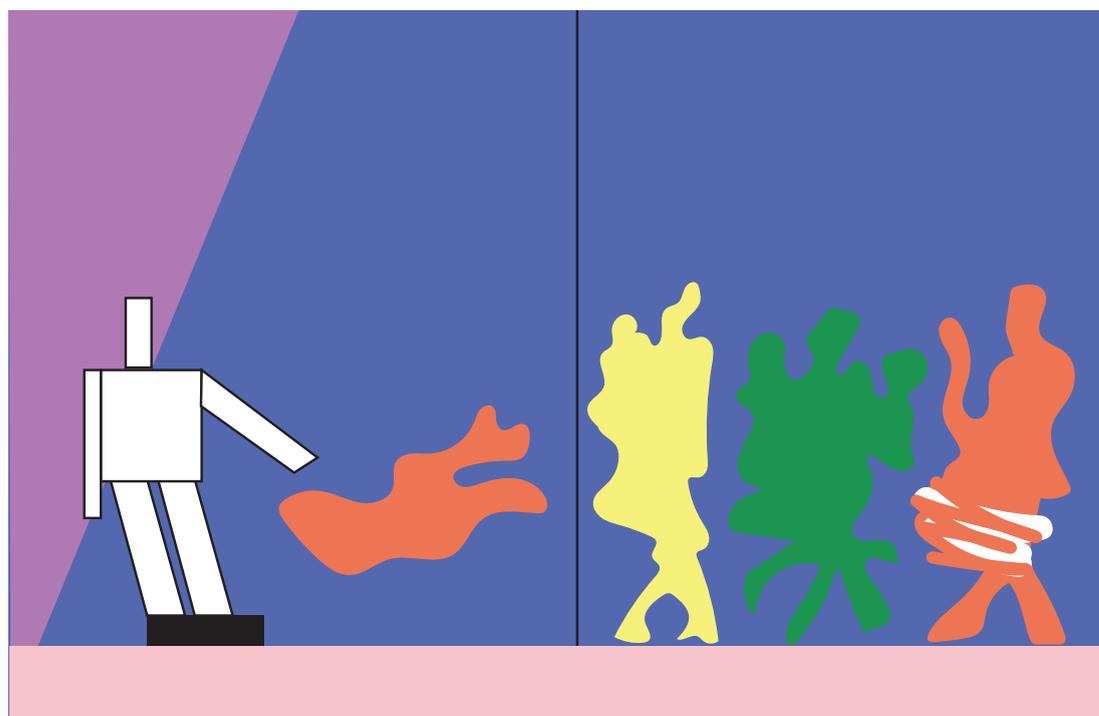


FIGURA 21
Dança, folha de rosto.

Há um aspecto da fabricação de livros a se observar aqui, a espinha. A divisão no meio do livro, formada pela encadernação, torna todas as páginas de um livro de figuras um díptico, e o ilustrador precisa estar ciente disso e da maneira como a arte irá interagir com ela¹² (BANG, 2016, p. 116, tradução nossa). Nesta página, nota-se que a composição usa a espinha do livro para dividir a cena em dois momentos: à esquerda, a diagonal evoca um sentido de movimento e tensão, ao mesmo tempo que traz profundidade à página. Na página da direita, os pares dançam na pista; suas feições denotam um ar de calma e estabilidade associado à linha horizontal na qual estão dispostos. “A força da gravidade afeta nossas respostas a formas horizontais, verticais e diagonais e afeta nossa resposta ao posicionamento das formas na página”¹³ (BANG, 2016, p.52, tradução nossa).

As crianças atentaram-se para a mudança de cor do vestido da personagem feminina. Na folha de rosto, seu vestido é vermelho; na capa, amarelo. Uma leitora avançava e voltava as páginas. Com seu dedo, apontava para o vestido, mostrando aos colegas a alteração de cor. Eles, por sua vez, teciam seus comentários compenetrados no personagem masculino: “Ele tá de costas e aqui tá de frente”. Dessa maneira, parece que as crianças demonstram seu engajamento na leitura. Atentos aos detalhes, procurando identificar, por meio da cor e da forma, os protagonistas, e assim seguem adiante na história.

Comentários dos leitores sobre as técnicas utilizadas pelo autor surgiram ao longo da narrativa:

- Nossa, ela tá toda borrada! — fala um.
- Por que será que tá assim? — pergunta o outro.
- Ahhhhh não, ela tá girando. — conclui quase instantaneamente o primeiro.

Na realidade, a imagem é estática e chapada, mas presumimos que, para o leitor, as hachuras da figura, juntamente com o contexto geral da dupla, transmitem a sensação de movimento.

Surpreendem-se com o estilo pessoal do autor,

elencando as cores das figuras:

- Olha, ele tá com máscara!
- Esse cara tá com o rosto amarelo!
- Ele tá com a cara cinza!

Possibilidades abertas pelo não-verbal percebido pelos leitores

De modo a finalizar o ciclo da pesquisa, a investigadora elaborou uma lista resumindo a relação entre a construção de sentido da narrativa por meio das manifestações leitoras e os aspectos estéticos do livro *Dança*, de modo a levantar hipóteses.

Tabela respostas leitoras x aspectos estéticos

RESPOSTAS LEITORAS ASPECTOS ESTÉTICOS	Construindo sentido da narrativa por meio das características físicas do livro; dos elementos do design; e dos elementos e características da ilustração no contexto do livro.
1. associaram qualidades e estado de espírito dos personagens	
2. perceberam propriedades objetivas e subjetivas da narrativa	
3. observaram mudanças na atmosfera da história	
4. fizeram comparações	
5. perceberam a passagem do tempo	
6. conectaram objetos aos personagens	
7. expressaram sentimentos	
8. orientaram-se na sequência de páginas	
9. perceberam, com mais ou menos presença, as imagens	
10. perceberam movimento X estabilidade nas figuras	
11. relacionaram sensações	
12. perceberam a relação do objeto no espaço	
13. associaram qualidades físicas e subjetivas dos personagens	
14. perceberam relações de tensão, profundidade, movimento, hierarquia	
15. perceberam dinâmicas associadas perspectiva	
16. perceberam propriedades objetivas e subjetivas da narrativa	
16. relacionam com o conteúdo narrativo	

FIGURA 22
Legendas

1. Características físicas do livro



2. Elementos do design



3. Elementos e caract. da ilustração no contexto do livro



FIGURAS 23, 24 e 25
Legendas

Toda investigação leva a múltiplas opções de itinerários. Diante da quantidade de assuntos que se abrem em um estudo, cabe ao pesquisador(a), estabelecer processos e delimitar seu campo de modo a chegar a algum lugar. A metodologia aqui

descrita se delineou de modo a estruturar essa trajetória. A intenção em compartilhar esse percurso é inspirar e incentivar outros estudiosos a se aventurarem neste caminho.

Notas

¹ Do original: “[...] el álbum es un soporte de expresión cuya unidad primordial es la doble página, sobre la que se inscriben, de manera interactiva, imágenes y texto, y que sigue una concatenación articulada de página a página. La gran diversidad de sus realizaciones deriva de su modo de organizar libremente texto, imagen y soporte”.

² Do original: “[...] por un lado exige una elaboración muy rigurosa de la relación entre imágenes y soporte y, por otro lado, una recepción muy activa del lector que reconstruye su significado”.

³ *Histórias sem palavras. O livro-imagem, mosaico de figuras, proporciona uma experiência de leitura única para quem se disponha a destrinchar sua escrita.* (Moraes, p.26), Carta fundamental.

⁴ Do original: “[...] and feel excited and wonder what’s going to happen, to absorb the root of the book and its nonverbal meaning”.

⁵ Do original: “arts would not exist if all meanings could be adequately expressed by words”. (BENSON, 1986 apud ARIZPE e STYLES, p.127)

⁶ Do original: “[...] skipping the cover and the title page is like arriving at the opera after the overture”.

⁷ Do original: “[...] The proportions of a book are chosen for certain reasons as well. A strongly horizontal shape is likely to be chosen for a book whose illustrations include much background, landscape, or long panoramic perspectives (DOONAN, 1993), while a strongly vertical shape allows the artist to depict human characters on a large, close-up scale”.

⁸ Do original: “As the frame usually marks a limit beyond which text cannot go, or from, which image cannot escape, we may associate a sense of violation or of the forbidden or of the miraculous with the breaking of the frame”.

⁹ Do original: “The artist and illustrator Will Hillenbrand likes to think of the endpapers (also called endpages) as the stage curtains for a play, which are the first thing the audience sees when it enters the theatre, as well as the last thing seen when the play it’s over”.

¹⁰ Do original: “We see pictures as extensions of the real world. Pictures that affect us strongly use structural principles based on the way we have to react in the real world in order to survive. As soon as you understand these principles, you will understand why pictures have such specific emotional effects”.

¹¹ Do original: “Space isolates a figure, makes that figure alone: both free and vulnerable”.

¹² Do original: “There is an aspect of bookmaking to notice here, there is the gutter. The split at the middle of the book formed by the binding makes every page in a picturebook a diptych, and the illustrator need to be aware of this and the way the art will interact with it.”

¹³ Do original: “The force of gravity affects our responses to horizontal, vertical e diagonal shapes, and it affects our response to the placement of shapes on the page.”

Fonte das imagens e tabelas

FIGURAS 1 a 21 Elaboradas pela autora, com base na pesquisa realizada

Referências bibliográficas

ARIZPE, E; STYLES, M. **Children Reading pictures: interpreting visual texts.** New York: RoutledgeFalmer, 2016.

BAJOUR, Cecília. **Livros de imagens sem palavras (escritas).** Disponível em: <revistaemilia.com.br/mostra.php?id=266>. Acesso em: 15 nov. 2019.

BARTHES, R. A retórica da imagem. In: BARTHES, R.. **O óbvio e o obtuso: ensaio sobre a fotografia, cinema, teatro e música.** Rio de Janeiro: Nove Fronteira, 1990, p. 27-43.

DONDIS, Donis. A. **Sintaxe da linguagem visual.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético,** vol.1. São Paulo: 34, 1996.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** Campinas: Papirus, 1996.

KIEFER, Barbara. Z. **The Potential of Picturebooks: from Visual Literacy to Aesthetic Understanding.** New Jersey: Prentice Hall, 1995.

KRESS, Gunther.; VAN LEEUWEN, T. **Reading Images: the Grammar of Visual Design.** New York: Routledge, 2006.

LARTITEGUI, Ana. G. **Páginas mudas, livros elocuentes: tramas visuales y discurso.** Zaragoza: Pantalia, 2014.

_____. **Con mis próprios ojos.** Círculo Hexágono, 2013. Disponível em: <<http://circulohexagono.blogspot.com.br/2013/04/con-mis-proprios-ojos.html>> Acesso em: 22 nov. 2017.

LEE, S. **A trilogia da margem.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LUPTON, Ellen.; PHILLIPS, Jennifer. C. **Novos fundamentos do design.** São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MOEBIUS, William. Introduction to Picturebooks Codes. **Word & Image**, v. 2, p. 141-158, 1986.

_____. Six Degrees of Closeness in the Picture Book Experience: Getting Closer. In: NODELMAN, Perry; HAMER, Naomi; REIMER, Mavis. **More Words about Pictures: Current Research on Picturebooks and Visual/Verbal Texts for Young People.** New York: Routledge, 2017.

MORAES, O. Histórias sem palavras. In **Revista Carta Fundamental**, edição jun/jul, 2013, p. 26.

NIKOLAJEVA, Maria.; SCOTT, Carole. **Livro ilustrado: palavras e imagens.** Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PANTALEO, Sylvia. **Exploring Student Response to Contemporary Picturebooks.** Canada: University of Toronto Press, 2008.

_____. Revisiting Rosenblatt’s Aesthetic Response. **Australian Journal of Language and Literacy**, v. 36, n. 3, 2013.

SIFE, Lawrence. R. Picturebooks as Aesthetic Objects. **Literacy Teaching and Learning**, v. 6, n. 1, 2001.

ZUNTHOR, P. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: Ubu Editora, 2018.

Construção experimental de um livro tátil ilustrado com a participação de cegos: discutindo o processo de design

ELIZABETH ROMANI

Este capítulo aborda o processo de projetar um livro tátil ilustrado a partir de uma investigação de caráter experimental com a participação de cegos ao longo do procedimento de construção da narrativa. Defende-se que o livro produzido explorando diferentes texturas e linguagens possa ser caminho para inovar a produção editorial inclusiva para crianças cegas. O livro tátil ilustrado é artefato multissensorial que amplia as possibilidades de leitura e possibilita que crianças com e sem deficiência compartilhem do mesmo suporte narrativo. A pesquisa para elaboração do produto editorial foi construída a partir da estrutura metodológica proposta por Munari (1998). Assim, o projeto foi estruturado em doze diferentes etapas, em um sistema linear, sendo aqui relatadas com maior profundidade as etapas de criatividade e as avaliações com leitores cegos. Ao longo da pesquisa, buscou-se discutir linguagens que promovessem a leitura autônoma da criança com deficiência visual. Além disso, houve a preocupação de que a imagem fosse de fácil compreensão durante a leitura e ao mesmo tempo possibilitasse o despertar poético de uma narrativa ilustrada. Dessa maneira, na fase criativa, experimentaram-se outras expressões de linguagem verbal e visual, identificadas durante a pesquisa em diferentes livros para cegos. Espera-se que este relato de experiência contribua para a discussão sobre o design de livros para crianças cegas. De igual maneira, almeja-se que as avaliações descritas possam auxiliar na elaboração de outras narrativas ilustradas com a participação de público de interesse.

Introdução

O estudo de caso aqui apresentado foi desenvolvido como parte da pesquisa de doutorado da autora, no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. O estudo parte do questionamento sobre como produzir uma narrativa poética para crianças com deficiência visual. Para tanto, investiga-se o processo de projetar um livro tátil ilustrado¹ a partir de um método experimental com

a participação de cegos ao longo do procedimento de construção da narrativa. Propõe-se, então, avaliar um possível caminho, por meio da prática, para tornar o livro atrativo às crianças por meio de design gráfico, estabelecendo-se um discurso acerca da materialidade no livro e debatendo-se a importância de desenvolver todos os sentidos na criança, principalmente a recepção tátil.

O livro tátil ilustrado apresenta dupla leitura: visual e tátil, contemplando todos os leitores. Parte-se do pressuposto de que duas formas de escrita, o braille² e a fonte ampliada, coexistem no campo da página, e a ilustração, obrigatoriamente, apresentará algum tipo de relevo. Ao considerar que esta categoria de publicação demanda métodos de produção específicos, bem como orientação na produção de imagem e regulamentação de texto utilizando o Código Braille³, procurou-se descrever, num contexto nacional, as características de cada padrão produtivo. E, por fim, observar como todos estes elementos articulam-se ao longo das páginas na construção do livro, contextualizando sua relação com o projeto gráfico.

A materialidade para o leitor em formação, sendo ou não cego, é fundamental no processo de apreensão do conhecimento e desenvolvimento do campo perceptível. A comunicação tátil, defendida por Munari (1985), ensina à criança uma nova maneira de ler a informação. Os instrumentos lúdicos, como exemplo, as diferentes texturas, os relevos das dobraduras, sons e cheiros, despertam o interesse da criança no objeto livro. A exploração do tátil consiste em um recurso lúdico empregado em muitos livros para crianças (PERROT, 1987). Apesar de desaparecer dos livros na medida em que a criança cresce, são recursos que permanecem atrativos em todas as fases da vida.

Ao projetar um livro, deve-se levar em conta a quem se destina, ou seja, as linguagens verbal e visual devem condizer com o público proposto. Do contrário, isso pode gerar um desinteresse do leitor. Ao estudar o livro para criança e incluir o leitor com deficiência visual, deve-se compreender as características de percepção deste público, bem

como prever as condicionantes de legibilidade para a criança.

A diferença entre o livro para crianças e adultos está na natureza do leitor. O livro para criança, desde sua origem, esteve relacionado à diversão ou ao aprendizado das crianças. Apesar de o livro ser um produto voltado, preferencialmente, à criança, ele não deve ser limitado, de forma a restringir a sua leitura. O livro pode ser relido em diversas fases de vida, bastando para isso que não tenha um projeto infantilizado. Segundo Zilberman (2005), um bom livro é aquele que agrada, não importando a faixa etária, o sexo e a nacionalidade de seu público. De acordo com a autora, aquele a quem agrada costuma voltar, lendo-o de novo, no todo ou em parte, retornando, de preferência, àqueles trechos que provocam um prazer particular.

Existem muitas formas de se ler um livro, bem como muitos suportes que abrigam uma narrativa. Atualmente, o livro digital vem ganhando cada vez mais espaço na vida dos leitores contemporâneos, mas o suporte digital não permite desenvolver todas as habilidades. A coordenação motora e a socialização, por exemplo, não são, usualmente, treinadas durante a leitura em tela. O audiolivro é outro formato cujo uso vem crescendo entre os jovens cegos, pois possibilita o acesso ao conteúdo de forma mais rápida do que a versão impressa utilizando o Alfabeto Braille, conseguindo-se, assim, ter acesso à história narrada quando todos estão comentando sobre ela. Apesar das inúmeras possibilidades de suporte para uma narrativa, a materialidade, no livro para a criança, é essencial para seu desenvolvimento perceptivo. Entender quem é o leitor do livro tátil ilustrado e como se dá a aquisição da leitura ajuda a direcionar a construção assertiva do projeto gráfico.

Considerações sobre o processo de leitura háptica

Atualmente, a pessoa com deficiência visual dispõe de muitos recursos para conseguir uma informação. O avanço da informática permitiu a leitura em outros suportes, além disso, contribuiu

para a ampliação do acervo de livros em braille. Apesar dos avanços proporcionados pelos recursos de Tecnologia Assistiva, o livro com textos em braille é ainda um instrumento para alfabetização de cegos e significa autonomia de escrita e leitura como segundo principal meio de comunicação, logo depois do oral. A leitura por meio do tato é mais demorada do que a visual, além disso, exige maior nível de concentração. Por se tratar de uma atividade desgastante, a leitura deveria ser estimulada ainda na infância.

Munari (1998) acredita que, nos primeiros anos de vida, as crianças conhecem o ambiente que as rodeia por meio de todos os seus receptores sensoriais, e não apenas através da visão ou da audição, percebendo as sensações táteis, térmicas, sonoras e olfativas. Em seu trabalho, intitulado *Pre libro*, Munari projetou objetos que continham surpresas no formato de pequenos livros, utilizando em cada volume um estímulo diferente: visual, sonoro, tátil e térmico. Assim, o leitor é levado a diversas informações por meio dos receptores sensoriais e, de maneira descontraída, a criança descobre o prazer de manipular um livro. Na mesma linha de pensamento, Restelli (2002), que ao longo de mais de quinze anos trabalhou ao lado de Munari, defende a exploração sensorial, principalmente o uso do tato. Segundo Restelli (2002), o toque provoca no bebê um conforto e uma satisfação, que, no mundo ocidental, tornou-se um tabu na medida em que a criança cresce, mas defende não somente o tocar com a mão, mas com o corpo, concluindo que o prazer está ligado aos aspectos biológicos e psicológicos.

A recepção tátil é uma percepção desenvolvida no ser humano, o que significa o toque como instrumento de conhecimento: o reconhecimento da mãe pela pele, da barba do pai. Ao longo da sua vida, a criança vai aprendendo a usar a visão associada às frases: cuidado para não quebrar se mexer, cuidado que é frágil, não mexa nisso, cuidado que suja. A capacidade de ver é também aprendida, sendo que a percepção visual é desenvolvida nos primeiros sete anos de vida.

O tato, uma via alternativa para o mundo das coisas, parecia explicar, perfeitamente, as características daqueles estilos não-ortodoxos de representação. As percepções táteis eram destituídas das qualidades visuais de perspectivas, projeção e superposição.” (ARNHEIM, 2004, p.254).

Em contrapartida, a capacidade de compreensão por meio do toque vai se perdendo ao longo da vida, assim como todos os sentidos de percepção vão sendo deixados de lado em detrimento do visual.

A leitura com o uso do tato não se dá apenas no contato entre a ponta do dedo e o material pressionado. O leitor necessita explorá-lo de forma ativa, sistêmica e intencional; esse movimento organizado da mão sobre o objeto a ser reconhecido é chamado de exploração háptica. Desta forma, o termo háptico é utilizado para evidenciar o tocar ativo, no qual o tocar acompanha o movimento da mão, do pulso, dos braços, das costas, uma sensação tátil ressaltada na pele, na musculatura e nos tendões (POLATO, 2010). A percepção das formas pode ser relacionada da seguinte maneira, conforme descreve Hatwell (2010): movimentos laterais para consistência, pressão para dureza ou elasticidade, contato estático para a temperatura, levantamento do objeto para peso, segurar envolvendo o objeto para conhecer a dimensão global e a forma, seguir os contornos para o conhecimento preciso da forma e dimensão. Os objetos são capazes de fornecer estímulos, então, na medida em que a criança manipula, levanta, pressiona, começa a conhecer suas qualidades como peso, dureza, textura, consistência e temperatura. A sensação tátil-cinestésica é capaz de transmitir informações acerca dos objetos, percebendo-se que as substâncias não são iguais. A partir do entendimento das diferenças entre os materiais, as crianças desenvolvem a capacidade de reconhecimento das partes para entender o todo, assimilando as informações táteis.

Então, pode-se considerar que o conhecimento perceptivo háptico é fragmentado e de fases sucessivas, requerendo muita concentração durante o processo de exploração. É um esforço mental

envolvendo a memória e a síntese para chegar à representação unitária do objeto. Assim, conclui-se que a leitura é um processo muito difícil para crianças entre 3 e 5 anos e torna-se mais difícil quanto menor o seu contato com as atividades exploratórias. É necessário que se graduem as experiências e as representações gráficas em relevo, tais como linhas, curvas, formas simétricas simples, devendo estas ser representadas paulatinamente. Deve-se manter uma sequência adequada na hora de introduzir uma nova informação tátil, lançando novos dados a cada vez e agregando os elementos em sucessivas interpretações gráficas. Cobo, Rodrigues, Bueno (1994) acreditam que oferecer uma representação gráfica completa seria confuso e propiciaria muitos equívocos interpretativos. Assim, os autores recomendam selecionar esquemas básicos de estruturas simples, como formas geométricas que podem ser tocadas e representadas em distintas dimensões, permitindo à criança obter sucessivas impressões táteis.

Com relação à interpretação da imagem tátil, acredita-se que partindo da exploração do objeto real, seguida de sua exibição gráfica, a criança cega consiga descobrir correlações entre o real e a imagem representada em relevo. “Para construir a noção do objeto, ela precisa agir sobre os mesmos: manipulá-los, saber seu nome, como funcionam, para que servem, fazer experiências” (BRUNO, 2006, p.24). É a partir dessa atividade de fruição que a criança aprende a identificar os símbolos iconográficos de objetos como um todo.

Secchi (2011) acredita que existam três etapas de leitura da imagem para o cego, classificadas pela autora como: pré-iconográfica, análise iconográfica e interpretação iconográfica. Na primeira fase, pré-iconográfica, o leitor percebe a estrutura compositiva escondida e os esquemas internos da composição, entendida como percepção tátil da forma e da estrutura. Na segunda fase, análise iconográfica, reconhece o conteúdo convencional da imagem, que pode ser entendido como a cognição das formas e o entendimento da sua identidade. Na terceira fase, interpretação ico-

nográfica, o leitor acrescenta uma experiência estética, ou seja, a cognição fornece a significação e sua extensão do senso.

Então, a leitura háptica não é um processo instantâneo, de toque e compreensão: demanda do leitor cego muita paciência e repertório de representação iconográfica. Historicamente, essas representações são produzidas, na nossa sociedade, para a condição de quem enxerga; por isso, em muitos livros (FIGURA 1), acabaram reproduzindo a imagem com o contorno em relevo.

Para as pessoas com cegueira congênita, contudo, em nada essa imagem assemelha-se à experiência concreta com esse elemento natural.

Por isso, ilustrações táteis que se restrinjam meramente a transformar os contornos dos desenhos em pontos em relevo, muito comuns nessas publicações, acabam sendo pouco eficazes em sua função representativa. (NUEMBERG, 2010, p.127).

A imagem tátil construída a partir apenas da linha de contorno em relevo ignora o fato de que o objeto é tridimensional e que o leitor talvez não conheça aquela representação iconográfica porque a imagem mental formulada ao experimentar um objeto é diferente para cada indivíduo. Nuemberg (2010) afirma que, apesar de os alunos cegos terem acesso aos livros confeccionados artesanalmente por professoras capacitadas em importantes instituições educacionais, eles acabam reproduzindo os mesmos problemas das ilustrações táteis feitas com contorno pontilhado em relevo. As ilustrações táteis utilizam materiais como E.V.A., feltro, botões, artefatos de bijuteria, os quais continuam sendo utilizados para produzir uma imagem com referência na representação visual. A produção do livro tátil ilustrado é centrada, em sua maioria, em iniciativas pessoais ou de pedagogas em sala de aula, mas nem sempre elas possuem os materiais e as tecnologias mais apropriadas para esta produção.

FIGURA 1
Página dupla do livro *O grande dia* [2008], um exemplo com ilustrações com contorno pontilhado.



As palavras concretas são as primeiras que memorizamos porque possuímos uma imagem mental do objeto. No caso do cego congênito, essa imagem não é concreta, considera-se uma representação imaginada, por isso pode ser mais difícil de ser memorizada. A imagem mental não deriva apenas da visão, assim entende-se que as imagens táteis podem ter o mesmo valor que na memória visual como processo associativo. Quanto mais imagens mentais, melhor será para a construção do vocabulário interpretativo, e mais fácil será a memória de palavras.

A memória visual é um dos mecanismos utilizados pelos cegos para interpretar uma imagem tátil. Se a criança perde a visão após os cinco anos de idade, “ela já terá desenvolvido praticamente todo seu potencial visual, poderá conservar imagens e memória visual” (BRUNO, 2006, p.13). No entanto, as crianças que nasceram cegas ou perderam a visão muito cedo terão suas necessidades de aprendizagem diferentes das demais. O uso da memória visual foi observado no grupo de participantes da pesquisa, notando-se que, quanto mais tarde se deu a perda da visão do participante, maior a sua facilidade de reconhecimento das imagens, justificado pelo acúmulo do repertório visual construído ao longo dos anos. Verificou-se, durante a investi-

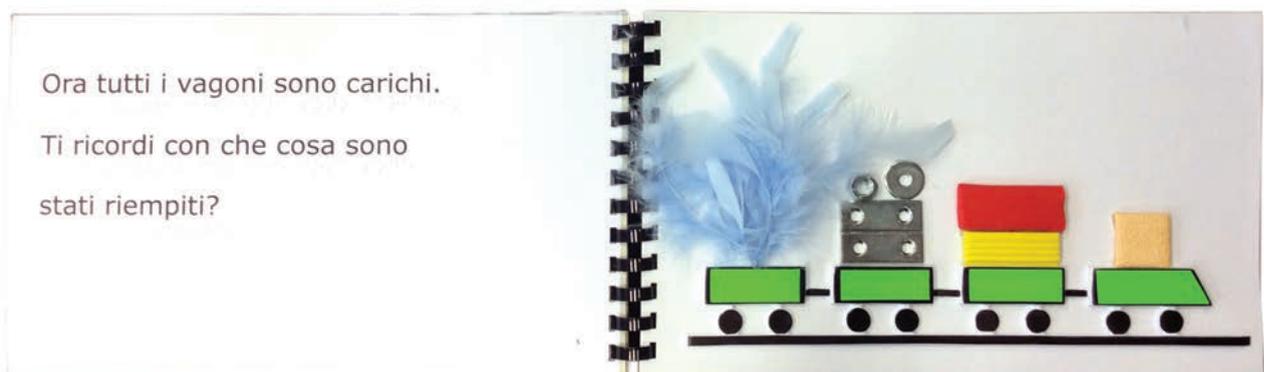
gação, que mesmo não tendo a prática do desenho em suas rotinas, os participantes adultos conseguiram descrever a construção da imagem tátil.

Os símbolos ou os desenhos são apreendidos por meio da exploração de objetos concretos e posterior pareamento com a sua representação tátil (SIAULYS; ORMELEZI; BRIANT, 2010). Como já foi introduzido, anteriormente, os desenhos em relevo destinados ao cego pouco se assemelham aos objetos reais concretos, daí reconhece-se a importância de aprender as representações. Assim como o desenho tátil é auxiliado pela presença do texto nos livros, pode ser recordado por meio da lembrança da imagem, o que leva a entender a importância da imagem no livro. O uso da referência concreta foi observado durante a leitura com os cegos, em momentos anteriores a esta pesquisa aqui relatada, em que os leitores buscavam nas palavras do texto relações diretas com imagens conhecidas, quase sempre objetos palpáveis.

De acordo com Hatwell (2010), a ilusão perceptiva esboçada pela Gestalt é possível de ser apreciada pelo tato. Alguns paralelos podem ser feitos entre a percepção visual e a leitura háptica, por exemplo, quanto ao reconhecimento de formas geométricas simples (FIGURA 2). Estas não apresentam

FIGURA 2

Página dupla do *Ruvidino prende il treno* [2015], livro produzido pelo IstCiechi com desenhos táteis sintéticos.



diferença de leitura quando comparadas ao cego congênito. As formas tornam-se de difícil leitura quando são associadas a outros elementos mais complexos. Outra questão abordada pela autora está na relação de atração para crianças entre 2 e 3 anos — se, nesta idade, as cores fortes atraem a atenção mais do que a forma, pode-se dizer que a textura exerce o mesmo poder de encantamento.

A caixa de ferramentas de todas as comunicações visuais são os elementos básicos, a fonte composicional de todo tipo de materiais e mensagens visuais, além de objetos e experiências: o ponto, a unidade visual mínima, o indicador e marcador de espaço; a linha, o articulador fluido e incansável da forma, seja na soltura vacilante do esboço seja na rigidez de um projeto técnico; a forma, as formas básicas, o círculo, o quadrado, o triângulo e todas as suas infinitas variações, combinações, permutações de planos e dimensões; a direção, o impulso de movimento que incorpora e reflete o caráter das formas básicas, circulares, diagonais, perpendiculares; o tom, presença ou a ausência de luz, através da qual enxergamos; a cor, a contraparte do tom com o acréscimo do componente cromático, o elemento visual mais expressivo e emocional; a textura, óptica ou tátil, o caráter de superfície dos materiais visuais; a escala ou proporção, a medida e o tamanho relativos; a dimensão e o movimento, ambos implícitos e expressos com a mesma frequência. São esses os elementos visuais; a partir deles obtemos matéria-prima para todos os níveis de inteligência visual, e é a partir deles que se planejam e expressam todas as variedades de manifestações visuais, objetos, ambientes e experiências (DONDIS, 2003, p.23).

Dondis (2003) defende a compreensão da mensagem visual por meio da síntese dos elementos que a compõem, como descreveu no trecho acima citado. Todo estudo da percepção visual é regido pela interpretação da pessoa diante de um estímulo visual, mas nem todas as sensações são percebidas na leitura tátil.

Em decorrência desse fato, a representação de uma ilustração complexa da imagem tátil deve ser

contextualizada com legenda ou qualquer outro recurso de Tecnologia Assistiva complementar, a exemplo da descrição da imagem. Nesse caso, a leitura mediada também pode ser uma ferramenta importante para incentivar a leitura de imagens, independentemente da complexidade do desenho. A exemplo dessa premissa, temos a coleção Brailinho Tagarela (FIGURA 3), produzido pela Fundação Dorina Nowill para Cegos (FDNC), em que junto ao livro impresso o leitor recebe um pentop (dispositivo que contém o áudio para ser utilizada concomitante à narrativa impressa). Hatwell (2010) relata que a compreensão dos desenhos táteis por cegos congênitos é muito baixa e que espera que a aplicação de novos materiais e processos técnicos reverta esse quadro. É a partir dessa premissa gráfica que o projeto do livro tátil ilustrado foi elaborado e será relatado a seguir.

Descrição e discussão sobre os procedimentos adotados na construção do livro tátil ilustrado

A pesquisa prática foi construída a partir da estrutura metodológica proposta por Munari (1998). Então, o projeto foi estruturado em 12 diferentes etapas em um sistema linear, a saber: 1) problema; 2) definição do problema; 3) componentes do problema; 4) coleta de dados; 5) análise dos dados; 6) criatividade; 7) materiais, tecnologias; 8) experimentação; 9) modelo; 10) verificação; 11) desenho de construção e 12) solução. Cabe esclarecer que, embora as fases foram importantes para se alcançar a solução final, optou-se por descrever com detalhes, neste capítulo, as etapas de criatividade e as avaliações com leitores cegos. Julga-se necessário explicar que se optou por descrever, como recorte neste capítulo, a evolução das ilustrações ao longo da criação dos modelos e das avaliações em detrimento de todos os parâmetros que envolvem o projeto gráfico.

Esse projeto se inicia a partir da identificação do seguinte problema: os livros acessíveis às crianças com deficiência visual no contexto brasileiro, em



FIGURA 3
Página dupla do *Sofia soltou um pum ...*
[2014], coleção Braillinho Tagarela, com
pentop.

sua maioria, não apresentam muitas explorações sensoriais, o que os tornam pouco atrativos para o público a quem se destinam. Assim, ao longo desta pesquisa buscou-se discutir linguagens que promovessem a leitura autônoma da criança com deficiência visual. Além disso, houve a preocupação com que a imagem fosse de fácil compreensão durante a leitura e ao mesmo tempo possibilitasse o despertar poético de uma narrativa ilustrada. Dessa maneira, na fase criativa experimentaram-se outras expressões de linguagem verbal e visual, observado em diferentes livros para cegos durante a fase de pesquisa de similares. Munari (1982) defende que um bom livro para crianças entre três e nove anos deveria narrar uma história muito elementar e incluir figuras inteiras a cores, muito claras e pre-

cisas. Logo, esse pensamento pode ser estendido à concepção do livro tátil ilustrado, considerando a criança como um ser observador e curioso, mas, para que haja entendimento da narrativa, a linguagem deverá ser compatível com o leitor.

O começo de uma narrativa é sempre muito angustiante; a busca por um tema que seja elementar, como descrito por Munari, e, ao mesmo tempo, permita clareza à criança cega, mostrou ser um grande desafio. Esse projeto teve como premissa criar uma história que pudesse transmitir um sentido mais emotivo, ao mesmo tempo que não pretendia escrever versos de poesia. O tema surgiu durante a leitura de uma matéria de revista sobre o comportamento social de pessoas no contexto atual. Apesar de a reportagem tratar dos aspectos

negativos entre os vizinhos, pensou-se que poderia ser um tema interessante, sendo um conceito universal e que possibilitava muitas comparações. As primeiras propostas desenvolvidas nada se assemelham com a versão finalizada, mas a essência permanece a mesma, a contraposição de pessoas que são nossos vizinhos.

Os primeiros modelos não apresentavam um texto narrativo. Os experimentos gráficos eram compostos de lâminas separadas, em que numa ou noutra a palavra fornecia o contexto, por exemplo, cima, baixo, fechado — elas apresentavam mais o caráter indicativo do que formavam uma história. A grande questão confrontada foi que os estudos eram muito enigmáticos, apesar de terem alcançado certa poética. Numa das reuniões em que levei esses estudos para avaliação com educadores, perguntaram-me se o cego conseguiria entender, pois acharam que a mensagem teria que ser mais direta. Essas colocações impulsionaram a criação de um novo modelo com uma abordagem diversa.

Além da relação texto e imagem não ser explícita, as imagens também não eram diretas. Desta maneira, não havia eficiência na transmissão da mensagem. Nos primeiros estudos não se tinha ainda o contato direto com os cegos, o que pode ser visualizado na produção, sendo esta mais estimulante visualmente do que funcionalmente, como leitura háptica. Assim, naquele momento, não se trabalhou com texturas diferenciadas e nem com a altura de contorno para o entendimento da ilustração.

As lâminas foram executadas soltas, sem uma sequência exata de acontecimentos, de maneira que não estabeleceu o começo, o meio, nem o final; entretanto, ao final, as folhas encadernadas poderiam formar um livro. A proposta era que cada lâmina explorasse um aspecto que remetesse aos vizinhos, estabelecendo analogias físicas ou psicológicas. Essa linha de raciocínio norteou a construção das páginas (FIGURA 4), representando vizinhos que moram ao lado, são diferentes, são escondidos detrás de uma janela, são fechados ou nunca saem, moram empilhados em prédios, são próximos.

O estudo inicial apresentava um conceito que poderia ser desenvolvido, mas a proposta perceptiva do leitor cego precisou ser revista. Durante os encontros de leitura com participantes cegos, em outro momento da pesquisa, concluiu-se que o texto é uma ferramenta utilizada pelo leitor cego para compreender a imagem, bem como foi confrontada na fundamentação teórica acima exposta. Assim, tornou-se evidente que deveria incorporá-lo no livro tátil proposto.

A etapa seguinte do trabalho foi estruturar o texto. Inicialmente, pensou-se em contextualizar o personagem, de maneira a deixar mais clara a relação entre o protagonista e os componentes da história. Na primeira página, forneceria ao leitor a situação, com a seguinte frase: “Este é o mapa da minha vizinhança.”, propondo como imagem uma planta de uma quadra de vizinhança em vista aérea. O mapa serviria de entendimento geral sobre como uma vizinhança é composta e, ao mesmo tempo, localizaria o “eu” na história com alguma textura pontual de destaque na imagem.

A partir do protagonista apresentado e posicionado como elemento fixo, entraria nas páginas seguintes com a estrutura comparativa textual: “mas nem todos ...”, o que poderia se repetir ao longo da narrativa. Nesse ponto da pesquisa, recuperaram-se as primeiras ideias e adaptou-se à nova estrutura. Então, os vizinhos que moram em prédios passaram a ser descritos como “mas nem todos moram na mesma altura”, apresentando uma representação de diferentes camadas de um edifício em corte.

O conceito de vizinhos diferentes passou para “nem todas as casas são iguais”, retomando a forma das diversas edificações encontradas na vizinhança, o que pode ser estendido para seus proprietários e preferências estéticas. Na representação, trabalhou-se também com a comparação de formas, no sentido de confirmarem as diferenças: apesar de repetir a mensagem, altera-se a linguagem, o que pode ser estimulante para a criança cega.



FIGURA 4
Primeiros estudos elaborados.

Outra abordagem incorporada nestes estudos foi o vizinho que não possui quintal, em contrapartida àqueles que moram em casas geminadas com convívio mais próximo pela condição física. Projetou-se uma página dupla que pudesse ser ampliada com uma folha dobrada, e, desta forma, esconder a contraposição. No momento em que o projeto avançou, esta ideia foi descartada porque, novamente, repensou-se a percepção tátil. Uma vez que a dobra para esconder transmite a mensagem de forma clara, o jogo de surpresa visual não poderia ser contemplado de maneira tátil.

Ao longo dos esboços ainda em desenho, na montagem quadro a quadro da narrativa proposta, novamente avaliou-se o projeto com o objetivo de aumentar a síntese informacional, utilizando para isso formas geométricas elementares e texturas diferenciadas. Percebeu-se que a composição da textura associada ao desenho do contorno já seria o suficiente para a compreensão do leitor cego e, possivelmente, mais intrigante para criança que enxerga.

A partir deste entendimento, um novo modelo foi proposto, aproximando-se do modelo final. Nesse estágio, propõe-se um formato de medidas 15 x 18cm, tendo em vista a criança como público pre-

ferencial e a distribuição das imagens propostas. Uma vez que se optou por uma linguagem de síntese, uma proporção de página no formato maior, os elementos gerariam alguns vazios e seriam desproporcionais, considerando o texto em braille e as imagens táteis. A página dupla foi projetada individualmente ainda sem tanta clareza da sequência, exceto a primeira, de introdução, e a última, de desfecho. Os modelos que se seguiram mantiveram as características, sendo que as alterações foram cada vez mais pontuais.

Os três modelos executados nessa fase do trabalho prático utilizaram o papel Canson 180g/m² como suporte, mantendo o formato pré-estabelecido. Nos dois primeiros, foi empregado E.V.A. na construção de grande parte das imagens táteis, com exceção da representação do coração e da estrela. O material emborrachado mostrou-se um material maleável como estudo, uma vez que proporcionava a altura do relevo necessária para a leitura háptica. Além disso, é um material de fácil corte: com auxílio do estilete, rapidamente produziam-se as imagens.

Na evolução do estudo (FIGURA 5), busquei resolver a linguagem verbal e visual com suas relações de entendimento. A primeira página apresenta a

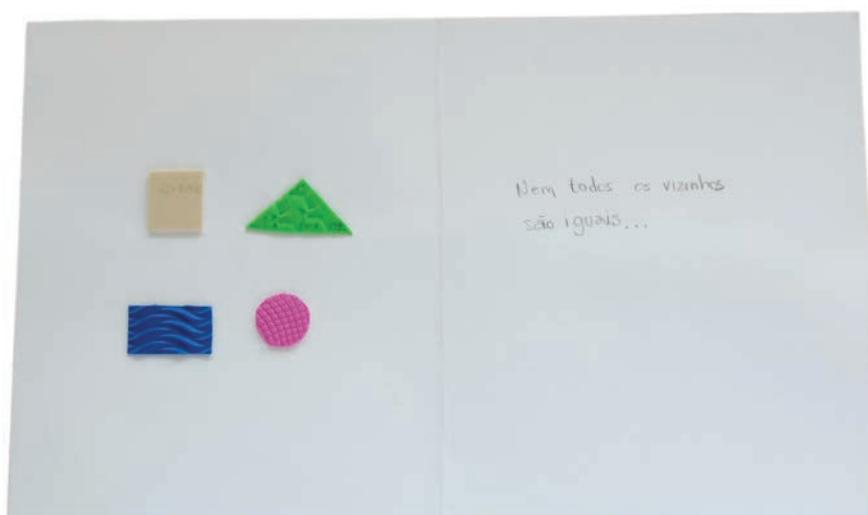
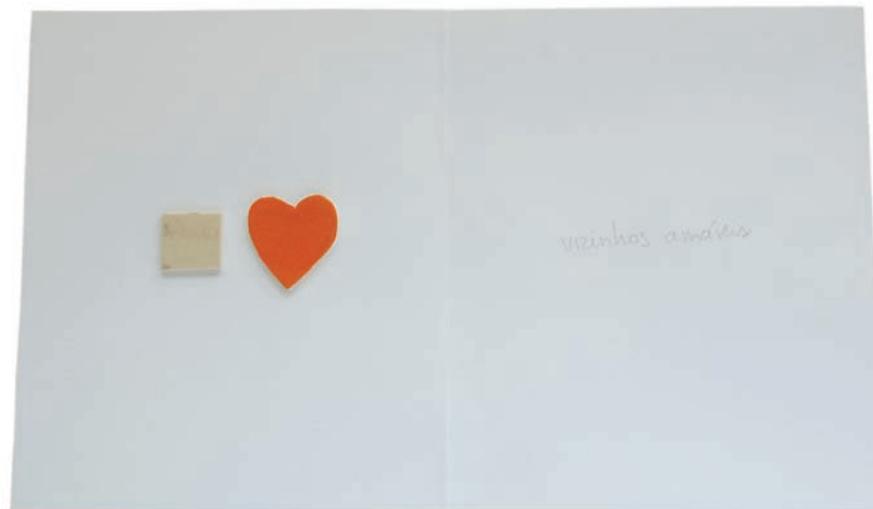
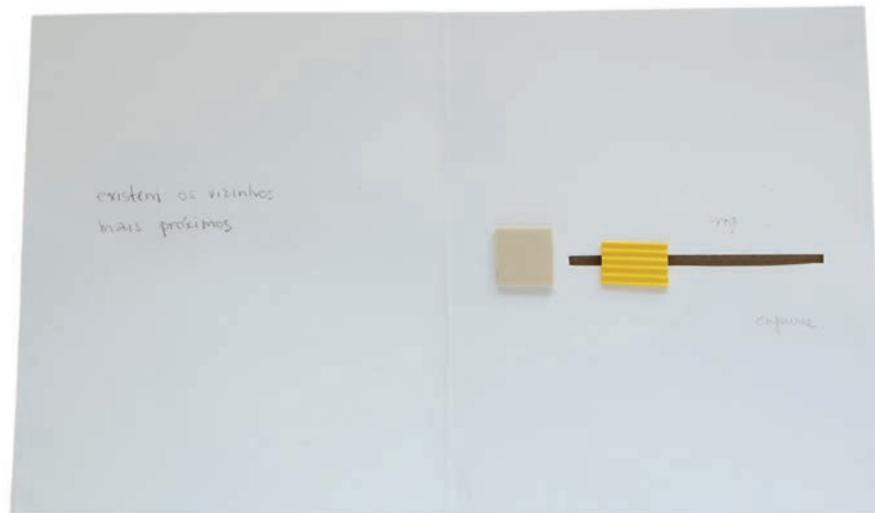


FIGURA 5
Evolução da proposta
com mudança de
linguagem.

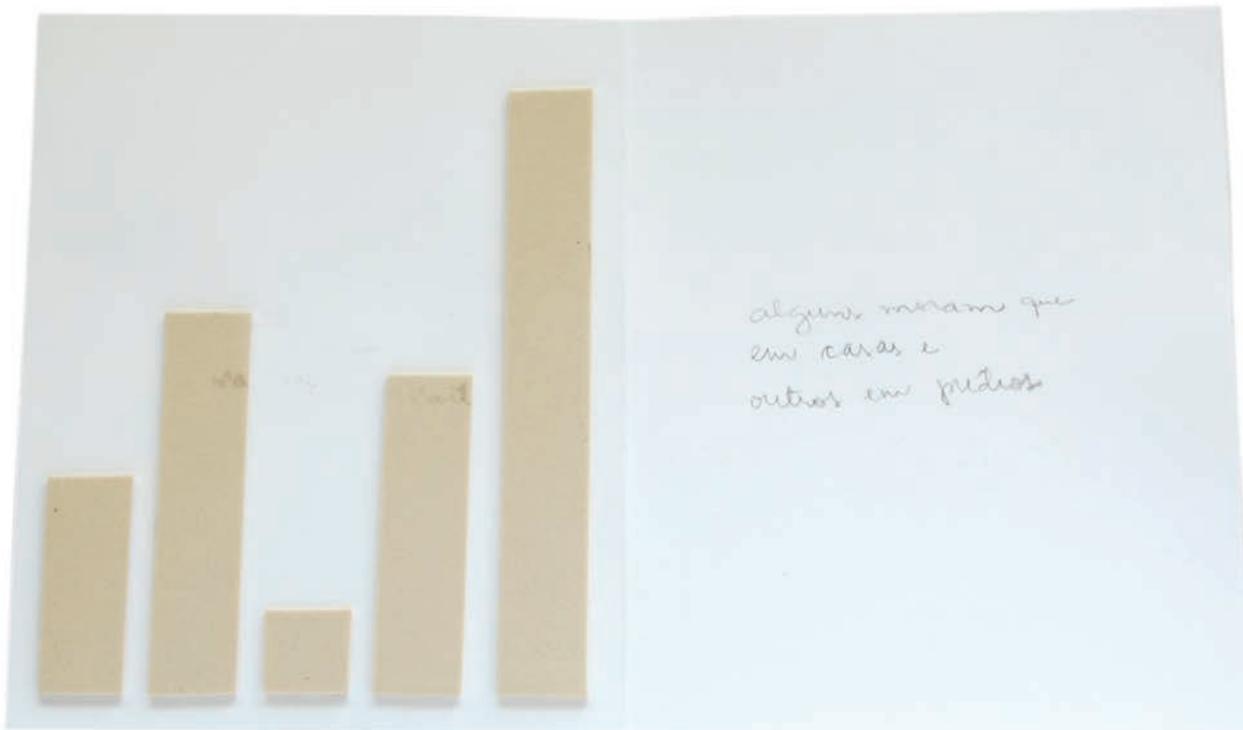


narrativa: “Tenho muitos vizinhos”, seguido da representação de quadradinhos todos iguais e distribuídos equidistantes, que faz alusão aos vizinhos. Na sequência, fez-se a contraposição que “nem todos são iguais”, mostrando por meio de formas e texturas diferentes. A partir da terceira página, não se segue uma ordem definida, entretanto a estrutura verbal do início das orações manteve-se com “existem os que”, complementando com as características.

Nas próximas versões, estabeleceram-se comparativos entre os elementos e seus pares, então um quadradinho bege de E.V.A. se manteve em todas

as páginas como elemento fixo e a outra FIGURA forneceu a descrição. O vizinho mais próximo foi representado com um quadrado fixo e um retângulo que permite o movimento da esquerda para direita, o que sugere a proximidade. O vizinho amável, por sua vez, teve a comparação entre o quadrado e o coração, este executado em camurça. O vizinho rude foi representado com uma lixa de madeira recortada no desenho de uma estrela. A única página que destoou do conjunto foi a representação dos vizinhos que “moram em casas e outros em prédios” (FIGURA 6). Nesta, a solução gráfica na forma vista lateral quebra a solução

FIGURA 6
Página dupla que mostravam vizinhos com diferentes alturas.



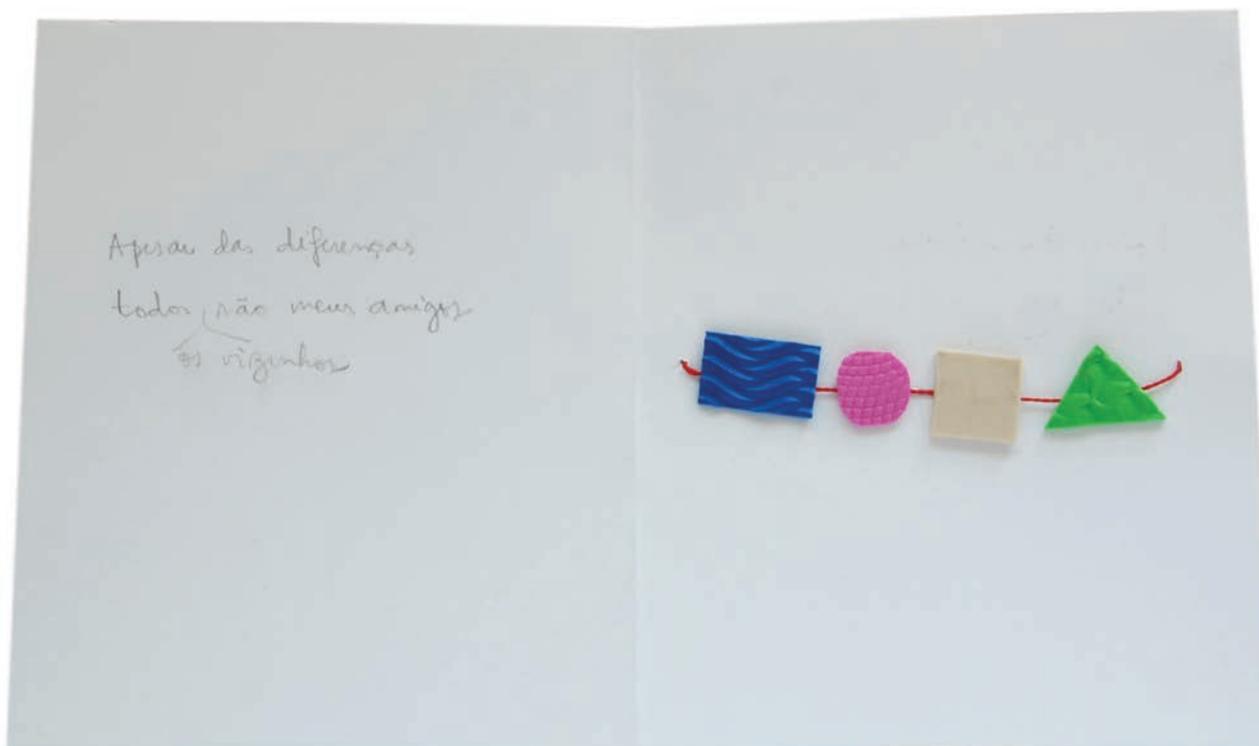
comparativa do quadradinho com um só elemento. Além da imagem, o texto estava fora da estrutura estabelecida. Por esse motivo, essa página foi suprimida dos modelos seguintes.

A última página (FIGURA 7) fornece um caráter de desfecho à história e o final feliz almejado pelas crianças. A solução encontrada foi estabelecer uma conexão entre os personagens relatando que “apesar das diferenças todos os vizinhos são meus amigos”. Na representação, resgataram-se todos os personagens com suas texturas e formas e eles foram colocados lado a lado unidos por

uma corda. Esse conceito foi aplicado até o último modelo, alterando somente a distribuição no campo da página dupla.

A evolução do trabalho, como já relatado, foi centrada em minimizar as falhas de compreensão para o leitor cego. O intuito da produção do modelo a seguir foi executar um livro para ser colocado em análise junto ao leitor, para isso seria fundamental a presença do texto em braille, que, até então, não se tinha conhecimento da dimensão que ocuparia na página. Os primeiros textos foram escritos na reglete plástica, porque era a ferramen-

FIGURA 7
Página dupla que fecha a narrativa, com maior apelo emocional.



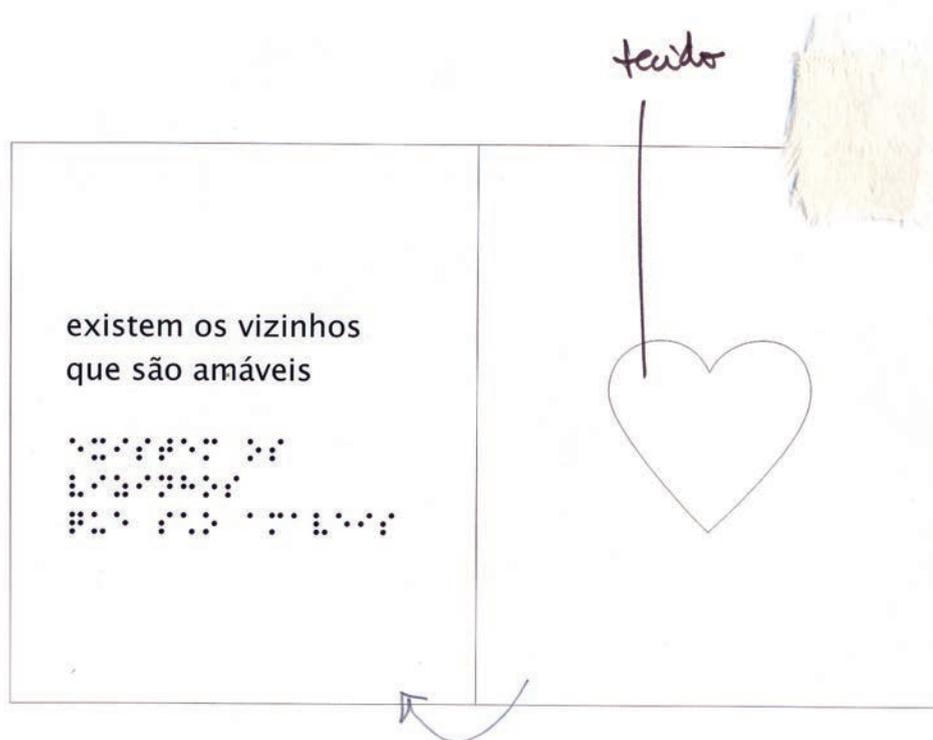


FIGURA 8
Exemplo do planejamento de materiais.

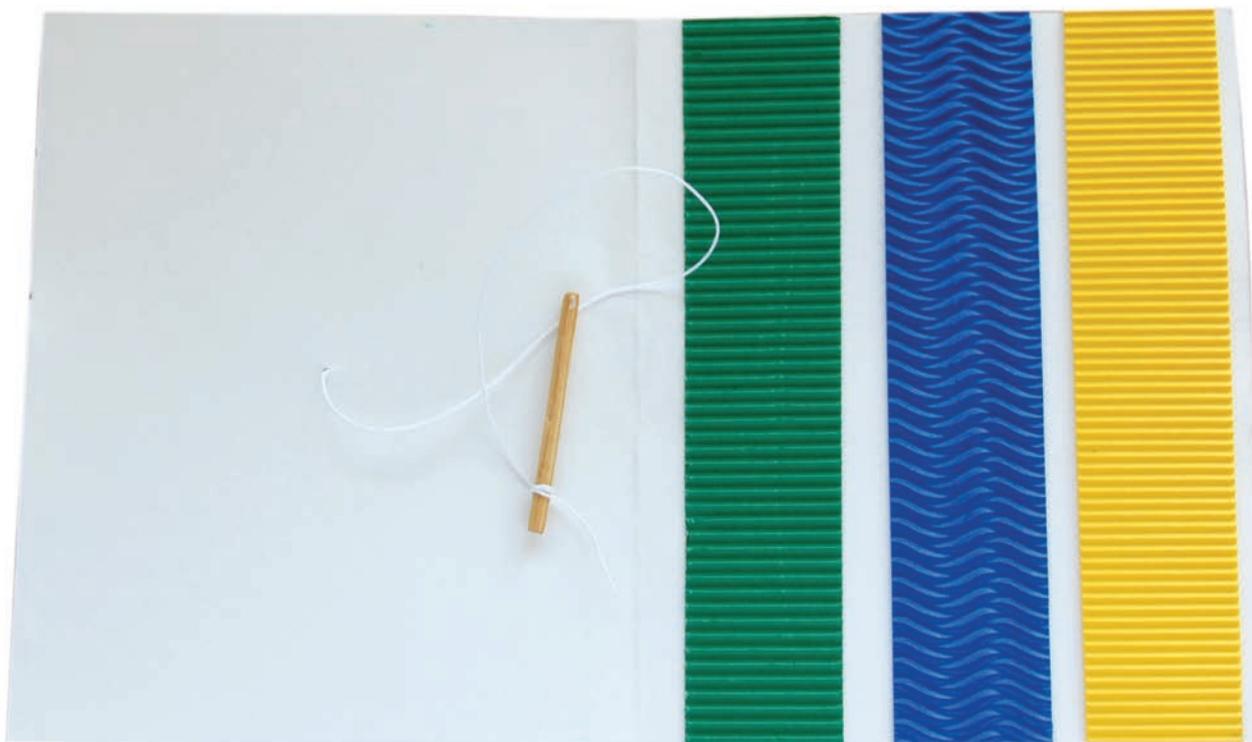
ta disponível na ocasião, mesmo ciente de que tal ferramenta de escrita não forneceria a melhor legibilidade. No entanto, prestou ao seu propósito de estudo. Neste momento fez-se as pranchas de estudo dos materiais (FIGURA 8). Dessa maneira, pode-se estudar a distribuição dos elementos na página e as texturas diferenciadas ao longo da narrativa.

Dentre as mudanças propostas, a mais significativa foi a eliminação do elemento comparativo, de forma que a informação passou a ser transmitida de maneira direta. A primeira página foi a única que se manteve na íntegra. Na segunda página, propõe-se um alinhamento horizontal nas figu-

ras e aumentá-las para que forneçam a coerência visual. Nas demais páginas, os elementos foram posicionados no centro.

Ao eliminar uma das páginas do modelo, resolveu-se incluir uma nova em que apresentava o vizinho barulhento. A intenção era que, nesta página, o leitor tivesse um dispositivo que pudesse fazer algum barulho. A solução viável encontrada foi inserir tiras de materiais com texturas diferenciadas e um bastãozinho de madeira (FIGURA 9) que fosse possível de ser manipulado como um brinquedo. A essência desta página manteve-se no modelo final, avaliando novas possibilidades de superfícies e os sons derivados.

FIGURA 9
Página dupla que propõe
manipulação para produção
de ruído.



Neste estágio de desenvolvimento, o modelo foi avaliado num primeiro momento por Participante A, cega congênita e professora de música do Instituto Padre Chico (IPC), e depois pelas estudantes cegas congênicas Participante B, 8 anos, e Participante C, 18 anos. Todas se ofereceram a ler durante um final de encontro de leitura na escola. Participante A fez comentários mais técnicos sobre o livro, que foram levados em conta na evolução de trabalho. Acerca do texto, Participante A relatou que a reglete não foi a ferramenta mais apropriada porque alguns pontos ficaram apagados e ligeiramente separados. Outro problema grave que ela identificou foram as margens do texto, explicando que a criança precisa de uma margem superior e inferior superiores a 1cm, porque o texto rente à folha dificulta a leitura háptica. Isso foi observado em Participante B, que, durante a leitura, pulou a primeira linha de texto, quando o bloco esteve muito próximo do limite da folha de legenda.

A página inicial teve uma repercussão inesperada nas estudantes, quando Participante B lê “tenho muitos vizinhos” e começa a contar quantos quadradinhos aparecem no campo da página dupla. Depois relata animada, “tenho 19 vizinhos”, excluindo um quadradinho que seria ela. Participante C lê em silêncio, mas se detém na leitura para entender se os quadrados eram iguais e sentindo a textura, que leva um tempo de apreensão maior.

Na página em que se comparavam os vizinhos, Participante A relata que a disposição horizontal alinhada ajudou a leitura, entretanto sugeriu que eu substituísse algumas texturas para que enriquecesse a percepção. Segundo relata, o E.V.A. fornece uma única temperatura ao toque e, ao intercalar outros materiais, as diferentes temperaturas poderiam ser um estímulo a mais durante a leitura. Então ela fornece os seguintes exemplos de materiais: madeira, algodão, grão de areia colada, lixa. Durante a leitura com as crianças, Participante B leu rapidamente o texto e, quando ia passar o modelo para Participante C, percebe as imagens e puxa de volta relatando: “realmente as formas são diferentes”. Após entender o funcionamento do

livro, Participante B passa um tempo maior para diferenciar as texturas e as formas.

Quando chegamos à página do vizinho rude, Participante A gostou da associação da aspereza do material, no caso da lixa, com o significado da palavra, contudo ela indaga se precisava ter uma forma tão clara de identificação na forma de estrela. Segundo ela, a estrela remete a um aspecto positivo, uma pessoa que teria um brilho próprio e não a um vizinho rude. A partir deste comentário, alterou-se a forma, deixando menos figurativa. Participante B, ao deparar com a lixa, começou a lixar as unhas, num processo de ressignificação. Depois Participante B faz um comentário semelhante ao de Participante A, “a estrela é tão bonitinha, porque ela é grosseira?”.

O coração, representando o vizinho amável, foi elogiado pela escolha da textura. Nota-se que toda textura agradável ao toque gera uma satisfação no leitor cego. Perguntei para Participante A se não achava o desenho muito pequeno, mas ela responde que não, e que se eu quisesse poderia aumentá-lo para as crianças. Participante B, antes de ler o texto, toca no coração e fala “ai que bonitinho! Participante C, olha aqui que bonitinho esse coração”. Essa passagem mostra o valor estético sendo atribuído à textura agradável.

Na página do vizinho barulhento, a manipulação não estava resolvida totalmente porque o pauzinho de madeira soltou-se durante a leitura, foi então que Participante A sugeriu que eu prendesse a vareta com um pedaço de barbante. Esta sugestão foi acatada e incorporada no modelo final. Durante a leitura com as crianças, teve-se que explicar que o pauzinho era para tocar. Rapidamente, Participante B começa a raspar o bastãozinho no E.V.A. com textura. Então, Participante B e Participante C divertem-se com a página ao ponto de esquecer que estávamos lendo um livro.

Já num clima de descontração, fechou-se a discussão com as crianças com a seguinte indagação: como são seus vizinhos? Esta pergunta teve o intuito de verificar novas possibilidades de vizinhos, que no futuro poderiam ser adicionados à narrati-

va. Participante C relata: “meu vizinho é grosso e mal-educado”, Participante B, rapidamente, complementa, “então ele deve jogar papel no chão”. Participante B fala que o seu vizinho é mal-humorado, e quando pergunto como eu representaria essa característica, ela mesma responde: “coloca uma pimenta”. Dessa conversa final, observou-se que elas entenderam a proposta da narrativa, sendo a palavra com sentido aberto e a sua representação da imagem conotada.

Após a primeira avaliação oficial do modelo experimental, um novo modelo foi construído a partir do diagnóstico dos leitores cegos e de amigos que enxergam. Iniciou-se a produção com a transcrição do texto na máquina de datilografia braille, e tendo ciência de que a massa de texto produzida com o uso da reglete plástica era diferente. Outra alteração significativa foi assumir que o texto seria posicionado na página par e a imagem tátil na ímpar. Essa proposta de projeto gráfico nasce do entendimento da complexidade da leitura, então estabelecer um ponto fixo para o texto incentivaria a leitura, de maneira que o cego não precisaria procurar essa informação pela página.

Durante avaliação com uma designer, comentou-se que se queria deixar o “eu” do texto “tenho muitos vizinhos” mais evidente na imagem, mas até o momento não sabia se substituiria o material de um dos quadrados. Ela comentou que se poderia fazer um vazado apenas na página par. Avançando esta ideia, pensou-se que a textura poderia ser fornecida pelo elemento da página seguinte, assim o elemento vazado participaria das duas páginas.

Assim, como consequência da primeira página, resolveu-se adotar quadrados iguais com texturas diferentes na página seguinte, mostrando que a diversidade dos vizinhos estava nos materiais. Manteve-se o mesmo alinhamento horizontal da versão anterior, apesar de se reconhecer que perderia a informação do desenho com as formas geométricas propostas inicialmente, e essa versão seria avaliada com intuito de diagnosticar se apenas a textura daria conta da informação.

O coração do vizinho amável ficou muito maior, propondo ainda uma substituição de tecido que revestia o desenho figurativo. O único inconveniente das substituições esteve na cor do tecido, uma vez que as pessoas que enxergam reclamaram que o coração deveria ser avermelhado ao invés de branco. Por outro lado, a nova versão de estrela com a lixa d’água mais fina ficou mais agradável ao toque e mais fácil de reproduzir com o estilete. A nova forma proposta fornece a percepção visual de uma mensagem de raiva ou de agressividade, uma alteração que fez mais sentido à tão criticada estrela.

O conceito de proximidade permaneceu na narrativa com outra solução gráfica. Utilizaram-se os mesmos dois retângulos que percorrem um canaletta com o auxílio de um colchete. Apesar de os retângulos correrem bem na linha vazada, ainda apresentavam problemas de acabamento, ficando com um balanço lateral não planejado durante a manipulação. Esse problema seria resolvido com outras formas geométricas em vez do retângulo proposto ou duas canaletas em vez de uma.

As duas últimas páginas mantiveram-se com ajustes menores. Na página do vizinho barulhento, só se alterou a fixação da vareta de madeira e substituí um dos materiais por uma lâmina de tela plástica. Na última página, todas as texturas na forma de quadrado continuaram unidas por uma corda que atravessava as páginas da dupla. A única alteração no fechamento foi que a linha transpassou os elementos em vez do uso da cola, o que reduz a fragilidade do livro.

A leitura para avaliação dessa nova versão foi realizada em dois momentos, com as crianças em leituras individuais contando com participação de dois jovens cegos, Participante D, 12 anos, e Participante E, 11 anos, e com os adultos cegos Participante F, 64 anos, Participante G, 64 anos, e Participante H, 46 anos. O objetivo da leitura foi avaliar a evolução com as alterações propostas, e o entendimento, uma vez que eles ainda não tinham tido contato com esta proposta narrativa. Cada participante respondeu de maneira diversa à mesma narrativa, uns com mais interesse nas imagens

e outros somente no texto, sendo que estes pouco exploraram a página do livro como um todo.

Participante D apresentou o maior grau de dificuldade de entendimento da narrativa e foi a participante que menos envolveu-se emocionalmente com a leitura. Na primeira página, quando se depara com o elemento vazado, ela talvez não tenha compreendido o vazio, voltando duas vezes o virar da página, mas não faz nenhuma colocação. Na página seguinte, após ler o texto, relata, “é mesmo, são diferentes”. Depois seguiu lendo com dificuldade até chegar na parte dos vizinhos próximos, momento em que verbaliza “nossa, quanta página!”, e passa a concentrar-se só no texto, pulando as imagens. Na última página, quando se depara com os elementos amarrados, ela pergunta: “o que é isso?”. Ao invés de responder, insistiu-se perguntando o que ela acha que é, mas em vez de explorar novamente a página, ela pergunta para a irmã que a acompanhava: “o que é isso?”. A leitura com Participante D mostrou como jovens cegos podem ser dependentes de adultos e que, diante da dificuldade de compreensão, querem uma ajuda rápida ao invés de enfrentar sozinhos.

Participante E é um menino mais ativo e lê com mais fluência o braille, notou-se que ele parece mais habituado a explorar uma página de livro. Na primeira página, fala que identificou uma palavra grafada errada em braille e ri. Durante a leitura, mostra-se surpreso com as imagens, desde os quadradinhos da primeira página até o final da leitura. Observou-se que tem mais autonomia, exigindo menos intervenções com explicações. Na página comparando os vizinhos, num primeiro momento, ficou confuso porque achou que os quadrados eram iguais, mas depois verificou que tinham texturas diferentes. A maior empolgação foi na leitura dos vizinhos barulhentos, em que pôde fazer barulho com a vareta e com a unha. Notou-se que, ao entenderem a vareta pendurada num fio, esta desperta a atenção e a curiosidade não apenas no participante E, mas em todos os leitores cegos.

Participante G, depois de um tempo na primeira página, pergunta: “O que este vazado significa?

Que é um menino e os demais quadrados são os vizinhos?”. Ela compreendeu todas as imagens. Durante a leitura, num tom mais descontraído, o Participante G fala que achou o Participante F nas páginas. Participante F foi o leitor que, durante os encontros ao longo da pesquisa, já apresentava menor grau de entendimento das imagens, possivelmente, porque tenha perdido a visão ainda criança e por não ter sido instrumentalizado para interpretar a imagem tátil. Logo, ele mostrou dificuldade em compreender as imagens com proposta não figurativa, necessitando da mediação durante a leitura. Na página dos vizinhos próximos, comenta: “por que no texto fala que são próximos, se eles estão distantes?”. Esta colocação de Participante F mostra que a exploração da página é sempre contida, ele precisa de incentivo. Ao chegar na página com a proposta dos barulhos, ele pergunta, assim como quase todos os leitores, o que era a vareta pendurada.

Ao explicar, falo que era a vez de ele testar e fazer barulho, mas retruca alegando que iria danificar a página e se mantém estático diante da proposta interativa.

Participante H, dentre os leitores adultos, foi a que mais gostou da narrativa, sendo a participante mais romântica do grupo. Quando ela chega no coração, relata “que bonitinho, um coração bem fofo!”, deixando seu lado emocional aflorar. Apesar de ela ter apreciado a textura do vizinho áspero, ela sente a necessidade de dar nome à forma, assim, pergunta se é um Sol. Nas representações dos vizinhos próximos, comenta que acha legal que os retângulos se aproximem nas extremidades como se estivessem dando um beijo, assim identifica o problema que havia relatado, no entanto, ela não encara como defeito. Ao final da leitura, o Participante H comenta que as ilustrações ficaram legais e que dá para entender facilmente as diferenças.

Após a avaliação, montou-se uma versão quase final em que se fizeram ajustes de diagramação, propondo um projeto gráfico um pouco mais dinâmico, sendo que as páginas de texto se alternam de posição com as páginas da imagem. Optou-se por

separar a imagem do texto pelo limite da lombada. Durante a leitura, notou-se que o Participante F ficou confuso com a alternância entre texto e imagem, uma vez que os participantes estão acostumados com a lógica da estrutura rígida. Quando chegou na segunda página, o Participante F deparou-se primeiro com o texto e não entendeu onde estaria a imagem, daí me perguntou: “por que não havia ilustração na página”. Esta colocação fez-me refletir o quanto a disposição fixa facilita o processo de leitura.

O Participante F, depois de voltar pelo menos duas vezes na primeira página e depois na segunda, balança a cabeça e reflete a respeito da diagramação: “Por que você não colocou a imagem de um lado só? Este jeito dá ideia de incoerência e insegurança. Acho que deveria ser tudo igual”. Ainda sobre a disposição dos elementos, ele comenta: “a tendência é sempre ler primeiro o que está à esquerda, se você coloca o texto ali, a imagem perde a graça. Eu colocaria a ilustração e em seguida o texto, porque a pessoa vai acabar lendo e o legal é tentar descobrir a imagem primeiro”. Esses comentários mostram como a imagem também serve como instrumento de encantamento para leitor cego, tateando a representação e imaginando o que poderia ser aquilo.

Além da proposta da diagramação, alterei o formato das peças que se aproximavam na tentativa de melhorar o entendimento da manipulação. No entanto, a forma de triângulos significando setas não funcionou como idealizada na versão anterior. O novo desenho mostrou-se mais instável e frágil, amassando a ponta do triângulo durante a leitura. O Participante F comenta que não dá para entender e que os elementos deveriam estar mais próximos. Durante a leitura, teve-se que explicar que eles se aproximavam. Neste instante, ele torce o triângulo ao invés de movimentá-lo horizontalmente. Ficou nítido que a forma não ajudou na interpretação.

Na última versão, adicionou-se um novo conceito de “vizinho que está sempre de mudança” e coloquei uma representação de um pássaro num cartão azul. Inicialmente não tive tanta certeza se haveria compreensão. Participante F, o primeiro a ler, fala que entende a ilustração do pássaro e quando lê o texto comenta “ah, o pássaro representa aquele vizinho que gosta de viajar, o viajante”. Na última página fica claro que os participantes entenderam a proposta da narrativa quando o Participante F começou a colocar significado nas formas, presente no relato: “o quadrado é o vizinho antiquado. Olha aqui, o redondo é meu vizinho gordinho”. Esse trecho de fala demonstra, assim como nas crianças, que a leitura propiciou um espaço para a fantasia.

O protótipo final foi construído a partir da colagem de elementos. As imagens foram todas vetorizadas para serem transformadas em arquivos digitais. Depois de vetorizar, utilizou-se a máquina de corte a laser para recortar todos os elementos representativos. Os textos em tinta foram impressos numa impressora jato de tinta e o texto em braille foi produzido numa máquina de datilografia braille. Assim, os materiais empregados simularam como poderia ser uma produção seriada deste livro tátil ilustrado.

Nesta pesquisa, o estudo da capa não ganhou tanta ênfase, ficando em um segundo plano de discussão, sendo um ponto que poderia ser ampliado e que não foi possível neste trabalho. As capas foram propostas com o emprego do baixo relevo, no entanto, os participantes não deram muita importância para a composição da capa, pois consideram que o título é o único elemento importante. Participante F não entende o desenho na capa da proposta e pergunta: “que letras são aquelas”, evidenciando que valeria a pena retomar esta discussão no futuro.

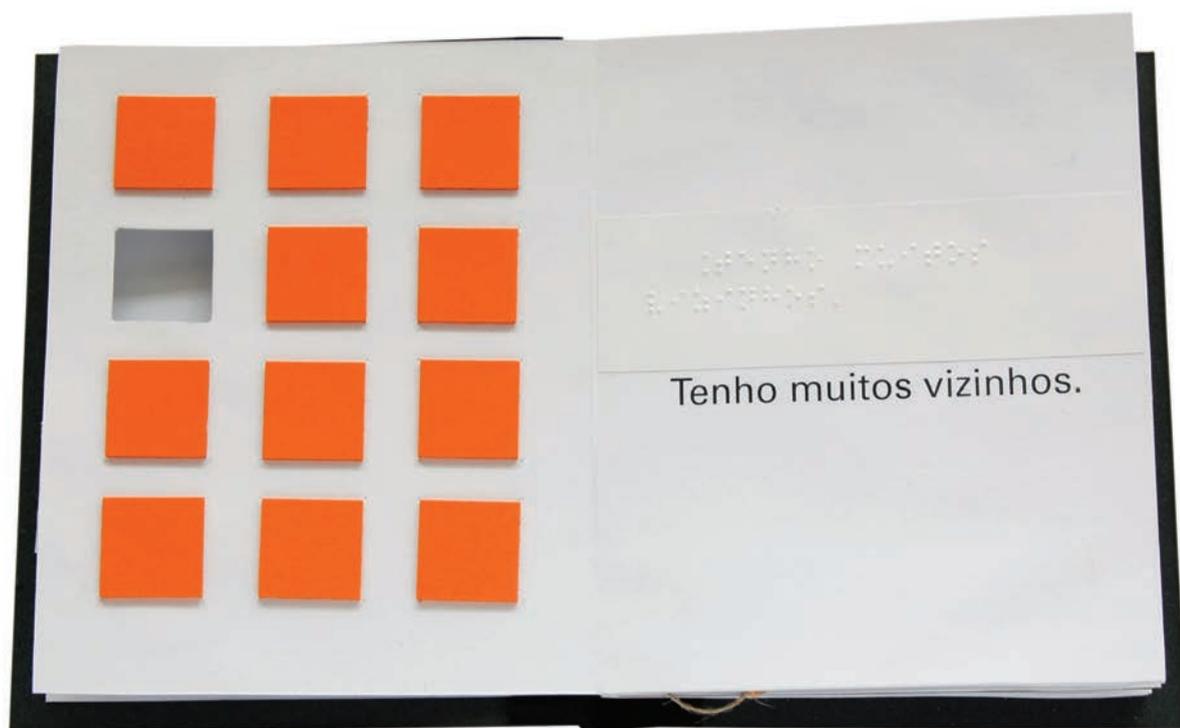
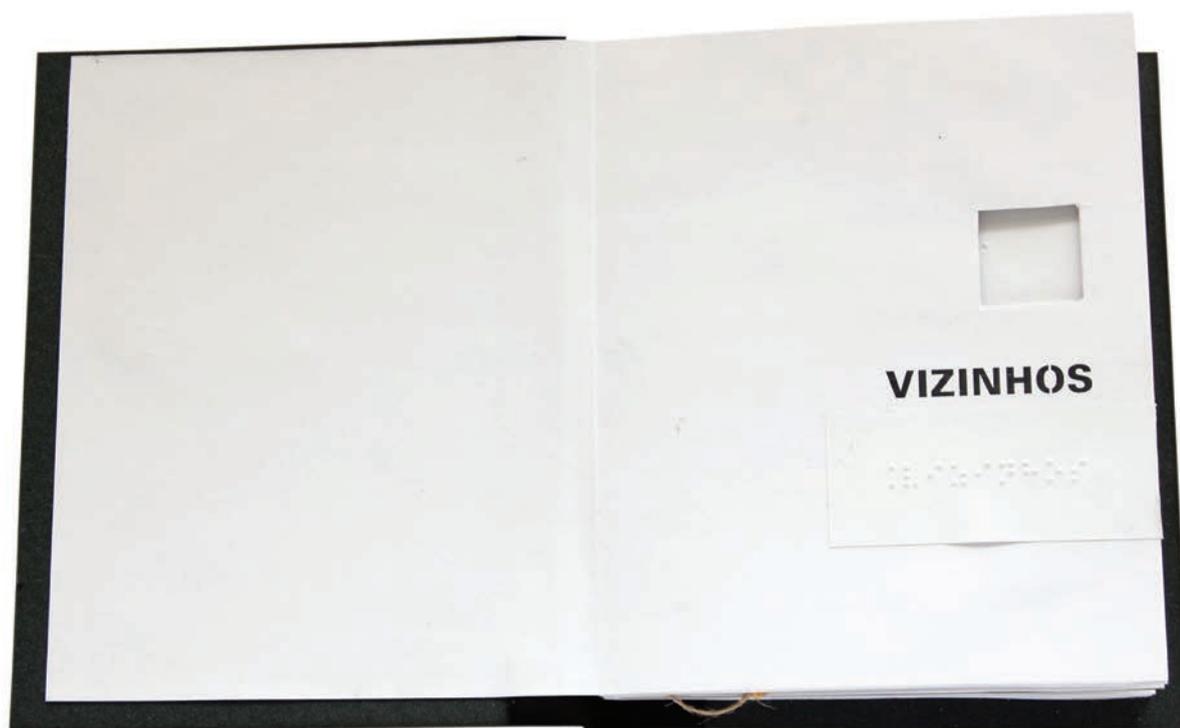
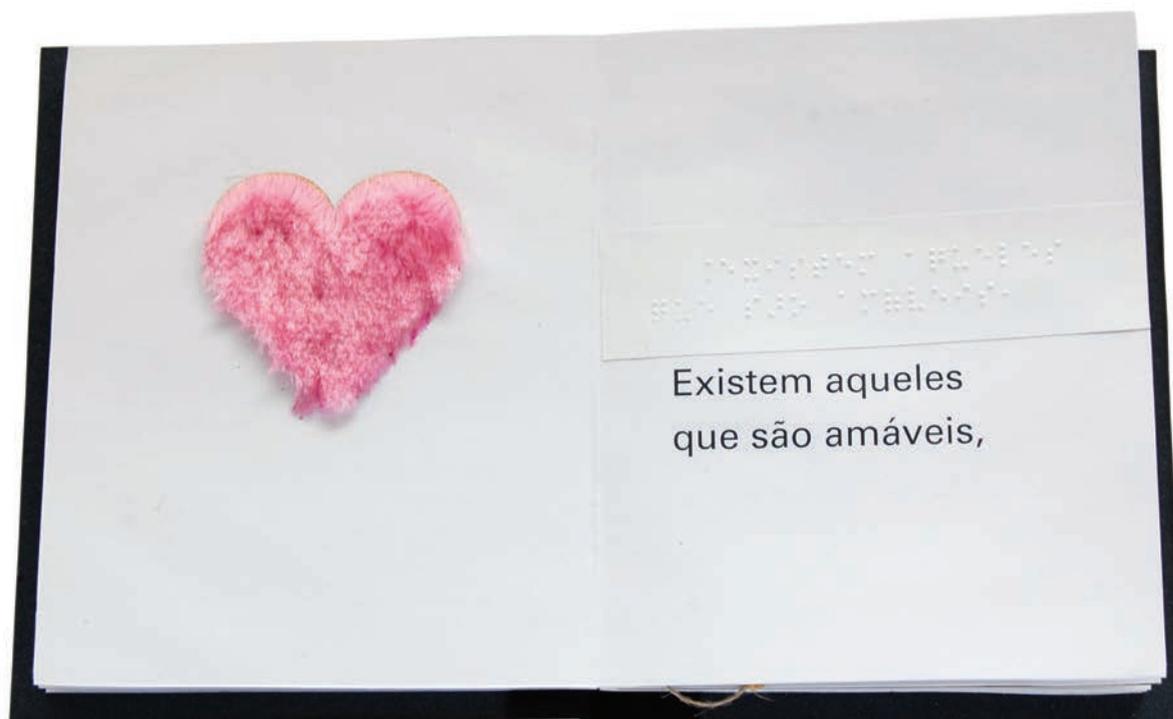
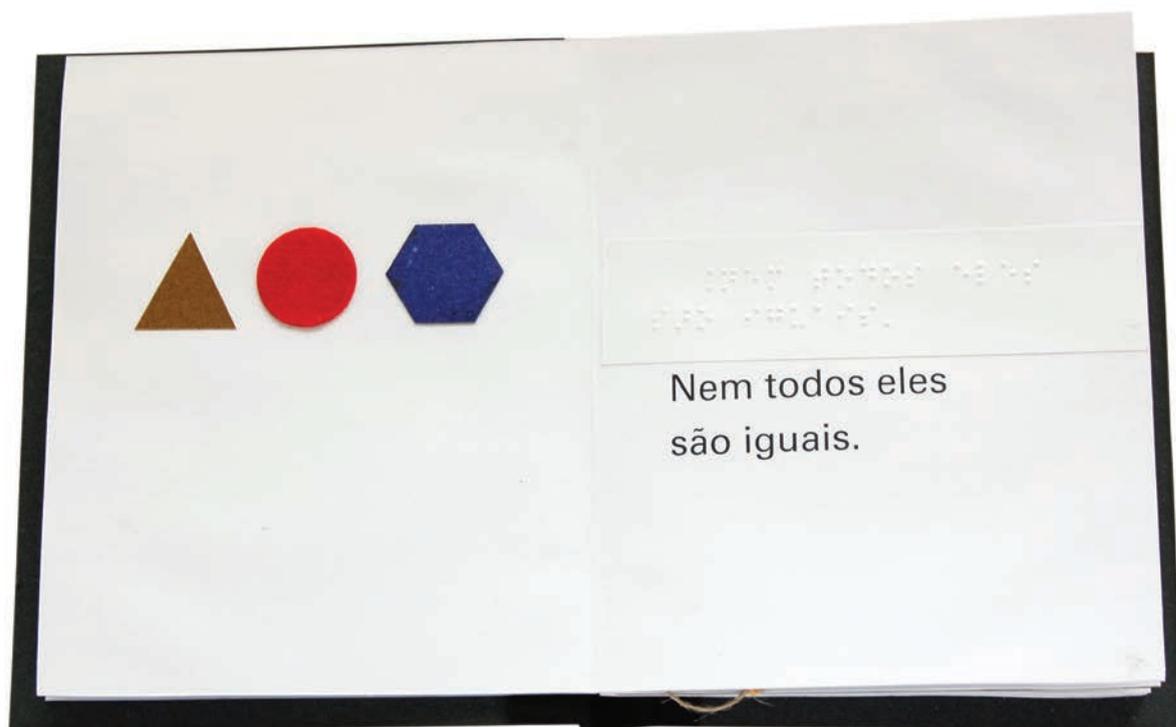
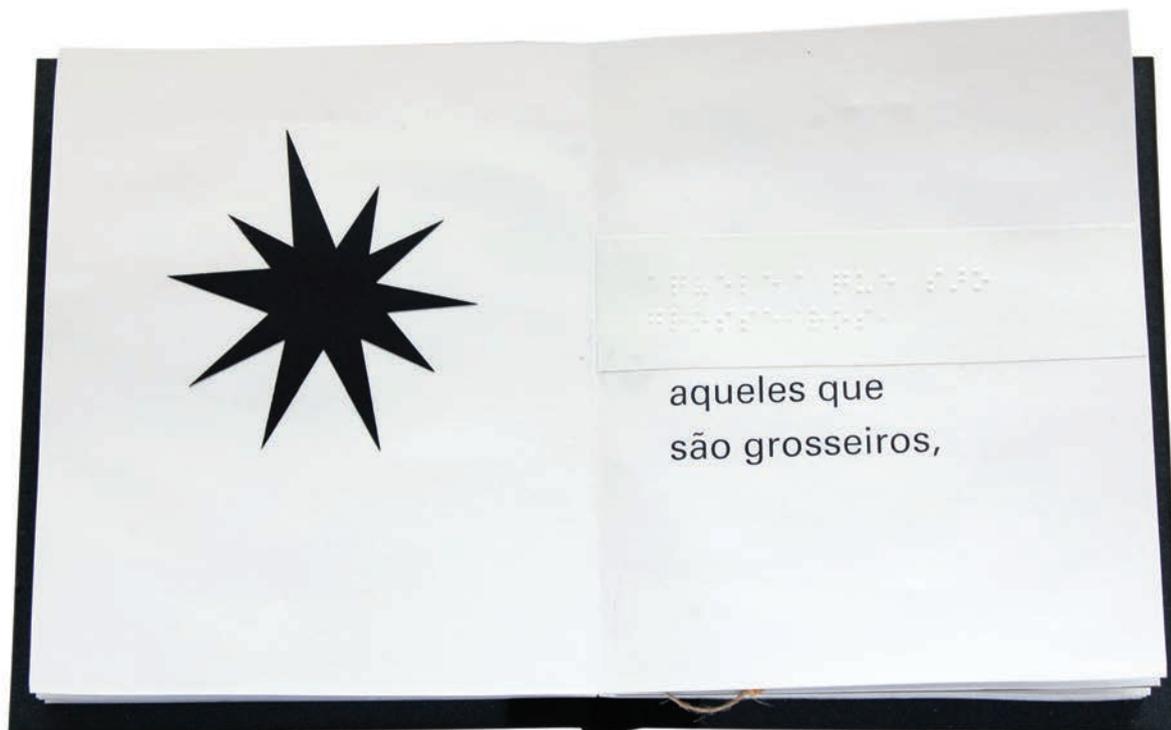
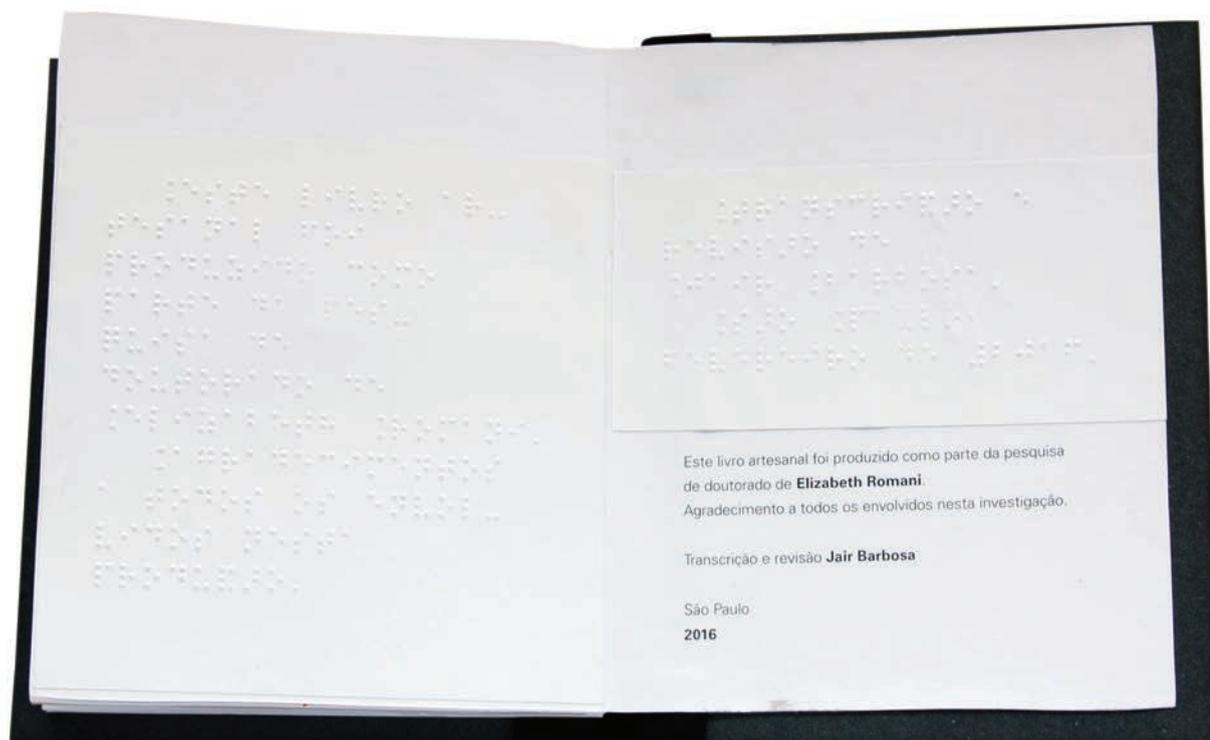


FIGURA 10
Protótipo do livro tátil ilustrado.









Considerações finais

O tema “vizinho”, ao final do processo, mostrou-se uma narrativa que teve o envolvimento tanto dos adultos como das crianças cegas, bem como atraiu o interesse daqueles que enxergam. Cada leitor, a quem pode-se mostrar o livro, sempre adicionava um adjetivo ao seu vizinho que não havia sido contemplado nas narrativas, mostrando um caminho para uma possível continuidade. Os modelos desenvolvidos cumpriram seu papel de promover o diálogo entre os leitores, ampliando a conversa para a vida real, remetendo os comentários para a própria vizinhança.

A leitura com cegos foi relevante no desenvolvimento de todo o processo prático-experimental, permitindo avaliar a leitura háptica dos elementos que não foram descritos e suas reações diante das representações, concluindo que as emoções podem ser despertadas pelas texturas. A exploração de materiais diferenciados permitiu avaliar o prazer do toque ao diferente e depois a satisfação do reconhecimento, como um jogo de tentativa e erro. Com certa constância escutou-se dos cegos: “Vamos ver se conseguimos adivinhar esta imagem!”, assim como ficou evidente na fala do Participante F ao relatar que achava graça em adivinhar a ilustração.

Quando se iniciou a pesquisa com livros, não se acreditava muito no design da página com elementos fixos na mesma posição ao longo da narrativa, entretanto, com o decorrer dos experimentos e da leitura nos encontros, observou-se que estabelecer um campo para a diagramação dos textos em braille poderia ser benéfico em determinados projetos. A leitura da imagem exige muita concentração para o cego e envolve muitas emoções quando, ao final, compreende a representação. Assim, a posição do texto não deve ser mais uma barreira, mas deve ser pensada como ferramenta de incentivo.

Um ponto divergente entre a criança e o adulto diante do livro é como encaram a manipulação do livro. Quando se ensinava à criança como funcionava determinada ação no livro, ela tentava sempre reproduzir sozinha, buscando testar os limites do livro, enquanto os adultos quase nunca reagiram a estímulos, mesmo quando mediados. Em geral, os adultos justificavam que a manipulação podia danificar o livro e preferiam não mexer, mantendo-se mais apáticos se comparados com a animação das crianças.

Por fim, julga-se importante mencionar que os estudos de representação gráfica se desdobraram em pesquisas recentes sobre acessibilidade comunicacional, em especial em espaços expositivos dos museus da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Além disso, a experiência vivenciada com os participantes cegos, conhecimento esse que extrapola a pesquisa bibliográfica, permitiu ampliar as pesquisas da imagem tátil para outros suportes, a exemplo, dos sinais de um Sistema de Sinalização e maquetes táteis utilizados pelo educativo de um espaço cultural. Dessa maneira, a pesquisa relatada neste artigo não se encerra aqui: o conhecimento adquirido está presente em alguns dos projetos de pesquisa e extensão universitária da UFRN e componentes curriculares da graduação e da pós-graduação.

Notas

¹ O livro tátil ilustrado é compreendido, nesta pesquisa, como um produto multissensorial que possibilita a leitura por um maior número de crianças, com ou sem deficiência.

² O termo “braille” refere-se ao uso da escrita utilizando o Código Braille. Apesar de alguns pesquisadores utilizarem a palavra “braille” de maneira aportuguesada, nesta pesquisa optou-se por manter o termo tradicional e recomendado pela Comissão Brasileira do Braille.

³ Código Braille ou Sistema Braille é um método de leitura e escrita em relevo, constituído por 63 sinais formados a partir do conjunto matricial composto de 6 pontos, conhecido como “sinal fundamental”. Cada sinal é denominado pela célula braille. Para facilitar a identificação e estabelecer a posição relativa, os pontos são numerados de cima para baixo e da esquerda para a direita.

Fontes das imagens

FIGURAS 1 a 10 Acervo da autora

Referências bibliográficas

ARNHEIM, R. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora: nova versão. Tradução Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

BRUNO, M. M. G. **Educação infantil**: saberes e práticas da inclusão: dificuldades de comunicação e sinalização: deficiência visual. 4. ed. Brasília: MEC, Secretaria de Educação Especial, 2006.

COBO, A. D.; RODRIGUEZ, M. G.; BUENO, S. T. **Aprendizaje y Deficiencia Visual**. In: BAUTISTA, R. (org.). **Deficiencia visual**: aspectos psicoevolutivos y educativos. Málaga: Ediciones ALJIBE, 1994.

COELHO, N. N. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000.

DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HASLAM, A. **O livro e o designer II**: como criar e produzir livro. Tradução Juliana A. Saad e Sergio Rossi Filho. São Paulo: Edições Rosari, 2007.

HATWELL, Y. **Psicologia cognitiva della cecità precoce**. Tradução Michelina Mosca Di Dino. Monza: Biblioteca Italiana dei Ciechi Regina Margherita, 2010.

MUNARI, B. **I laboratori tattili**: a cura di Bruno Munari, Itália: Zanichelli, 1985.

_____. **A arte como ofício**. 2. ed. Tradução Wanda Gomes. Lisboa: Editorial Presença; São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1982. Col. Dimensões.

_____. **Das coisas nascem coisas**. Tradução José Manuel de Vasconcelos. São Paulo: Martins Fontes, 1998 [1971].

NUEMBERG, A. H. Ilustrações táteis bidimensionais em livros infantis: considerações acerca da sua contribuição no contexto da educação de crianças com deficiência visual. In: **Revista Educação Especial**, Santa Maria, v. 23, n. 36, p. 131-144, jan./abr. 2010.

PERROT, J. **Du jeu, des enfants et des livres**. Paris: Du cercle de La librairie, 1987. Collection Bibliothèques.

POLATO, E. Per immaginare, la mente ha bisogno di immagini. L'importanza dei libri illustrati tattilmente come mediatori per l'alfabetizzazione e la relazione nei bambini in età prescolare. In: **Libri che prendono forma**. Roma, mar. 2010. Disponível em: <http://capitalicultura.beniculturali.it/servizieducativi/index.php?it/185/disclaimer>. Acesso em: 11 mai. 2015.

RESTELLI, B. **Giocare con tatto**: per una educazione plurisensoriale secondo il método Bruno Munari. Milano: Franco Angeli, 2002.

SECCHI, L. **Toccare la pittura**: percezione, cognizione ed interiorizzazione di forma e contenuto, attraverso l'educazione estetica dedicata alle persone non vedenti ed ipovedenti. In: ASSOCIAZIONE AMICI DELL'ACCADEMIA CARRARA ONLUS. **L'arte vista sotto un'altra ottica**. Roma: Armando Editore, 2011. p.67-86.

SIAULYS, M. O. C.; ORMELEZI, E. M.; BRIANT, M. E. (org.). **A deficiência visual associada à deficiência múltipla e o atendimento educacional especializado**. São Paulo: Laramara, 2010.

ZILBERMAN, R. **Como e por que ler a literatura infantil brasileira**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

Ilustração, narrativa e design: processo criativo de dois livros ilustrados de Maguma

MARCOS GUARDIOLA MARTÍN [MAGUMA]

Nas duas seções a seguir, apresentamos o depoimento de Marcos Guardiola, o Maguma, sobre o processo de criação de dois de seus livros, ambos publicados pela Tara Books. Embora partam de textos e propostas extremamente diferentes, ambos os livros apresentam muitos pontos convergentes, deixando clara a construção poética do autor. Em tom de conversa, Maguma conta e mostra como constrói seus universos criativos e possibilita aos leitores um mergulho em seu modo de pensar.

Deus Dinheiro, publicado no Brasil pela editora Boitatá, tem como base trechos dos *Manuscritos econômico-filosóficos* de Karl Marx, especificamente o capítulo que trata de dinheiro. Marx era muito jovem quando o escreveu, e apresentava um olhar crítico e desafiador em relação ao mundo de ganância e consumo emergente na época. Maguma recriou seu discurso contra o poder entorpecente do dinheiro em um universo surreal e maravilhoso.

Em *João, o felizardo*, conto clássico dos irmãos Grimm, Maguma cria duas narrativas visuais paralelas — uma em tempos passados e outra em um presente distópico — para discutir o que, de fato, significa ganhar e perder e em que implica o valor monetário, questionamentos muito contemporâneos.

Processo criativo de *Deus Dinheiro*

Publicado pela Boitatá em 2018, tornou-se possível por uma série de circunstâncias felizes. Em 2014, durante a celebração do Festival Internacional de Ilustração, *Ilustratour*, conheci Gita Wolf, diretora da Tara Books. Meu trabalho lhe pareceu muito espirituoso e acabamos por ter uma boa conversa. Várias semanas depois daquele encontro, recebi um e-mail de Gita com uma proposta muito interessante e um grande desafio: e se fizéssemos um livro ilustrado que tratasse de uma questão política e que se relacionasse com a realidade social contemporânea? Que desafio!

FIGURA 1
Uma das ilustrações
de *Deus dinheiro*.

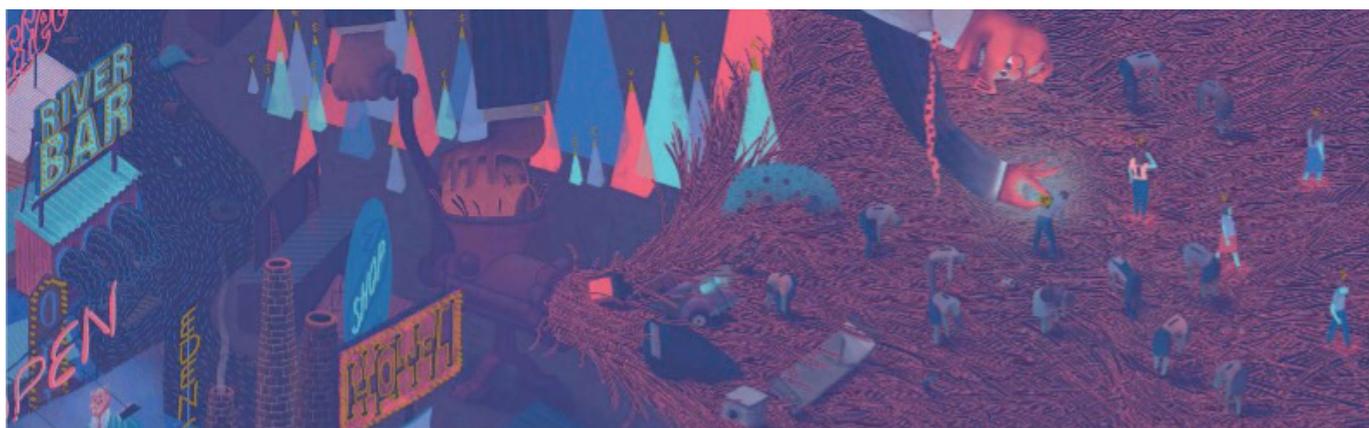




FIGURA 2
Imagem de
Deus dinheiro.



FIGURA 3
Retrato do jovem
Marx, 1836.

Tara Books é uma editora independente sediada na Índia. É um coletivo de escritores, designers e artesãos de livros que produzem em um modo de funcionamento não hierárquico e estão focados na experimentação — no que diz respeito a conteúdo, design e produção. Em seu processo, criam livros de excelente qualidade com conteúdo engajado e crítico.

Gita tinha visto o trabalho que faço para a mídia impressa, ou seja, a imprensa política, na qual trato principalmente de questões políticas, econômicas e sociais. Ela achava que a concepção visual que moldava essas imagens poderia ser transferida para as páginas de um livro ilustrado.

E as boas notícias não pararam por aí: ela também me ofereceu a oportunidade de trabalhar com o restante da equipe na Índia. Eu não podia acreditar! Foi uma grande oportunidade e um projeto emocionante também. Embora ainda não tivéssemos certeza sobre o que exatamente seria o livro, aceitei o convite com entusiasmo.

Muitos meses se passaram, quase um ano, e ainda não tínhamos o projeto definido, mas cuidamos de todos os procedimentos que me permitiriam ficar dois meses na Índia. Tudo parecia iminente. Nessa época comecei a me corresponder por e-mail com V. Geetha, escritora, ativista feminista e diretora editorial da Tara Books. Discutimos e avaliamos a possibilidade de eu trabalhar com os *Manuscritos econômico-filosóficos* de Karl Marx de 1844, também chamados de *Manuscritos de Paris*, que contêm um esboço inicial de algumas de suas teorias mais recentes e foram escritos quando ele tinha apenas 25 anos. Um livro ilustrado com textos de Karl Marx e falando sobre economia? Por que não? Além disso, quando escreveu esses textos ainda não era Marx; pelo menos não esse Marx que todos conhecem. Sua maneira de pensar transbordava paixão e imediatismo. No início de julho de 2015, desembarquei em Chennai pronto para desvendar as palavras de Marx e encontrei um mundo cheio de contrastes e totalmente alheio ao que tinha vivido até então. Mais tarde esse mundo envolveria tudo, até o próprio livro.



FIGURA 4
Jogando críquete na praia de
Thiruvanmiyur.
Caderno de viagem.

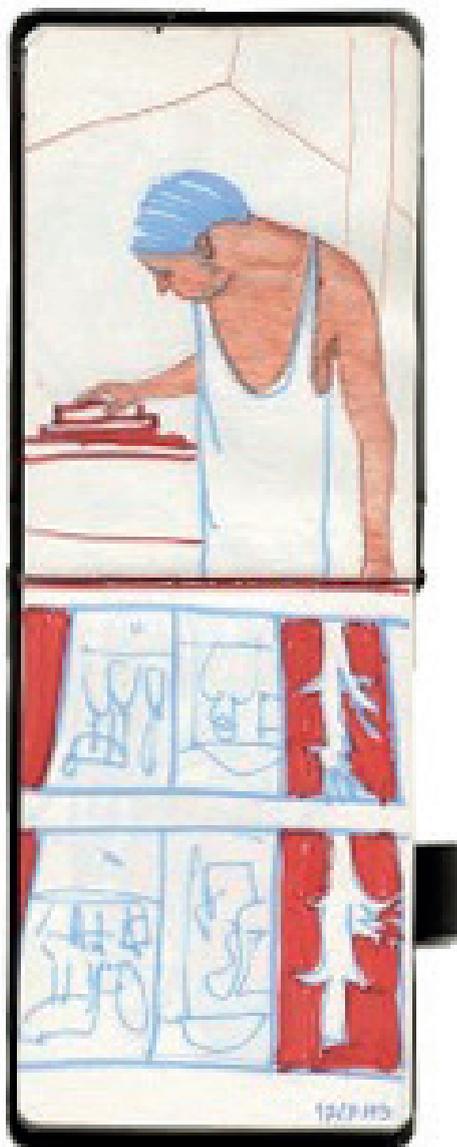


FIGURA 5
Estampagem com blocos de
madeira de teca em tecido.
Caderno de viagem.

Nos meus primeiros dias lá conheci V. Geetha, Arumugam, Lalitha e o resto da equipe editorial e aproveitei para conhecer de perto sua oficina de serigrafia, onde produzem maravilhosos livros feitos com papel artesanal e encadernados à mão. Nesses primeiros dias conversamos muito sobre os textos de Marx e logo ficou claro que os manuscritos eram como um quebra-cabeça que tinha que ser ordenado e hierarquizado, e que o que queríamos comunicar exigiria que o texto se desenvolvesse em torno de um tema: dinheiro. Laila, uma amiga belga de origem berbere que mora em Chennai, me disse que a Índia é como

um miniplaneta Terra. Quase idêntico ao que conhecemos, mas menor do que o original. E, assim como na Terra, na Índia muitas religiões coexistem (ou melhor, coexistem mais ou menos), há muitos grupos étnicos e línguas diferentes e há uma desigualdade equivalente à do planeta azul, uma desigualdade baseada, em última análise, na riqueza e no status dependentes do nascimento. Desse ponto de vista, pude ver como o dinheiro poderia ser entendido tanto de maneira local quanto universal, e como os textos do jovem Marx, escritos em 1844, conectavam-se diretamente com esse mundo globalizado em que vivemos.

FIGURA 6
Uma imagem de *Deus Dinheiro*.



A meu ver, desde o momento em que um ser humano se apropriou dos recursos comuns para seu próprio uso lançando um machado para derrubar árvores, a ideia de propriedade tornou-se real; e logo depois começou nossa obsessão por dinheiro — em certo sentido, isso remonta aos nossos ancestrais distantes —, e então comecei a me perguntar se o dinheiro não era o famoso fruto proibido do Jardim do Éden.



FIGURA 7
Mulher olhando para o celular.
Caderno de viagem.



FIGURA 8
O Jardim das Delícias Terrenas
de Hieronymus Bosch, 1504.

Um ano depois da minha passagem por Chennai, com *Deus Dinheiro* já em produção, participei de uma exposição coletiva cujo tema girava em torno da obra de Hieronymus Bosch. Sou fascinado pela obra dele; eu poderia passar horas olhando *O Jardim das Delícias Terrenas*. Mas nesta ocasião, quando olhei novamente, descobri algo incomum: *Deus Dinheiro* era como uma versão contemporânea de *O Jardim das Delícias Terrenas*; a obra representa o Jardim do Éden, o Pecado Original e o Castigo Divino. As cenas são apresentadas de tal forma que parece que o observador as olha de

cima, como se estivesse em cima de uma nuvem. E a obra também é montada sobre um retábulo de madeira com dobradiças, para que possa ser fechado e aberto como um livro. *Deus Dinheiro* acabou não sendo muito diferente: também mostra o Jardim do Éden, o Pecado Original e o Castigo Divino. E embora o faça de forma contínua e difusa, é construído sobre dobras de papel, formando um acordeão. O mais surpreendente é que esse formato coloca o leitor também em cima de uma nuvem, como faz a pintura de Hieronymus Bosch.



FIGURA 9
Uma imagem de *O Deus Dinheiro*.



FIGURA 10
Mascote do meu caderno de viagem.

Durante meus dias em Chennai, alternava meu trabalho no *bookbuilding* da Tara Books com longas caminhadas nas quais mergulhava em visões, cheiros, ruídos, sabores e infinitas sensações que comecei a colocar em um caderno que aos poucos foi preenchido com desenhos. Quase sem perceber, os desenhos do caderno e os do livro começaram a se misturar e a realidade que me cercava começou a se dissipar nas páginas do livro. E, ao mesmo tempo, os rascunhos do livro saltaram para o caderno e o ambiente tornou-se uma fonte inesgotável de inspiração e referência.

Com essas ideias rondando minha cabeça, cheguei à conclusão de que criaria imagens que contassem

a história do *Deus Dinheiro* como um animal asqueroso e colossal que emerge da ganância comentada nos textos de Marx. Mas ainda precisava encontrar um elo que conectasse todas essas imagens.

Desde o início estava claro que tinha que me distanciar das imagens da foice e do martelo associados aos partidos marxistas e ao próprio Marx. Quando escrevi o que se tornou os *Manuscritos de Paris*, Marx ainda não estava exatamente falando de marxismo, por isso as imagens que ilustrariam o livro não poderiam ser “marxistas”. Além disso, os manuscritos eram uma série de reflexões que precisavam ser feitas em conjunto — era necessário fazer um mapa mental para conectar todas elas.



FIGURAS 11, 12, 13 E 14
Diferentes etapas do
processo do design
da capa.



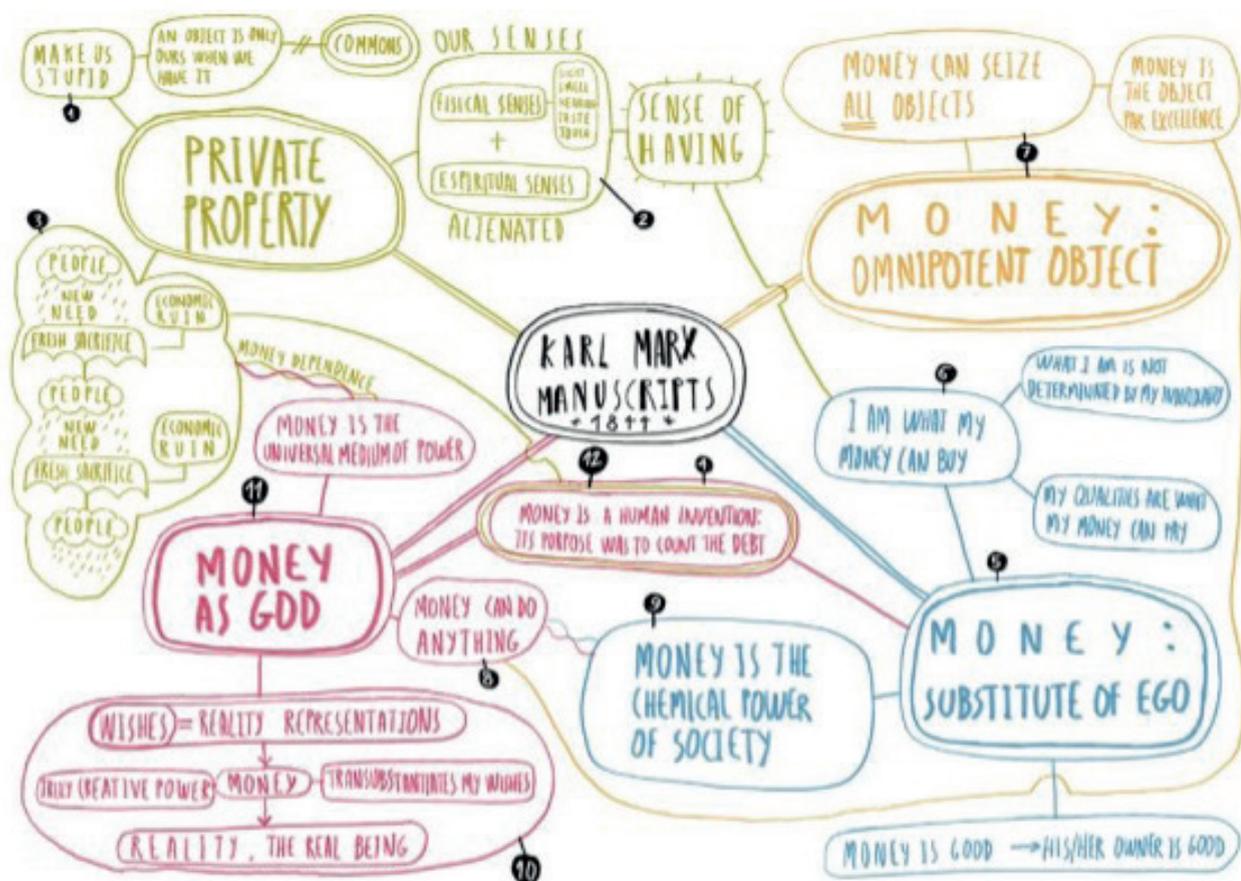


FIGURA 15
Mapa visual dos Manuscritos de Karl Marx de 1844.

Além de contar uma história com uma abordagem, um nó e um desfecho, as imagens do livro deveriam estar em diálogo com os textos caóticos de Marx. Assim, depois de ter lido o texto maior, a partir do qual tinham sido escolhidas seções para este projeto, construí um mapa visual que refletia, por sua vez, o mapa mental que veio habitar minha cabeça.

Comecei a fazer desenhos com uma série de regras pré-determinadas: por um lado, meus esboços tinham que se referir às ideias que eram mostradas nos manuscritos e, por outro, era importante não esquecer que minha história começaria quando aquele primeiro caçador-coletor chamado Adão decidiu usar um implemento que facilitaria a der-

rubada das árvores do Jardim do Éden para poder se apropriar do fruto proibido (dinheiro).

Enquanto desenhava e pensava em como queria representar as imagens sugeridas pelos textos, percebi que estava dotando a história da apropriação de uma estrutura narrativa, e cada página com um visual que representasse as ideias apaixonadas do jovem filósofo. Ao ordenar os trechos dos cadernos para relacioná-los de forma coerente com a evolução do Deus Dinheiro na história, o livro começou a tomar forma e o mapa que eu havia imaginado ao ler as notas incompletas de Marx tornou-se um acordeão que também tinha a virtude de se desdobrar e exibir todo o seu conteúdo de uma só vez.



FIGURA 16
Esboços desenvolvidos
para o Deus do
Dinheiro.

FIGURAS 17 e 18
 É assim que as ideias do jovem
 Marx se relacionam com a
 história do Deus do Dinheiro.

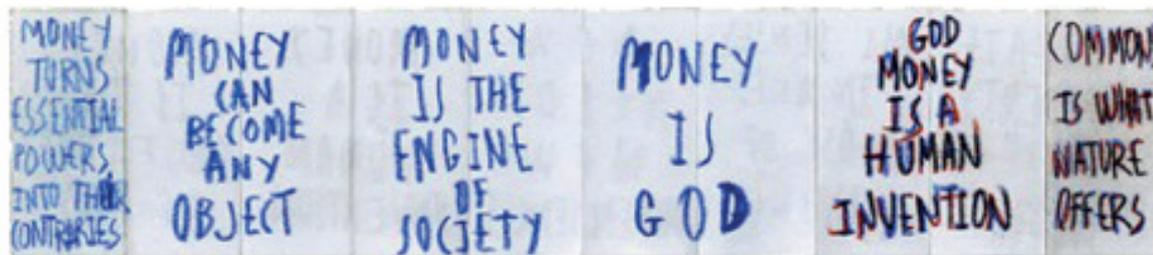
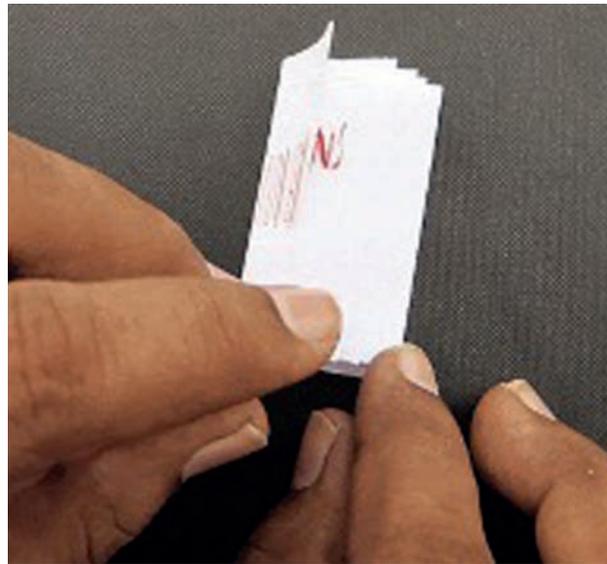
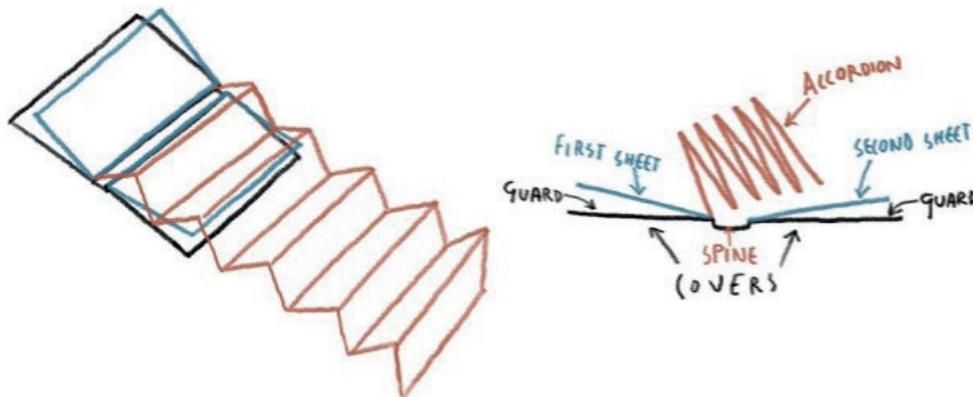


FIGURA 19
 Esboço da
 construção do
 livro.



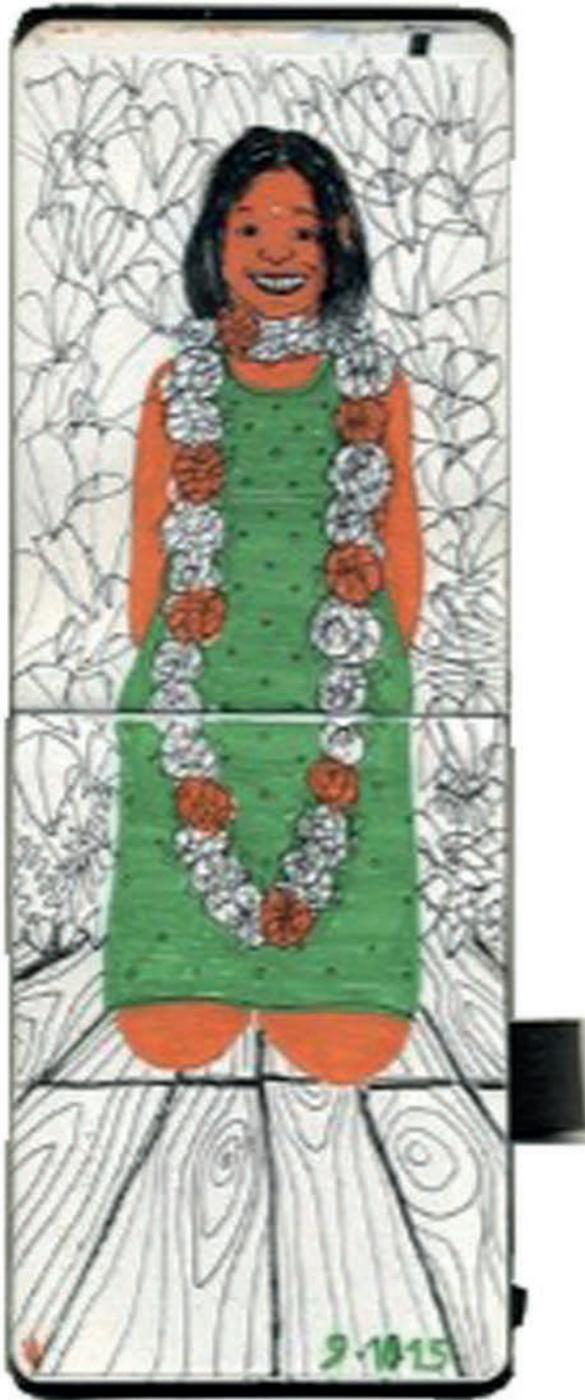
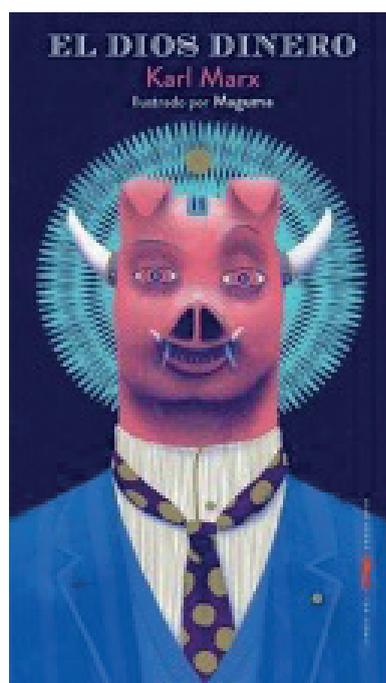
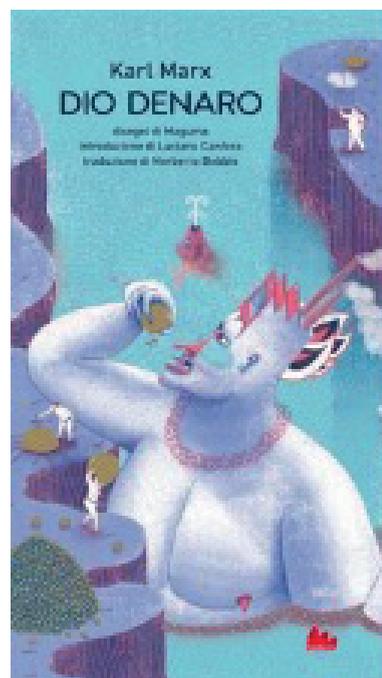
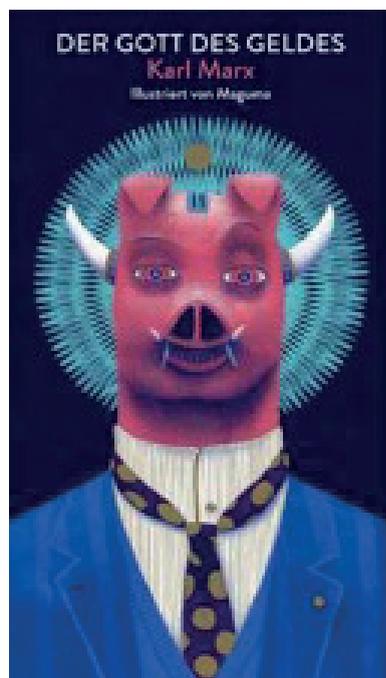
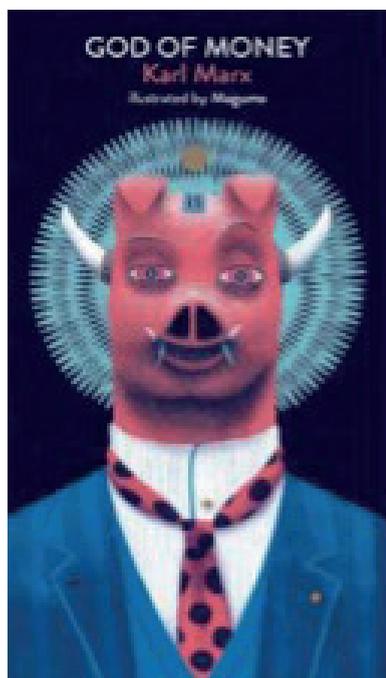


FIGURA 20
Caderno de viagem:
colares de flores
costuradas à mão.

Meus dias intensos em Chennai terminaram e o projeto que Gita havia me proposto há um ano estava quase concluído. Chennai foi minha casa por dois meses; um presente que me deu experiências estimulantes e um punhado de bons amigos. No último dia só me restava uma coisa a fazer: recolher os longos colares de flores frescas e aromáticas que a senhora do Templo Arulmigu Marundeeswarar tinha costurado à mão, para que minha família pudesse desfrutar, por alguns momentos, do inesquecível cheiro de Índia.

Além da edição inglesa de *God of Money*, o livro também foi publicado em espanhol pela Libros del Zorro Rojo como *El Dios Dinero*, em italiano pela Gallucci editore como *Dio Denaro*, em português pela Boitempo Editorial como *Deus Dinheiro* e em alemão por Tara Books como *Der Gott des Geldes*.



Mais informações sobre o livro
Deus Dinheiro:
PESO: 300,0 g
DIMENSÕES: 280 × 150 mm
ISBN: 978-93-83145-49-2
PÁGINAS: 22
IMPRESSÃO: Impresso em offset
VINCULATIVO: Capa dura

FIGURA 21
Diferentes versões da
capa do livro.



FIGURA 22
Ilustração de *João, o felizardo*.

Processo criativo de *João, o felizardo*

Lembro-me do momento em que recebi a proposta da Tara Books para trabalhar neste projeto. Fiquei muito empolgado com a ideia de colaborar mais uma vez com essa equipe incrível.

Trabalhar com um conto de fadas como *João, o felizardo*, que tem muitas versões, algumas delas edições lindamente ilustradas, foi um grande desafio. Mas de alguma forma a atmosfera mercantil desta maravilhosa fábula dos Irmãos Grimm me lembrou deliciosamente o *Deus Dinheiro*, meu primeiro livro ilustrado publicado pela Tara Books.

Como na primeira vez, a ideia de viajar para Chennai e fazer parte do cotidiano da equipe da Tara me atraiu enormemente. Gosto de começar todas as viagens e projetos com um novo *sketchbook*. Assim a viagem e o projeto vão se misturando em um único caderno de desenho que depois desmonto e reorganizo para dar um sentido mais convencional à leitura.

Assim ficou a parte do caderno de viagem:

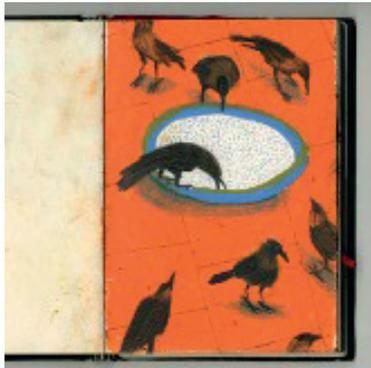
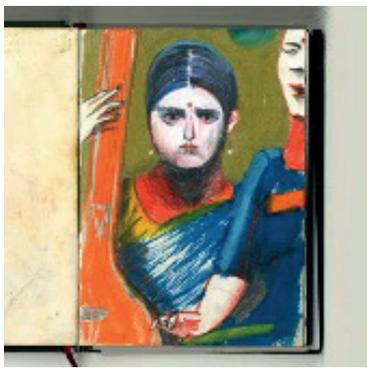
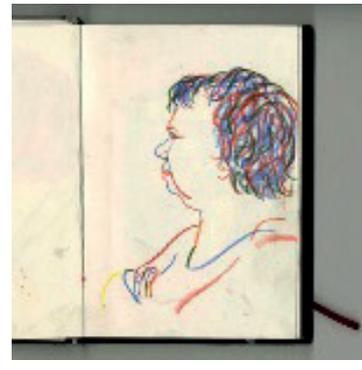
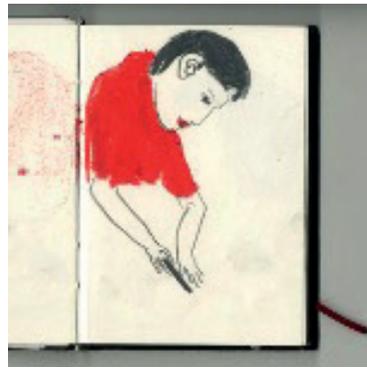
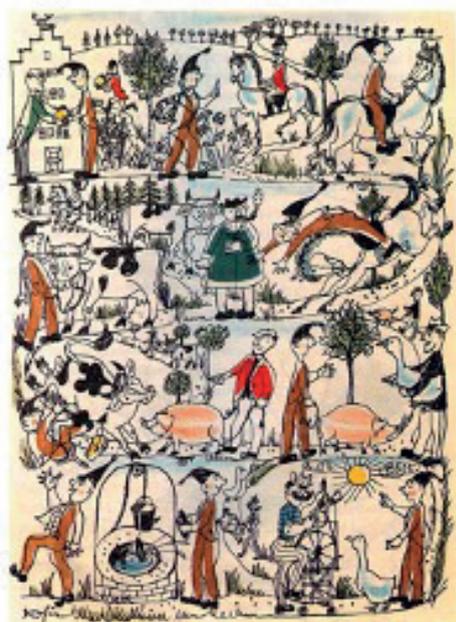


FIGURA 23
Caderno de viagem
de Chennai.
Maguma, 2018.

Passei meus primeiros dias em Chennai pesquisando outras versões de *João, o felizardo*, seguindo as pistas que tinha e pesquisando na internet. As que me pareceram mais interessantes abriram meus olhos para muitas abordagens que poderiam ser adotadas para este projeto. Impressionou-me que em muitas versões a história toda é representada como uma única imagem contínua. Mesmo naquelas profusamente ilus-

tradas e compostas de várias páginas: em algum momento, toda a história é apresentada por meio de uma única imagem, que se abre como um mapa maravilhoso.

É impressionante que, embora essas versões trabalhem com elementos estéticos diferentes, todas elas focam na mesma — e muitas vezes repetida — ação fato da história: a troca de mercadorias.

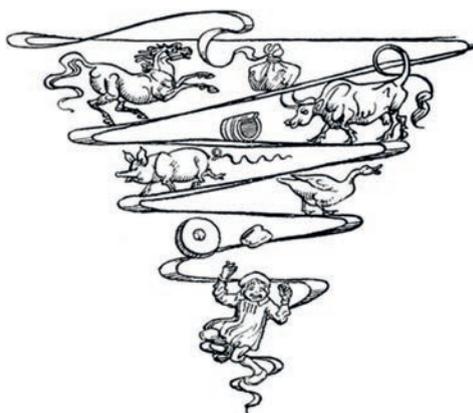


Hans Fischer, Zurique.

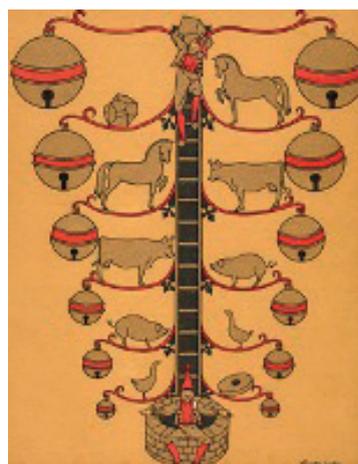


Loránt Péterné, Budapeste, 1959.

FIGURA 24
Outras versões de *João, o felizardo*, ilustradas por Hans Fischer, 1961; Loránt Péterné, 1959; Walter Crane, 1882; e Oswald Poetzelberger, 1925.



Walter Crane, 1882.



Oswald Poetzelberger, 1925.

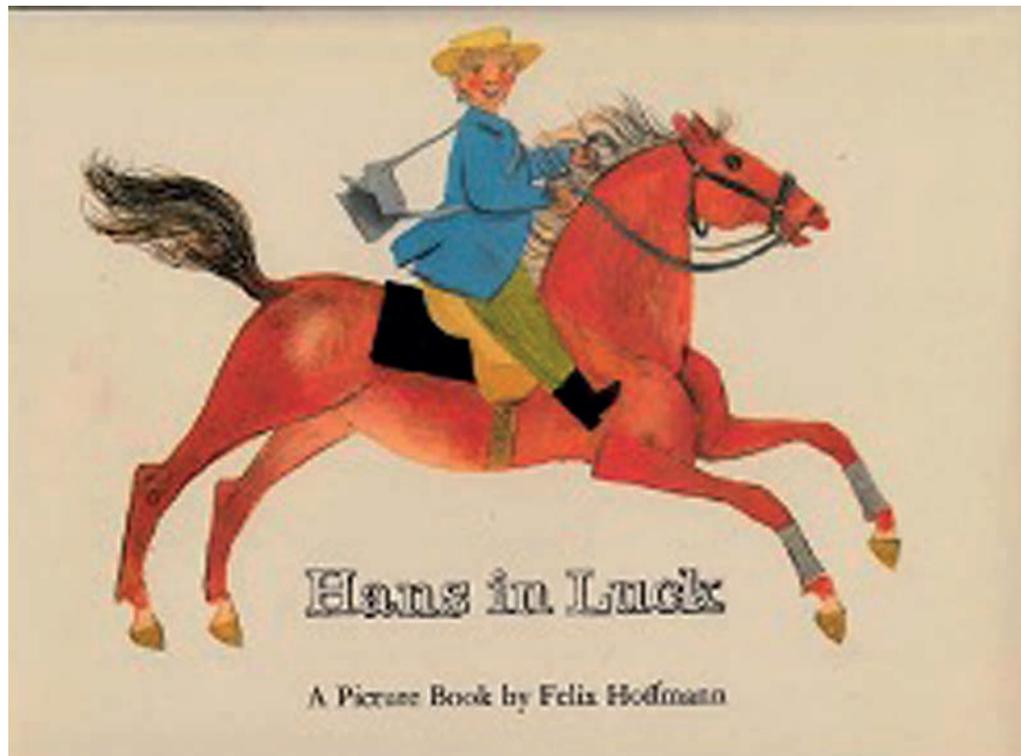


FIGURA 25
Capas de *João, o felizardo*, ilustradas por Felix Hoffmann, 1975, e Moritz Kennel, 1948.

Nas versões ilustradas por Walter Crane e Oswald Poetzberger, ambos produzidos no auge do capitalismo, o valor econômico dos bens é expresso pela redução gradual do tamanho dos bens em direção descendente.

O enigmático João também aparece em muitas capas de algumas edições. Algumas delas chamaram minha atenção.

A capa de Hermann Woehler é muito interessante porque, mesmo listando cada um dos bens que são trocados, coloca João em primeiro plano, com um aspecto de louco. A representação de Marlene Reidel também é inusitada: na sua imagem de capa, não vemos apenas João, o caminho amarelo da viagem também é colocado como protagonista do conto — ideia que também está implícita em pelo menos uma das imagens-mapa a que já me referi acima.



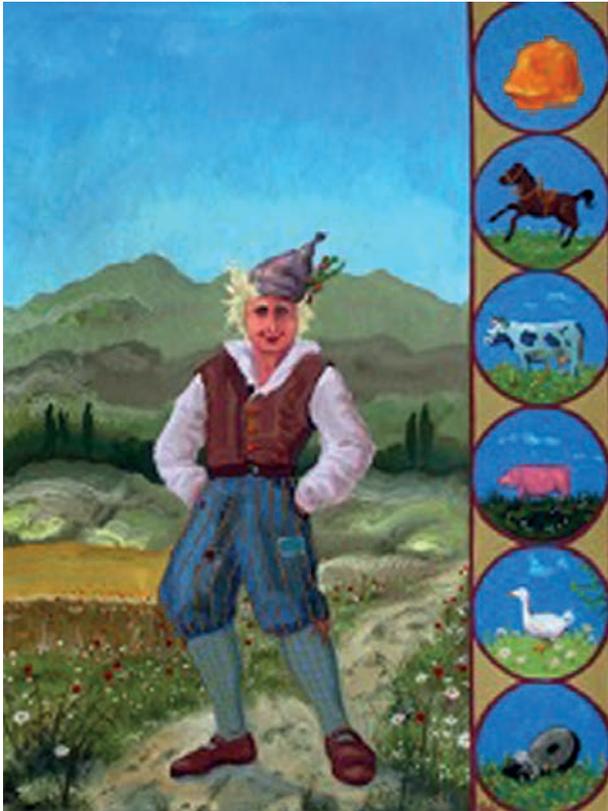


FIGURA 26
Capas de *João, o felizardo*, ilustradas por Hermann Woehler, 1942, e Marlene Reidel, 1975.



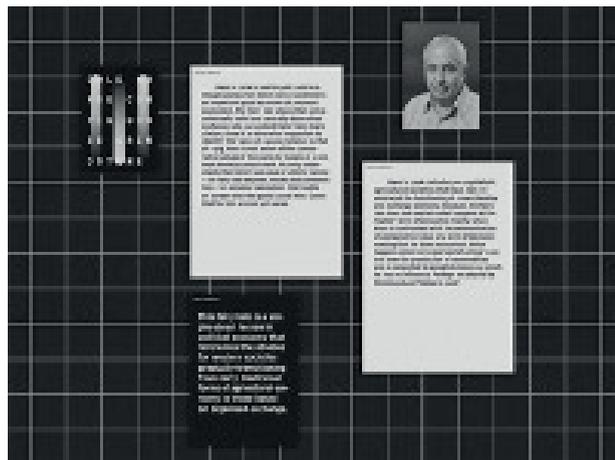
O famoso ilustrador Shaun Tan, em seu livro *The Singing Bones*, criou uma poderosa imagem sobre o nosso *João, o felizardo*. Ele apresentou um protagonista determinado, de cabeça dourada, pronto para percorrer um longo caminho de pregos pontiagudos. Uma forma bastante inteligente de mostrar as circunstâncias difíceis de sua jornada. Na maioria das versões que revisei, a história segue o mesmo caminho: João é apresentado como um pobre iludido que não entendeu nada sobre o valor das coisas. Mas todos eles também apontam para um enigma oculto que ninguém questiona. Ele é realmente louco? Ou ele está, talvez, totalmente consciente do que está fazendo? Em 2015, uma exposição no Goethe-Institut de Berlim contou com reações à história em todo o

mundo. Algumas interpretações eram decididamente materialistas: sustentavam que a história apresentava transações que eram da natureza de um escambo e, portanto, um mundo onde não era possível estabelecer uma relação equivalente entre os vários objetos. Em outras palavras, esse era um mundo que não estava limitado pela lei da troca universal, ou sua forma, que é o dinheiro. Também houve leituras simples e diretas da história, por crianças de 12 anos, incluindo uma encantadora das Filipinas! Mas a versão que me chamou a atenção foi aquela que retratava João como um sábio taoísta em busca da felicidade completa, além dos bens materiais. A partir desse momento, o sentido da história se transformou para mim.



FIGURA 27
Ilustração de *João, o felizardo*,
por Shaun Tan, 2015.

FIGURA 28
Painéis da exposição *Hans
im Glück (João, o felizardo)*,
no Goethe-Institut, 2016.



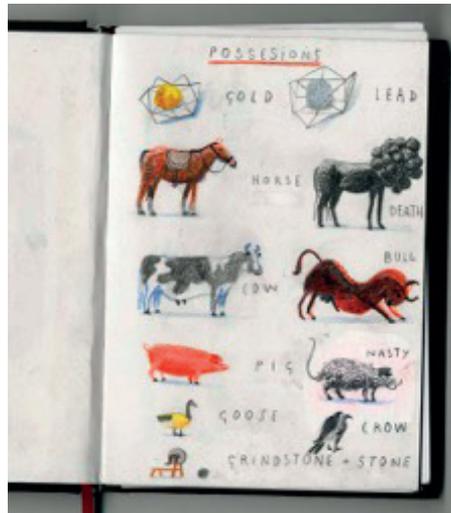
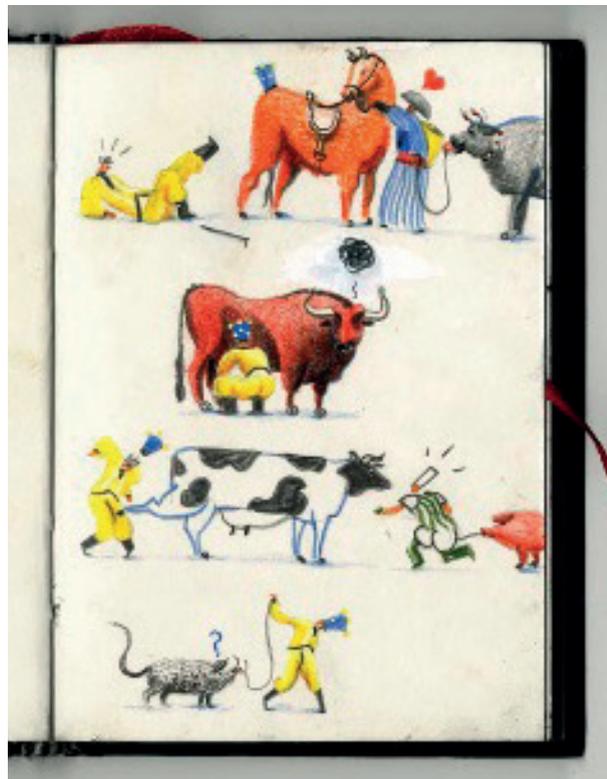
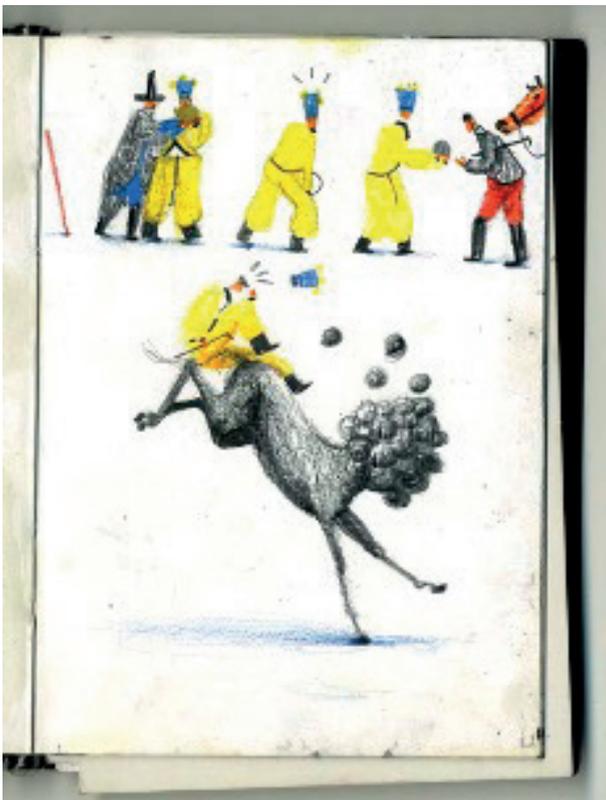
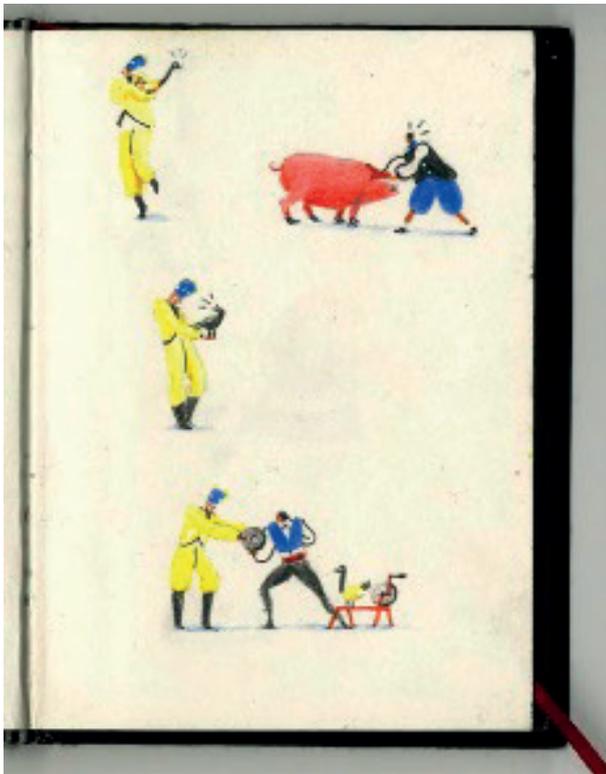


FIGURA 29
Esboços iniciais para
*João, o felizardo (Lucky/
Happy Hans).*



Depois de revisar várias versões da história fui desenhar. Comecei pelos personagens que João conhece e depois desenhei seus pertences; os objetos que eles trocam pelo que João tem.

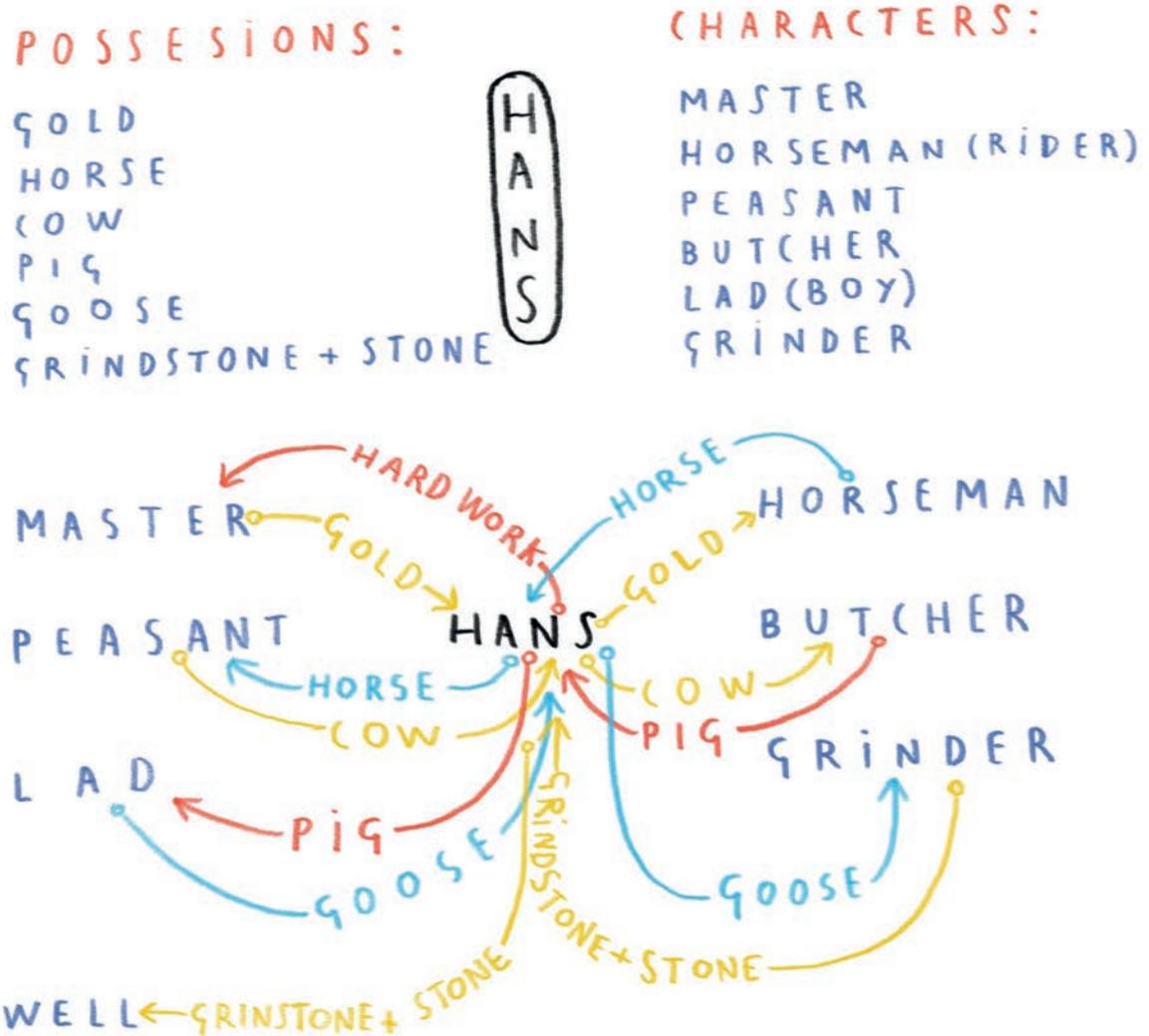


Nesses desenhos iniciais eu já via os objetos de troca sob duas perspectivas: não só do João, mas também dos personagens secundários que trocam coisas com ele. Parecia haver dois aspectos no processo de troca, um positivo e outro negativo. Em alguns casos o objeto adquirido por ele resultava em boa sorte para o personagem secundário em questão, enquanto em outros casos,

levava ao infortúnio. Também desenhei os momentos de troca, assim como outros ilustradores haviam feito.

Com esses desenhos, aos poucos fui construindo um mapa visual no qual tentei representar as interpretações possíveis que a história dos Irmãos Grimm tinha para mim.

FIGURA 30
Mapa visual
desenvolvido para
João, o felizardo.



HANS IN LUCK

VISUAL MAP

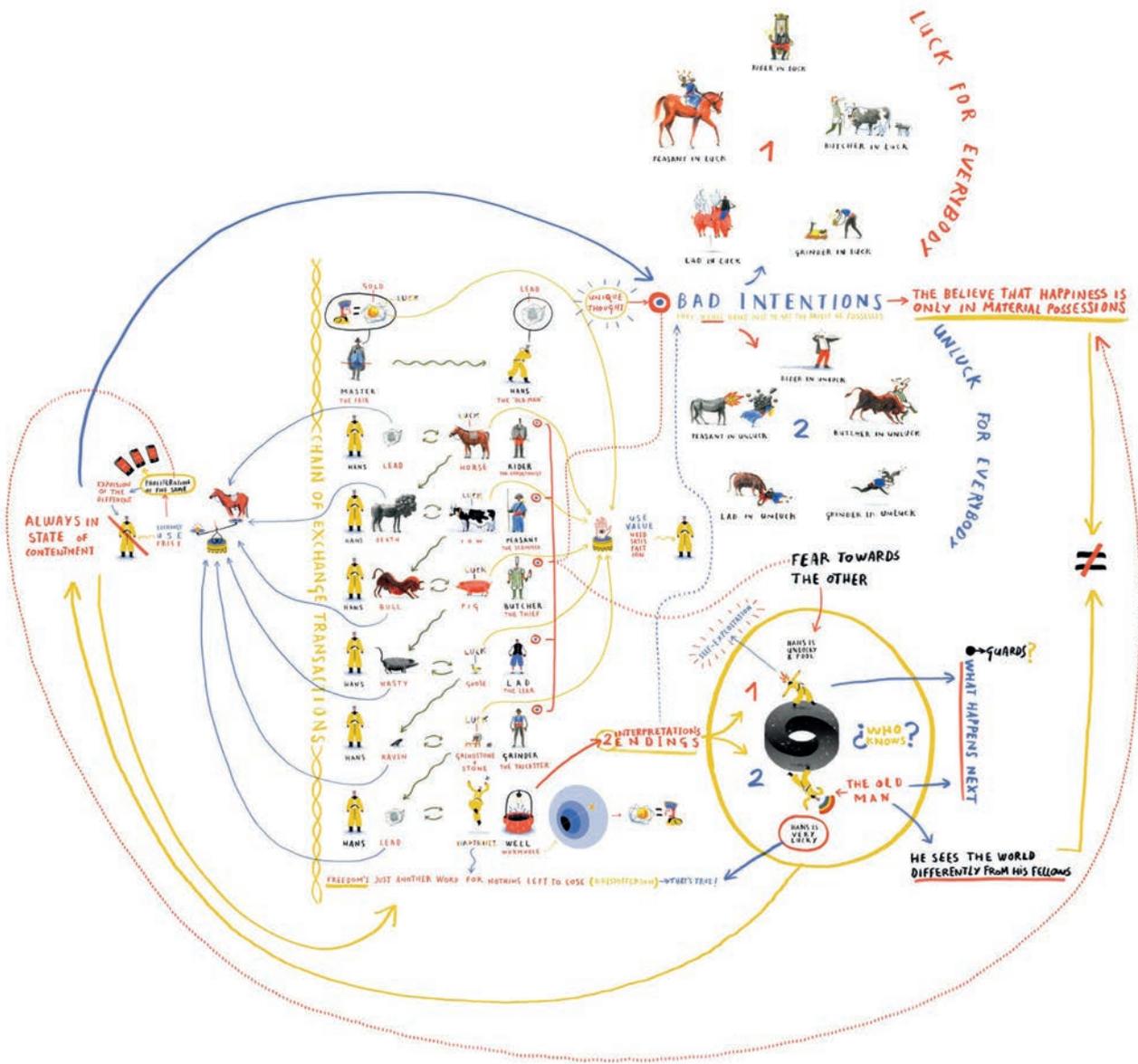


FIGURA 31
Mapa visual
desenvolvido para
João, o felizardo.



FIGURA 32
Esboços iniciais do
protagonista de
João, o felizardo.

No entanto, ainda não estava claro como seria meu personagem central: seria um delirante, um homem perturbado ou talvez um filósofo, por que não um sábio? Para esclarecer meu dilema, me aprofundi no trabalho do cineasta e pensador chileno Alejandro Jodorowsky. Seu olhar para o aspecto simbólico das cartas de tarô buscando dar sentido psicológico ao mundo e como nos relacionamos com ele pareceu se conectar com a ideia que desenvolvia de uma dupla interpretação do personagem central dessa história; o que se encaixava perfeitamente no que ele havia tentado fazer com o tarô.

O baralho de tarô é composto por 78 cartas. Cada carta deve conter um arcano, ou um segredo. Quando lidas de maneiras particulares, acredita-se que as cartas ajudam a dar sentido à vida de uma pessoa e esclarecem seus dilemas. Existem 56

arcanos menores e 22 arcanos maiores. Os arcanos menores representariam a vida cotidiana e os acontecimentos, enquanto os maiores simbolizam ritos de passagem e eventos da vida. Para Jodorowsky, os arcanos não são tanto *insights sobre o futuro, mas formas de entender o presente.*

Para explicar o significado geral dos arcanos maiores, Jodorowsky organizou as 22 cartas do tarô de Marselha (que é um dos baralhos de tarô mais conhecidos), em duas fileiras paralelas de dez cartas cada. As linhas representavam as duas dimensões da jornada iniciática de conhecimento que um ser humano ainda pode empreender: a física e a espiritual. Existem dois arcanos que estão fora dessas duas dimensões: “O Louco”, que, diferentemente das outras cartas, não possui número, e “O Mundo”, que é marcado com o número xxi.

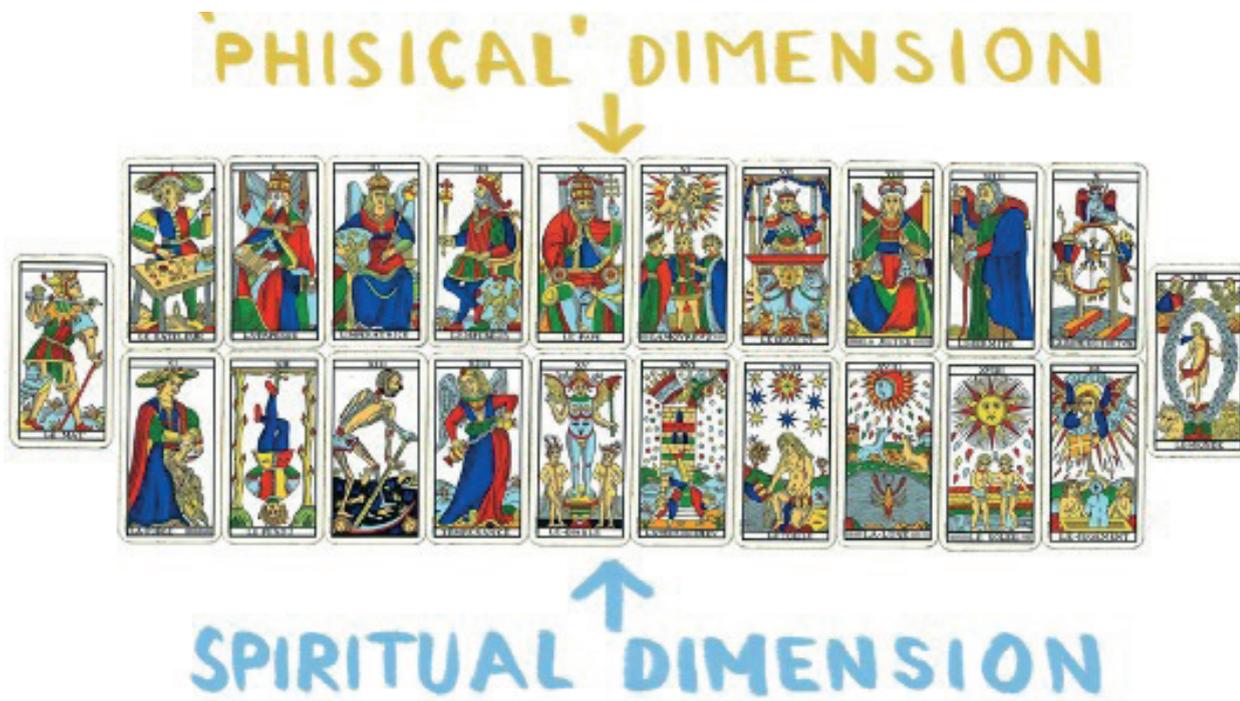


FIGURA 33
Cartas de tarô de Marselha.

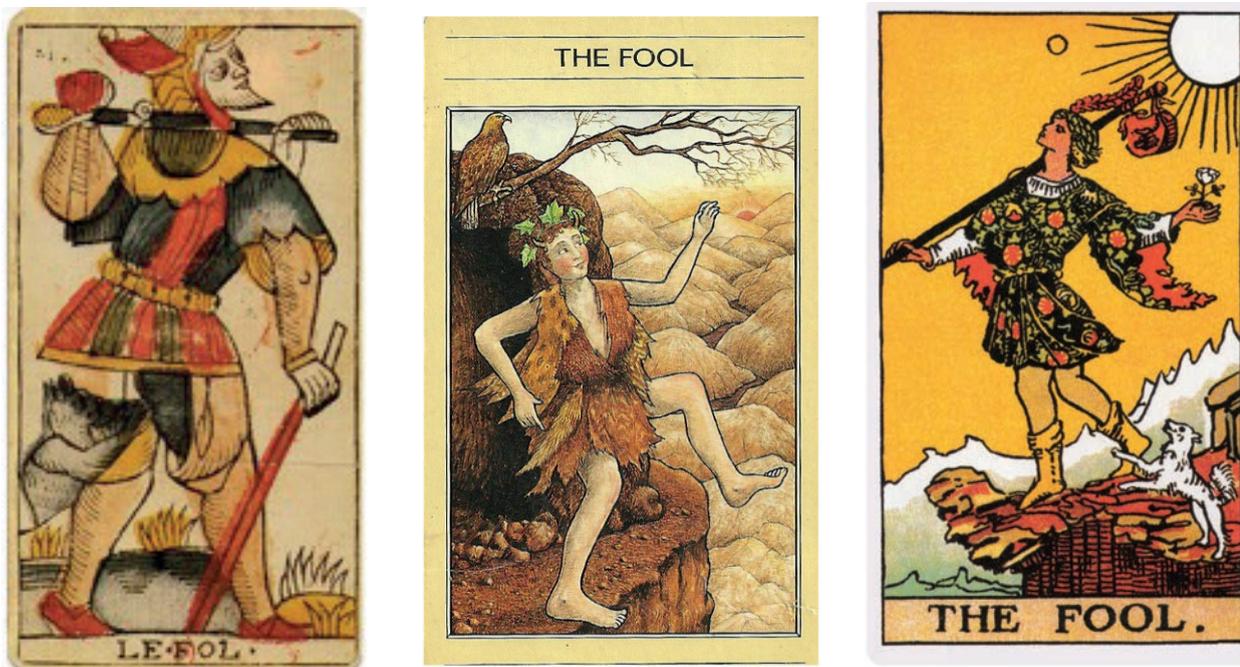


FIGURA 34
As cartas do Louco da coleção de cartas de tarô de Maguma; a primeira é a versão de Alejandro Jodorowsky.

Não pude deixar de ver alguns paralelos entre minha narrativa e a leitura de Jodorowsky dos arcanos maiores. João, enfim, era o Louco do tarô. Ele parte em sua jornada criando um caminho para si mesmo, no entanto, parece não saber o que está procurando. À medida que avança, Hans se depara com o Mundo e desenha seu caminho através dele. De certa maneira essa ideia ganha um sentido mais materialista ao comercializar uma série de mercadorias, mas, em outro nível, ele também está abandonando os objetos.

Se é por acaso ou sorte, ou porque ele realmente deseja fazê-lo, não sabemos. Ao final ele se encontra sem posses e volta para casa de mãos vazias e, supostamente, livre. Desde meu ponto de vista o lar parecia ser não apenas um lugar físico, mas um destino idealizado, um retorno ao lugar onde ele poderia encontrar a felicidade e a si mesmo — era sobre isso que eu queria refletir.

Ao tentar transladar essas ideias para o campo visual me deparei com o desafio de representar duas formas diferentes, mas conectadas, da construção do personagem João. Sendo a sua jornada física ou espiritual, é o caminho que se destaca. Por isso transformei o caminho em um motivo visual e o tornei também protagonista do conto. Outra dimensão trazida ao livro é a temporal; decidi contar a história em dois períodos — passado e presente. Isso significava que a história tinha que se mover espacialmente e através de duas paisagens diferentes.

Mais uma vez voltei-me para a forma de livro de acordeão (que era a que eu havia usado no *Deus Dinheiro*) para que pudesse estender a jornada de Hans no espaço e no tempo.

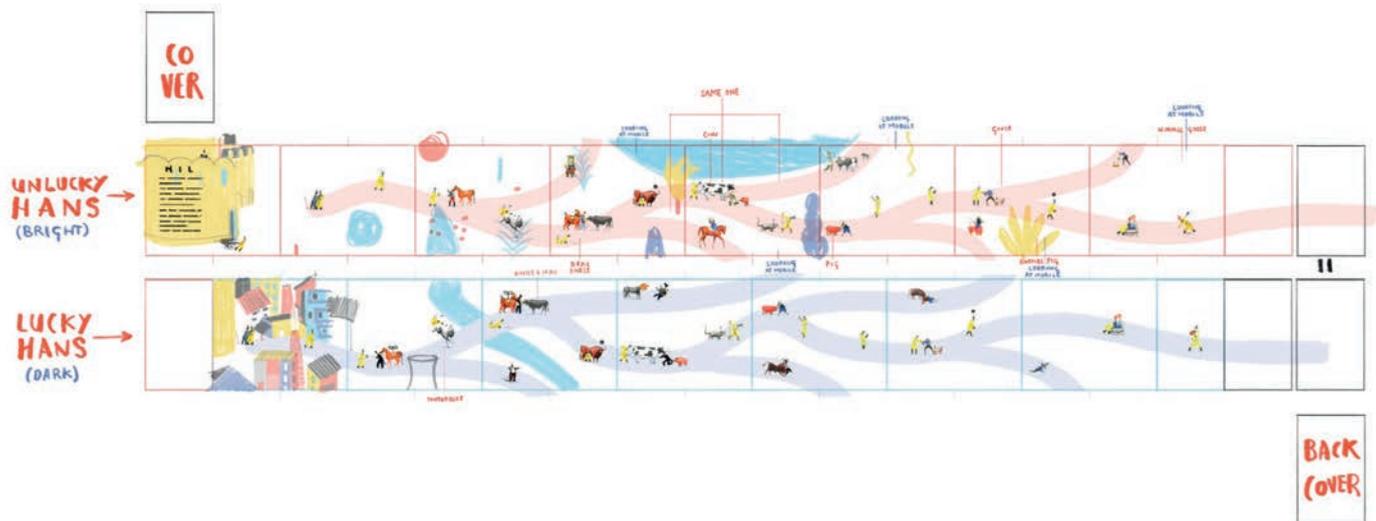
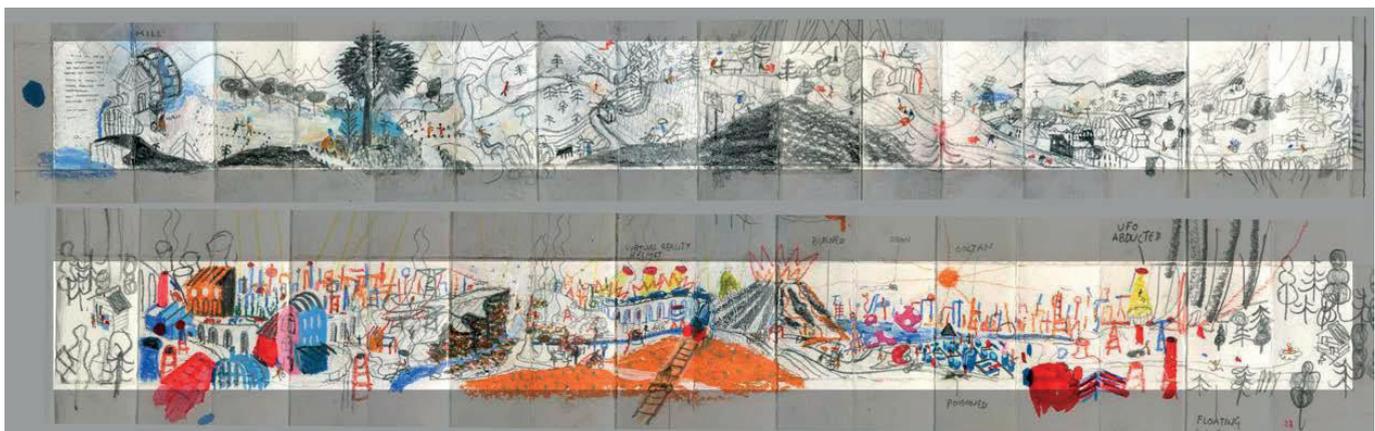


FIGURA 35
Deus Dinheiro, um
livro de 'acordeão'.

Além disso, essa forma me permitiria mostrar a jornada de João como uma imagem contínua — a minha homenagem ao passado e quais são, para mim, as representações visuais clássicas da história. Senti que *João, o felizardo*, estava acenando para

Deus Dinheiro, não apenas em termos formais, mas também de conteúdo: ambos os textos tinham a ver com as consequências morais da troca, seja empreendida como escambo ou como comércio.

FIGURAS 36 e 37
Storyboard para
João, o felizardo.



O próximo passo foi criar as paisagens que serviriam de cenário para a viagem de João. Evoquei o tempo passado ambientando a história em uma paisagem natural com montanhas e rios, mantendo uma atmosfera de conto de fadas do conto original. Para a outra versão da história ambientada no presente, criei uma realidade urbana distópica com referências claras ao nosso mundo contemporâneo. Para manter a unidade visual entre as duas partes da narrativa procurei desenvolver o personagem com certa flexibilidade

estética, para que ele pudesse ocupar os dois mundos com credibilidade.

Gradualmente, digitalizei as imagens do meu caderno de desenho e usei-as para fazer uma colagem digital que me ajudaria a mapear a primeira jornada — de conto de fadas. Mantive minha ideia inicial de retratar o destino dos personagens secundários da história e, como o layout era aberto e contínuo, pude construir a colagem, adicionando cada vez mais informações visuais.

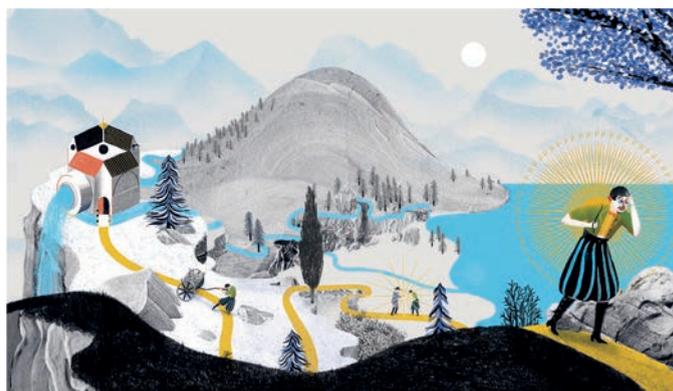
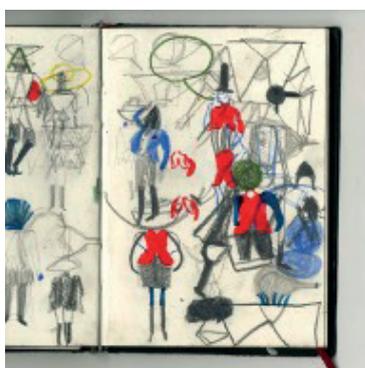


FIGURA 38
Esboços de personagens e
ilustração final para
João, o felizardo.

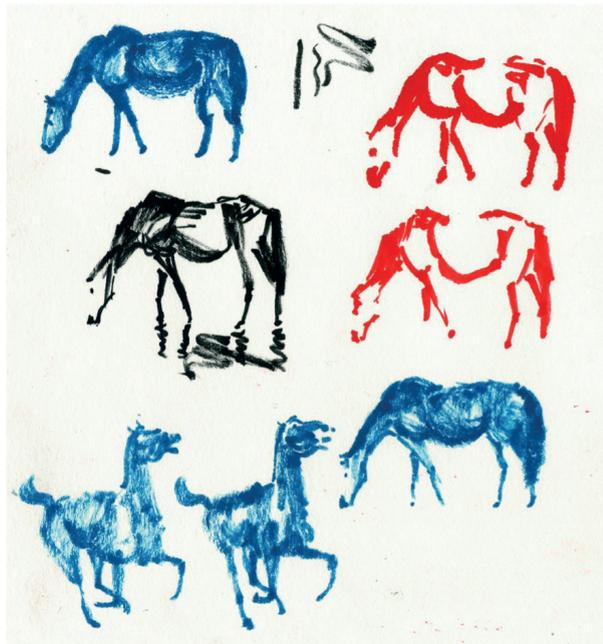
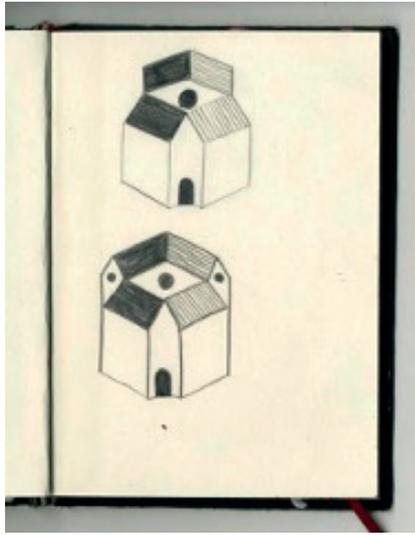
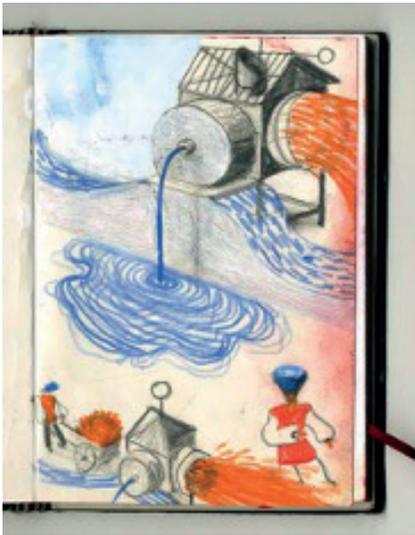


FIGURA 39
Esboços de cenas
para Lucky/Happy
Hans.



FIGURA 40
Ilustração final para
João, o felizardo.

Quando terminei, tinha diante de mim uma cena longa e contínua, rica em textura e com abundância de tons acinzentados pontuados por manchas de cor intensa, e que culmina em uma porta azul, talvez a entrada da casa de João. Mas a história não termina ao final dessa superfície: ao virar a dobra, o leitor se encontra em uma outra, ou segunda história.

Para esta segunda parte previ uma atmosfera urbana escura. Referenciei o trabalho de John Hejduk, Vladimir Tatlin e M. C. Escher para criar as formas surreais que desejava. Fui construindo os desenhos em perspectiva egípcia e vestidos com cores muito diferentes daquelas que apareceram na primeira metade da narrativa. A paisagem da história se tornou elétrica e obsessiva, lembrando um videogame opressivo do qual João teria que sair a qualquer custo.



FIGURAS 41 a 45
Referências de John Hejduk;
Vladimir Tatlin; M. C. Escher;
M. C. Escher; Elevador do
Carmo, Lisboa.

FIGURAS 46 a 48
Desenhos em
perspectiva egípcia.
Ilustrações da parte
moderna de
João, o felizardo.





Durante o processo de produção surgiram novos desafios: como as cores se reproduziriam na impressão? O livro deveria ser impresso usando o processo offset de quadricromia, mas eu tinha usado o que é conhecido como cores especiais *spot*. Por isso, para garantir que a intensidade e luminosidade das cores fossem mantidas na impressão, tive que separar as imagens em cinco camadas — pois usei cinco cores — antes de entregar os arquivos para imprimir. Na gráfica cada uma das camadas foi transformada em uma placa positiva offset e depois impressa; assim, tivemos de adotar um processo que costuma estar associado à serigrafia.

O resultado valeu o esforço: lindas cores brilhantes que, em alguns casos, parecem ter luz própria. Agora que o livro está pronto, e pronto para seus leitores, deixe-me voltar à pergunta com a qual comecei: João é louco além de sábio? Tentei responder visualmente essa questão e convido vocês a seguirem o caminho da minha interpretação e a caminhar por montanhas e vales, becos escuros até os limites da cidade para descobrir o que ele significa para você.

Mais informações do livro

João, o felizardo

PESO: 385,0 g

DIMENSÕES: 260 × 165 × 14 mm

ISBN: 9789390037049

IMPRESSÃO: Impresso em offset com cinco cores especiais

PAPEL: 250 g/m² com laminação fosca

VINCULATIVO: Capa dura; dobrado em sanfona PÁGINAS: 36

Fontes das imagens

FIGURA 3 https://es.wikipedia.org/wiki/El_joven_Marx. Acesso em 10 de setembro de 2023.

FIGURA 8 https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Jardim_das_Del%C3%ADcias_Terrenas. Acesso em 10 de setembro de 2023. Localização: Museu do Prado, Madrid

FIGURA 24 In Fairyland ilustrado por Hans Fischer (Public Library) - <https://www.worldcat.org/pt/title/1039403484>. Acesso em 10 de setembro de 2023

Ligetszépe Német népmesék a Grimm-testvérek gyűjtéséből, ilustrado por Loránt Péterné (Public Library) - <https://www.worldcat.org/pt/title/72340369>. Acesso em 10 de setembro de 2023

Hans im Glück, ilustrado por Walter Crane (Grimm-Bilder Wiki) - [https://grimmbilder.fandom.com/de/wiki/Hans_im_Gl%C3%BCck_\(Illustrationen\)?file=Hans_im_Glueck_Walter_Crane_2.jpg](https://grimmbilder.fandom.com/de/wiki/Hans_im_Gl%C3%BCck_(Illustrationen)?file=Hans_im_Glueck_Walter_Crane_2.jpg). Acesso em 10 de setembro de 2023

Hans im Glück, ilustrado por Oswald Poetzelberger (Grimm-Bilder Wiki) - [https://grimmbilder.fandom.com/de/wiki/Hans_im_Gl%C3%BCck_\(Illustrationen\)?file=Hans_im_Glueck_Oswald_Poetzelberger.jpg](https://grimmbilder.fandom.com/de/wiki/Hans_im_Gl%C3%BCck_(Illustrationen)?file=Hans_im_Glueck_Oswald_Poetzelberger.jpg). Acesso em 10 de setembro de 2023

FIGURA 25 Hans im Glück, ilustrado por Felix Hoffman à esquerda (Public Library) - <https://www.worldcat.org/pt/title/973801071>; e por Moritz Kennel à direita (Grimm-Bilder Wiki) - https://grimmbilder.fandom.com/de/wiki/Moritz_Kennel. Acesso em 10 de setembro de 2023.

FIGURA 26 Hans im Glück ilustrado por Hermann Woehler à esquerda (Grimm-Bilder Wiki) - [https://grimmbilder.fandom.com/de/wiki/Hans_im_Gl%C3%BCck_\(Illustrationen\)?file=Hans_im_Hermann_Woehler.jpg](https://grimmbilder.fandom.com/de/wiki/Hans_im_Gl%C3%BCck_(Illustrationen)?file=Hans_im_Hermann_Woehler.jpg); e por Marlene Reidel à direita (Grimm-Bilder Wiki) - [https://grimmbilder.fandom.com/de/wiki/Hans_im_Gl%C3%BCck_\(Marlene_Reidel\)](https://grimmbilder.fandom.com/de/wiki/Hans_im_Gl%C3%BCck_(Marlene_Reidel)). Acesso em 10 de setembro de 2023.

FIGURA 27 https://www.instagram.com/shauncydan/?utm_source=ig_embed&ig_rid=e4b4c61c-30cd-4c26-b9e8-9c65f7e-a1c69. Acesso em 10 de setembro de 2023.

FIGURA 28 <https://www.behance.net/gallery/43754607/Hans-im-Glueck-Exhibition>. Acesso em 10 de setembro de 2023.

As demais ilustrações foram concedidas pelo autor, sendo do seu arquivo pessoal.

PARTE 2

**Visualidade,
e narrativas**

materialidade do território

Método para análise de publicações independentes: um olhar sobre a materialidade, visualidade e artesanidade no contexto do livro

MARIA LUÍSA ACIOLI FALCÃO DE ALENCAR¹

Este trabalho faz parte de uma investigação mais ampla sobre a artesanidade no livro independente brasileiro contemporâneo. Em vista à necessidade de um método para análise das peças gráficas selecionadas, partimos do questionamento centrado em como categorizar livros independentes cuja construção material seja relacionada à artesanidade ou simulação do trabalho manual, buscando abordar questões ligadas ao estudo de processos de criação, à materialidade, à visualidade e à visibilidade do livro, bem como abordar a significação em objetos de design, assim como o deciframento de imagens e composições visuais. O andamento deste trabalho se deu por meio de fundamentação teórica acerca da importância de métodos em design, o objeto livro e seus desdobramentos (construção material, estruturação e visualidade), trabalho artesanal, editoras independentes e a cena independente brasileira, seguida de observação e *scanning* das peças gráficas e seus componentes visuais, resultando na elaboração de um protocolo para coleta de dados que incita reflexões sobre o objeto de estudo. Em formato de ficha catalográfica, tal método foi elaborado visando a adaptações e aprimoramentos em sua estrutura, à medida em que ocorram as análises dos livros selecionados na pesquisa.

Introdução

Ao tratar do design como disciplina, encontramos desde reflexões relacionadas à atuação do profissional na indústria, quanto à natureza do ofício e estudos críticos a respeito da atividade.

Para Bruno Munari (2008), o design é um espaço de conexões onde, em uma perspectiva projetual, deve-se criar uma ligação entre a arte e a população. O autor defende que uma das funções do design — e assim, do designer atuante — é a de trazer a estética ao dia a dia das pessoas, partindo do princípio de que, em uma sociedade de consumo onde presenciamos a constante massificação da cultura, torna-se extremamente necessária a junção do ornamento e da função, mantendo a arte associada à vida humana.

Em outro ponto, trazemos as considerações de Flusser (2017), que, partindo de uma concepção etimológica, traz o design como uma brecha — ou conexão interna — entre os universos da técnica e da arte. Para o autor, o conceito de design envolve uma nova forma de cultura, a junção entre pensamentos científicos e estéticos; sendo uma atividade que compreende processos imaginativos e a concretização de abstrações por meio da modulação de materiais.

Essas duas visões indicam, assim, a complexidade do design nas perspectivas do projeto, na função social e em sua natureza científica, revelando a importância da investigação no escopo desta disciplina. Por meio do estudo em design, podemos desdobrar outras questões, como a intencionalidade do produtor² atrelada a um projeto, e o processo de significação relacionado a um objeto. No caminho investigativo, um passo essencial é a determinação do método a ser adotado, de acordo com os objetivos propostos no projeto gráfico, de produto ou análise científica. Basicamente, trata-se do estabelecimento de etapas a serem seguidas, favorecendo a solução de problemas e um melhor resultado dentro do contexto existente.

Para Bruno Munari (2016, p.16), o método projetual é “uma série de operações necessárias, dispostas em ordem lógica ditada pela experiência. A finalidade é conseguir um máximo resultado com o mínimo de esforço”. Munari afirma, também, que no campo do design é essencial a definição de um método e realização de estudos prévios com materiais, de acordo com a função intencionada ao objeto.

Bestley e Noble (2005, p. 20) colocam, também, que dentro de um método em design existem operações de análise (investigação, questionamento e entendimento acerca de um projeto) e síntese (desenvolvimento de soluções e intervenções com base nos processos analíticos realizados pelo investigador). O ato de dividir o estudo em uma série de etapas, cada uma com parâmetros específicos definidos, faz com que os objetivos de cada etapa e da investigação em si se tornem mais explícitos³.

Em vista ao contexto da pesquisa acadêmica em design, temos que a definição de um método de investigação é essencial ao prosseguimento do trabalho, pois fornece as diretrizes e etapas programadas, de acordo com as particularidades da pesquisa, objeto estudado e objetivos pretendidos. No entendimento deste trabalho, o método é uma ferramenta que pode ser constantemente revista e reorganizada, de acordo com os critérios estabelecidos e resultados prévios obtidos ao longo da análise.

Deste modo, apoiamos-nos na tese de Munari (2016) sobre um método não ser algo absoluto e definitivo, e sim modificável, caso surjam outros valores objetivos que melhorem o processo. A ideia é que o designer e/ou pesquisador mantenha-se sempre atento às possibilidades de aperfeiçoamento do método.

Atentamos, aqui, que o presente artigo foi elaborado em consideração a uma pesquisa de doutorado atualmente em desenvolvimento, vinculada ao programa de pós-graduação em Design da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Trata-se da questão da artesanidade em livros independentes brasileiros contemporâneos, buscando caracterizar o “local” do trabalho artesanal nessas produções, assim como a simulação de manualidade e outras questões próprias do objeto livro na sociedade contemporânea — especialmente a publicação em *e-book* e a tradução de elementos do projeto gráfico a esse suporte.

Logo, é de interesse verificar o livro, objeto de design advindo de um planejamento e projeto gráfico, seus aspectos materiais e a produção de sentido vinculada ao projeto gráfico. Como afirma Cardoso,

As formas dos artefatos [...] são expressivas a ponto de um processo de significação — ou seja, a troca entre aquilo que está embutido em sua materialidade e aquilo que pode ser apreendido delas por nossa experiência. (CARDOSO, 2017, p. 35-36).

Diante disso, explicitamos também a importância de verificar a visualidade e a visibilidade do livro

independente, e quais dimensões comunicacionais que influenciam diretamente na experiência com o objeto.

Dentro do escopo da tese, estabeleceu-se um método de pesquisa que parte de ambos: produtor e objeto livro. Em caráter qualitativo, a primeira vertente de investigação segue o estudo de processos criativos como colocado por Salles (2008): localizando produtores em uma rede de criação, utilizando a abordagem da crítica genética para observar os percursos de criação de uma obra e fazendo uso de entrevistas com produtores selecionados, relatos e demais documentos de processo.

A segunda vertente de investigação seria a da análise do objeto em si — as peças gráficas que compõem o corpus de pesquisa, considerando materiais, técnicas, processos de criação e particularidades da produção editorial independente.

Definimos, assim, que o presente artigo relata o percurso de desenvolvimento deste método de análise para peças gráficas — livros independentes —, abordando o processo criativo, peculiaridades na construção desses objetos, visualidade e visibilidade do livro independente, materialidade e significação. Buscamos elencar critérios e categorizar livros independentes cuja construção se relaciona à artesanidade e à simulação desta, refletindo sobre o local social e material alcançado pela manualidade nestas publicações.

A intenção no desenvolvimento do método é que não exista uma linearidade, ou seja, as etapas podem ser revistas de acordo com o percurso de análise; do mesmo modo, esperamos que o método possa ser replicado em outras pesquisas de temática semelhante, seguindo algumas adaptações.

Por fim, colocamos que o presente trabalho se dá por meio de revisão bibliográfica acerca de questões do livro, materialidade e visualidade do objeto; contextualização sobre a cena das publicações independentes; observação dos objetos que compõem o corpus de pesquisa e exploração das particularidades na produção e dinâmica de cada editora selecionada, visando à fundamentação de

categorias e etapas para o método relatado. Adicionalmente, buscamos a reflexão sobre o próprio processo de estabelecimento do método para análise do objeto de pesquisa, apontando possíveis caminhos futuros.

O livro, materialidade, visualidade e artesanidade

Sendo o livro o principal foco deste estudo, entendido como um objeto cultural, é imprescindível a discussão relativa à sua definição, construção material e forma, dentre outros aspectos. À medida em que mudanças tecnológicas introduzem novas alternativas e práticas na produção editorial contemporânea — destacadamente a publicação em *e-book* — as fronteiras do livro e suas estruturas vão se tornando maleáveis, e entendimentos já estabelecidos podem ser reconsiderados, de acordo com o suporte utilizado. Trazemos, então, o levantamento realizado por Ribeiro (2008), em que a autora reúne o entendimento de diversas organizações e estudiosos do tema⁴ acerca do que é um livro, em termos de formato, tamanho, estrutura e propósito.

Dentre os pontos mais mencionados na caracterização do livro estão o formato, “seja em relação a tamanho, formas, dimensões ou partes constituintes” (Ribeiro, 2008, p.84), a natureza tecnológica do objeto e sua produção a partir de uma criação intelectual e finalidade — no sentido de o livro ser capaz de gravar, fixar, comunicar, ensinar e difundir pensamentos e culturas.

Em geral, uma fonte de divergências entre os estudiosos, de acordo com o apontado no estudo, é a aceitação do livro como um artefato que muda ao longo dos séculos, ou seja, a ideia de que as estruturas e o próprio conceito de livro podem ser mutáveis⁵.

Com base nas reflexões suscitadas pelas diferentes visões quanto ao livro, endossamos a conclusão de Ribeiro, que considera ambos os livros (impressos e eletrônicos) como livros, basicamente por possuírem a mesma finalidade e estruturação semelhante. Para a autora, “a separação atual entre materialidade e o inscrito, isto é, hardware e software, não discrimina livro e *e-book* a ponto de torná-los objetos diferenciados entre si” (2008, p.87-88).

A discussão sobre o conceito de livro, especialmente focada em materialidade e suportes, leva a outras reflexões, como a influência da construção do objeto no processo de significação deste, além de suas dimensões comunicacionais. Neste ponto, ao abordar o que chama de “revolução do livro eletrônico”⁶, Chartier (1999, p.71) coloca que “a obra não é jamais a mesma quando inscrita em formas distintas, ela carrega, a cada vez, um outro significado” — significado este que é circunstancial, de acordo com o contexto do objeto e do observador.

Neste sentido, para Cardoso (2017) a experiência do artefato, sendo a maneira como este é percebido por seus usuários⁷, é um dos fatores mais determinantes no processo de significação. Relacionamos, assim, a questão da experiência diretamente à visualidade e visibilidade⁸, dimensões comunicacionais que tratam de como um objeto é visto, percebido, entendido e, no caso do livro, manuseado. Para Ferrara (2002; 2009), no contexto de uma sociedade pós-moderna, a visualidade pode ser colocada como dimensão produtiva da imagem, embora não se limite ao aspecto visual, trazendo em si características sinestésicas e sensações híbridas. Para a autora (2002, p.94), a visualidade e visibilidade geram processos perceptivos e receptivos, ultrapassando o ver contemplativo da imagem.

Dadas essas dimensões de investigação, é cada vez mais explícito o modo como a construção do livro, em sua materialidade, forma e suportes, influencia a visualidade e visibilidade do objeto — a maneira como este é visto e percebido no mundo. Sugerimos que a própria experiência com o livro, sua narrativa poética, visual e significação decorrem desse processo, embora o contexto do usuário também deva ser considerado.

Seguindo o estudo por meio da perspectiva do objeto, abordamos alguns modos divergentes do fazer do livro, especialmente em vista ao cenário da produção editorial contemporânea. Uma

primeira perspectiva seria a da experimentação, especialmente no campo da comunicação visual e técnicas de construção na editoração, pensando em como uma prática experimental pode gerar outras visualidades ao objeto. Nesse cenário, nos atentamos ao que Munari (2016) coloca por meio de seus experimentos com livros ilegíveis — o cerne dos experimentos é investigar o potencial comunicativo do livro quando separado do elemento texto, a letra impressa. Ou seja, “comprovar se pode-se utilizar o material com o qual se confecciona um livro (excluído o texto) como linguagem visual” (2016, p.172).

Para Munari, a experimentação dentro do universo do livro se dá ao explorar as possibilidades dos materiais que o constituem, o que caracterizaria “fazer testes com [...] formatos, encadernações distintas, cortes, sequências de formas (das folhas), papéis de diferentes materiais, com suas cores naturais e texturas” (2016, p.173). Com seus livros ilegíveis, o autor demonstrou, ao utilizar papéis diferenciados, páginas sequenciais em diferentes formatos e uso de cores variadas, que esses experimentos trouxeram outras qualidades aos livros. Esse tipo de experimentação proporciona experiências distintas com o objeto, incentivando a comunicação e potencial informacional em face às linguagens visual e material.

Um segundo aspecto contemplado quanto ao modo de fazer do livro, relacionado intimamente à experimentação, é o uso da manualidade ou trabalho artesanal. Aqui, nos fundamentamos na ideia da habilidade artesanal como apresentada por Sennett, ou seja, o resultado de um desejo de trabalho bem-feito por si mesmo, em que o artesão — ou artífice — seria aquele que “explora essas dimensões da habilidade, empenho e avaliação de um jeito específico. Focaliza a relação íntima entre a mão e a cabeça” (SENNETT, 2009, p.19-20), no sentido de conectar a prática concreta — o fazer manual em si — com as ideias e imaginação. Também segundo Sennett, a gênese do trabalho artesanal é o alto grau de perícia, resultante de um constante aperfeiçoamento das técnicas.

Podemos colocar que o artesanal traz em si a noção de uma proximidade humana com aquele que realizou o trabalho, assim como a ideia do tempo demandado na feitura do objeto. Essas características fazem com que o objeto artesanal possua um teor de unicidade e exclusividade — e em muitos casos, é valorizado por isso.

A ligação entre o trabalho artesanal e o livro remonta à própria história desse artefato, considerando sua existência na Antiguidade, o desenvolvimento do códice e os manuscritos medievais, por exemplo. Devido a essa carga histórica, nota-se um preciosismo quanto aos materiais utilizados nos manuscritos e enaltecimento do trabalho do artífice, que traz em si implícito a dedicação e habilidade artesãs. É notória a valorização do livro manual após o desenvolvimento da imprensa. As críticas ao livro impresso, especialmente vindas de bibliófilos, entusiastas dos livros e de movimentos como o *Arts & Crafts* — com a notória associação de William Morris —, giravam em torno da padronização dos livros decorrente da impressão mecânica, das falhas nas tipografias utilizadas (em comparação à escrita caligráfica), assim como da suposta qualidade inferior do papel industrial. Quanto a isto, Sennett comenta, também, que:

A máquina introduziu um novo elemento na relação entre quantidade e qualidade. Pela primeira vez, a pura e simples quantidade de objetos uniformes gerava preocupação de que a repetição embotasse os sentidos, isenta a uniforme perfeição dos bens mecanizados de qualquer simpatia mais convidativa, qualquer relação pessoal. (SENNETT, 2009, p.126).

Sugere-se, assim, a apreciação do objeto artesanal por suas particularidades: ao contrário da reprodução digital ou mecânica, em que todas as unidades seriadas são idênticas, a produção manual possui cópias distintas, com “falhas” características do material ou da técnica, que trazem singularidade e um teor humano ao objeto.

Embora devamos pontuar que essa exaltação das particularidades do trabalho artesanal ocorra em

grupos específicos — como é o caso de bibliófilos —, encaramos isso como um fenômeno recorrente na sociedade, em geral uma insubordinação às dinâmicas produtivas vigentes⁹.

Na sociedade contemporânea, percebemos a revalorização da artesanidade atrelada a um desejo de fuga da aceleração intensa da vida, dos impulsos de produtividade e da massificação de objetos culturais, presentes na realidade do capitalismo tardio. Sobre isto, Borges comenta:

No rastro do impulso tecnológico, vivemos num mundo da massificação, da impessoalidade e da desterritorialização. [...] Nesse cenário, os objetos artesanais surgem como um contraponto. [...] Em vez da uniformidade e da padronização dos objetos industriais, são únicos, nunca idênticos. Têm a beleza da imperfeição. (BORGES, 2011, p.204).

Tratando, então, dessa revalorização da artesanidade em relação ao livro contemporâneo, pontuamos que, neste espaço, tratamos do trabalho artesanal como aquele onde se utiliza predominantemente as mãos, embora com possível auxílio de máquinas e ferramentas mecânicas. Consideramos também como “manualidade”, e incluída em um movimento pelo retorno do artesanal, a prática de técnicas tais quais a impressão com uso de tipos móveis — *letterpress* —, gravura, monotipia e demais produções associadas às artes gráficas. Embora as ferramentas, prensas e máquinas sejam essenciais à realização dessas práticas, é primordial a intervenção das mãos no processo de criação e manuseio dos materiais¹⁰.

É interessante, também, pensar no retorno dessas técnicas, em parte tidas como obsoletas, como uma referência à memória gráfica e ao fazer do livro, à ocasião em que, em períodos passados, compunham as tecnologias disponíveis para a produção editorial.

Dentre o mercado editorial contemporâneo, destacamos a cena independente e as editoras que atuam neste contexto como representantes do fenômeno de revalorização das artes manuais. Em geral, são

produtores mais abertos ao uso da artesanidade em seus projetos gráficos, agregando um teor de experimentação com materiais e o desejo de uma produção mais lenta, acompanhada e criteriosa — tal qual é caracterizado o trabalho artífice.

Editoras independentes, modos de produção e processos criativos

No presente trabalho, consideramos independentes as editoras que surgiram e participam de uma cena editorial específica, cuja fundamentação¹¹ se deu no início do século XXI, com a fundação de entidades e eventos voltados para pequenas e médias editoras¹². Após as primeiras iniciativas e a consolidação de um nicho voltado a esses editores, em meados de 2010, temos o fortalecimento de uma dita cena feirante, cuja predominância é de micro editores e editores ocasionais¹³. Como coloca Muniz Jr. (2016, p.193), neste período há um boom de “feiras dedicadas à produção de pequenos projetos editoriais identificados como “independentes”. O autor destaca, ainda, a predominância de eventos voltados a microeditores na cidade de São Paulo¹⁴, embora estes tenham se espalhado por outras cidades brasileiras, como Belo Horizonte e Salvador.

Em sua configuração atual, as feiras de publicações independentes costumam abrigar grande variedade de produtores, de diversos portes e estilos de publicação — comercializando objetos gráficos sortidos, como pôsteres, livros, zines, cartazes e bordados. Em geral, esses agentes se relacionam em torno de um ideal de cooperação e o desejo de fomentar a cena em si, considerando as feiras como espaços sociais onde produtores podem se reunir para discutir o ofício, conhecer o trabalho de seus pares e propor projetos colaborativos. Nesse sentido, Muniz Jr (2016, p.187-188) afirma que estes eventos produzem um “efeito de sincronização” ao colocarem “lado a lado editoras com temporalidades diversas”.

Além disso, essencialmente, as feiras são momentos para promover a visibilidade dos produtos ali expostos, frente ao público. Formam uma rede autônoma para a distribuição da produção independente e têm um papel de subverter noções do mercado

tradicional, da própria edição e a hierarquia entre público, editor e produto¹⁵. Nessas ocasiões, as trocas ocorridas entre os agentes levam ao estreitamento de laços entre leitor e editor — produtores podem conhecer mais sobre seu público; e leitores podem se aprofundar quanto ao contexto da editora e aos processos de produção do livro.

Ademais às circunstâncias do surgimento da cena e das feiras de publicações independentes, podemos elencar algumas características comuns entre editoras deste meio, a nível de mecânicas da produção editorial e dinâmicas criativas. A princípio, colocamos como independentes as editoras que buscam certo teor de autonomia quanto às mecânicas do mercado tradicional, o que pode abranger o poder de escolha sobre o que publicar, como publicar, tiragens e decisões gráficas e materiais a respeito dos produtos.

Em geral, o capital social desses empreendimentos costuma ser voltado ao impresso e à sua qualidade estética e/ou informacional, em detrimento de questões de lucro. Não necessariamente essas editoras ignoram aspectos financeiros, mas, por geralmente dependerem da venda de seus produtos, financiamento próprio ou campanhas coletivas, existe a ideia de que o objeto em si deve atrair a atenção do leitor, por meio de seu conteúdo e forma. Neste ponto, Colleu afirma que:

O dinamismo, o maior profissionalismo e a criatividade desses editores fazem deles atores com uma credibilidade crescente junto aos leitores, autores e críticos. Todos podem observar que as razões que levam estes editores a publicar são movidas pela paixão e não pela rentabilidade financeira. (COLLEU, 2007, p.18).

A valorização do objeto livro está, assim, no cerne da produção desses editores. Além disso, o autor destaca que o teor de autonomia inerente à publicação independente favorece a prática da bibliodiversidade. Por existir maior poder de escolha quanto ao que publicar, a cena independente costuma abrigar autores estreados ou aqueles descartados por grandes casas editoriais, assim como livros que não despertam o interesse do mercado tradicional.

Decorrente desse suposto teor de liberdade quanto à publicação, atribuímos também às produções de editoras independentes um potencial criativo e experimental. Nesse sentido, geralmente é associada a questão da exploração com materiais e texturas, especialmente a materialidade do papel, como é explicitado por Muniz Jr. (2016) no fenômeno que denomina reabilitação do impresso:

Num momento de ampliação das possibilidades de publicação digital, inauguram-se novas formas de fetichização do livro em papel, colonizadas ora pela bibliofilia mais tradicional, dedicada ao culto do objeto livro tal como praticado em épocas distantes, ora pelo privilégio à experimentação de formas e formatos. (MUNIZ JR., 2016, p.197).

De fato, para muitos produtores independentes¹⁶, a publicação representa um campo expressivo para o artista, com a possibilidade de concretizar e expor seu trabalho ao público, além de ter contato com a produção de seus pares. O explorar da materialidade do papel e a experimentação com técnicas variadas — o que justifica, também, a presença da manualidade e do trabalho artesanais em certas publicações da cena — representam um manifesto artístico pelo papel, motivado pelo interesse criativo desses profissionais na prática experimental.

É recorrente, na fala desses produtores, que a produção independente representa uma oposição às limitações de casas editoriais tradicionais — geralmente limitações ligadas a marketing, pesquisas de mercado e falta de liberdade para explorar temáticas de publicação, materiais e estilos de impressão. Também há o ideal do “livro bem-feito”, que, não-atrelado à pressão de vendas e grandes tiragens, pode ser construído em um processo de edição cuidadoso e vagaroso, com formatos inusitados que permitem experimentos com a narrativa e impressões não-ocasionais no meio editorial tradicional.

Diante dessa variedade de possibilidades processuais, uma interessante abordagem para a investigação do fazer independente, das mecânicas adotadas por esses produtores e da materialidade

e visualidade do livro independente, é a crítica genética e o estudo de processos criativos (SALLES, 2008a; 2008b).

A crítica genética é uma perspectiva de estudo da criação que coloca o artista em constante ação e como detentor de um pensamento evolutivo. Trabalha-se com registros, documentação e memória que envolvem a construção da obra, buscando desvendar minúcias do percurso de construção que não são necessariamente evidentes no objeto em sua forma final. Segundo Salles (2008a, p.39), “na relação entre esses registros e a obra entregue ao público, encontramos um pensamento em processo”.

Em outro aspecto importante, o estudo do processo criador envolve localizar o produtor dentro uma rede de criação, onde a relação entre os pares e o modo como esse produtor se relaciona com seu entorno influenciam diretamente na concretização da obra:

Pensar a obra em criação como um sistema aberto que troca informações com seu meio ambiente. Neste sentido, as interações envolvem também as relações entre espaço e tempo social e individual, em outras palavras, envolvem relações do artista com a cultura na qual está inserido. (SALLES, 2008b, p.32).

Por meio deste pensamento, podemos refletir sobre o ambiente das feiras de publicações independentes e suas trocas como grandes redes de relações entre as pessoas que fomentam a cena — editores, organizadores e leitores. A ideia de traçar um pensamento criativo dentro da realidade de cada editora, processo esse explicitamente influenciado pelo contexto da cena em que estão inseridas, revela sobre as dinâmicas ativas no contexto da edição independente, o modo como o livro está sendo caracterizado, neste contexto, como objeto cultural e como as intenções atribuídas ao projeto e decisões materiais influenciam nas dimensões comunicacionais do objeto.

O método desenvolvido: por uma análise de livros independentes

Retomando os apontamentos de Bestley e Noble (2005) a respeito de métodos em design, destacamos que em ambos os campos (prático e científico) o exercício da análise sistemática “leva ao desenvolvimento de pontos de vista críticos por meio do documentar e avaliar estruturas verbais e visuais, linguagens e identidades” (BESTLEY E NOBLE, 2005, p.46). A análise em design permite a coleta de dados e o desenvolvimento de pensamento crítico, no caso, referente aos códigos visuais, à plasticidade dos materiais e à natureza cultural e social de um objeto gráfico.

Em um contexto investigativo em que, considerando a cena independente brasileira contemporânea, o objeto de estudo é o livro no qual se faz uso da artesanidade (ou simulação desta), buscamos relatar o desenvolvimento de um protocolo — ou método — de análise para as peças gráficas que compõem o corpus de pesquisa.

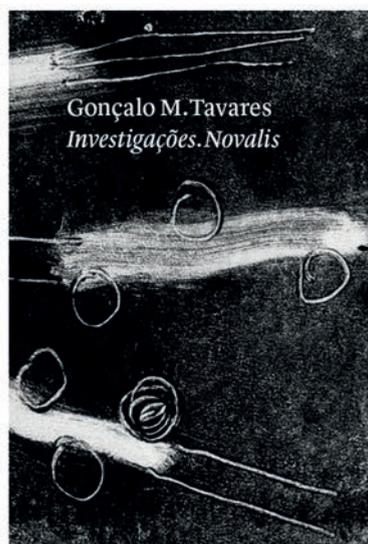
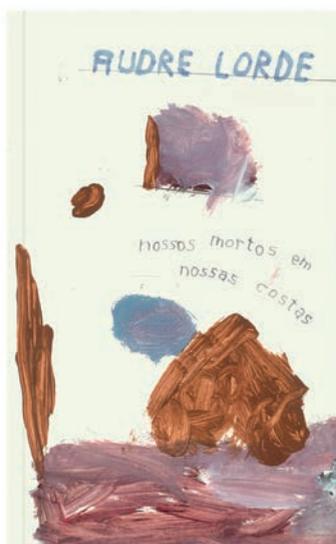
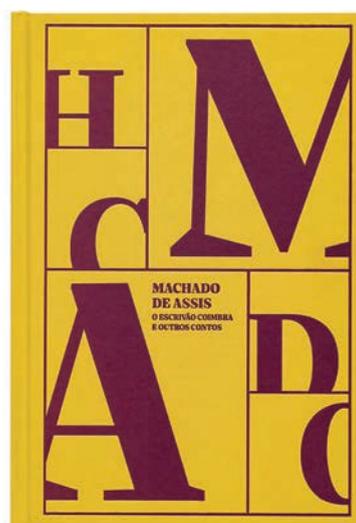
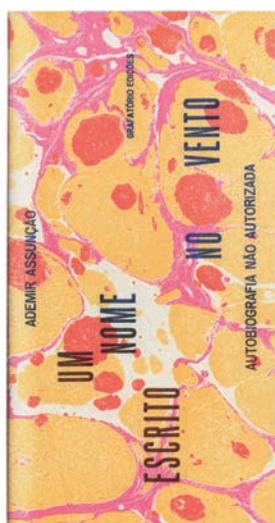
A princípio, deve-se atender aos objetivos da pesquisa e aos preceitos que fundamentam a investigação. No caso, busca-se suscitar reflexões acerca do objeto livro independente, considerando materialidade, suportes, técnicas e padrões visuais. O uso da artesanidade é um tema central na pesquisa, assim como o desdobramento da simulação do trabalho manual.

Foram selecionadas produções provenientes de editoras e produtores ativos na chamada cena feirante, especialmente em vista ao colocado por Muniz Jr. (2016, p.187-188) sobre as feiras de publicações independentes serem um “objeto privilegiado de análise do espaço editorial”, por reunirem em um único espaço editoras com produções diversas, promovendo a socialização desses agentes. Indica-se que, mesmo em uma cena supostamente nichada, existe uma variedade orgânica entre estes produtores, seus estilos gráficos, porte, planejamento editorial, entre outros.

Como recorte na triagem das publicações, determinou-se o período 2016-2024, visando à atualização das informações referentes à cena independente — em geral fundamentadas até 2015, como em Muniz Jr. (2016), além de obedecer ao prazo estimado para a finalização da pesquisa em questão.

Com relação a aspectos geográficos, houve um interesse pela seleção de publicações originárias de estados brasileiros além de São Paulo, buscando a

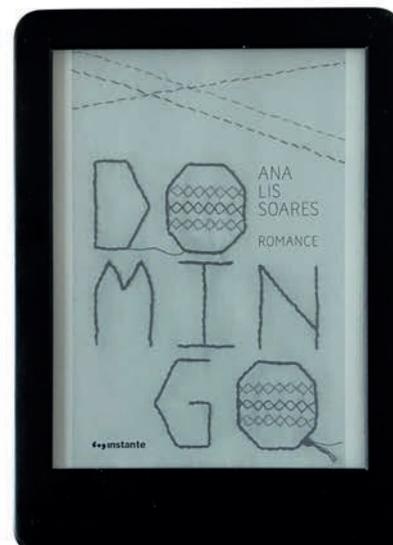
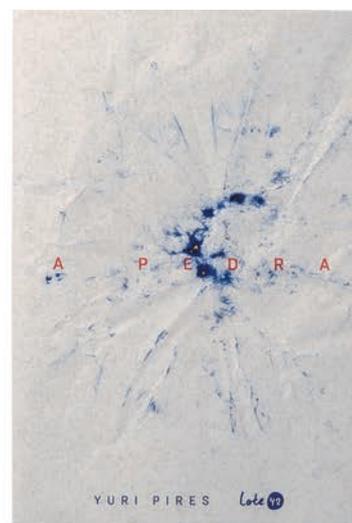
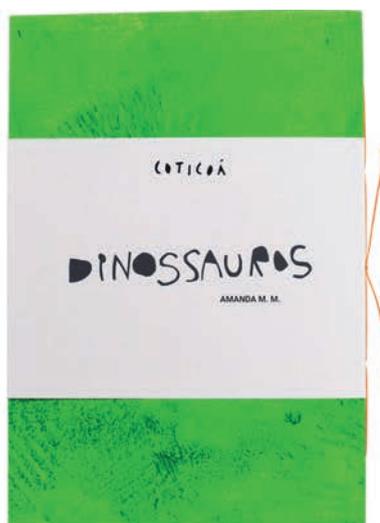
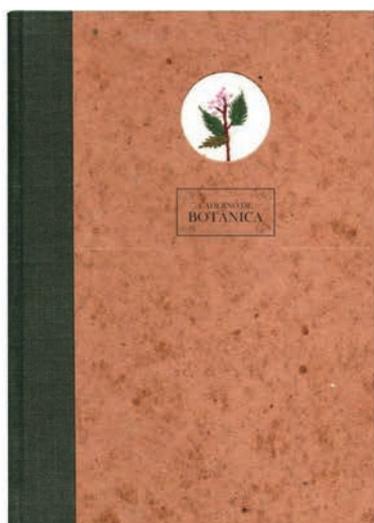
FIGURA 1
Visão geral dos livros que compõem o corpus de pesquisa referido neste trabalho.



caracterização de variadas cenas independentes no país. Não obstante, é explícita a predominância de obras originárias de editoras paulistas — centralização que podemos atribuir ao fato de os maiores eventos relacionados à edição independente ainda hoje acontecerem nessa localidade.

Diante do tema da artesanidade no livro independente, modos de se explorar sistematicamente as técnicas relacionadas e pensar nas dimensões materiais e culturais do objeto livro foram determi-

nantes para a seleção do corpus, o que chamamos de categorias primárias. Estas fazem uma classificação inicial dos livros selecionados, consistindo em: impressão com tipos móveis, uso de materiais diferenciados e técnicas associadas à manualidade, simulação de artesanidade e publicação em *e-book*. Por meio das categorias primárias foram selecionados 12 livros provenientes de editoras e produtoras originárias das regiões Nordeste, Sudeste e Sul do Brasil.



Delimitado o corpus de pesquisa, o passo seguinte seria a determinação de um protocolo para análise dessas peças gráficas. O processo que fundamentou esta etapa foi o *scanning*, método estabelecido por Flusser (2008), que propõe o decifrar de imagens por meio do “vaguear” pela superfície dessas, Tateando os componentes de uma composição e rastreando possíveis caminhos do observador. Adotando o *scanning*, fundamentamos a ideia de destrinchar os elementos que compõem o livro em esferas sensoriais, materiais e sociais, fazendo surgir pontos caracterizadores que favorecem a análise dos objetos.

Ao tratar da análise do corpus como uma investigação sobre a imagem, tratamos de ambos (capa e miolo) como imagens, já que são compostos por elementos gráficos de linguagem visual e, por natureza, uma página já é uma imagem. Ela provoca uma impressão de totalidade, apresenta um bloco ou um sistema de blocos e estratos pretos e brancos, uma mancha de figuras mais ou menos felizes. (MELOT, 2012, p.132).

É importante lembrar que mesmo o elemento textual do livro constitui imagem, uma mancha gráfica e bloco de elementos visuais.

Posto isso, observando os livros a serem analisados e considerando os aspectos elencados ao longo da pesquisa — quanto à materialidade e visualidade do livro, trabalho artesanal, processos de criação, dinâmicas específicas das editoras, entre outros — foi desenvolvida uma ficha catalográfica que permite a coleta de dados e comparação entre técnica, composição e linguagem visual apresentadas em cada livro. Com a função de facilitar a visualização dos dados, separamos as categorias de acordo com temáticas relacionadas à pesquisa, embora notemos que tais componentes e a natureza de seu conteúdo se misturam e se relacionam. Para fins de normatização quanto aos termos utilizados, especialmente quando tratamos de processos relacionados à produção gráfica — tipos de impressão, papéis e acabamentos —, aderimos à nomenclatura apresentada por Villas-Boas em *Produção Gráfica para Designers* (2010) (FIGURA 2).

Os pontos de investigação levantados acima permitem a navegação e coleta de dados em diversas esferas dos livros selecionados — desde a abordagem às particularidades das editoras, o local de proveniência e aspectos básicos do livro, a possíveis construções de narrativas por meio da produção do livro, seu formato, materiais, cores e técnicas. Ao trazer aspectos como o formato fechado, número de folhas, tiragem e gênero, é possível construir uma imagem do livro tanto por suas dimensões físicas quanto culturais.

Dentro dos pontos de investigação, buscamos esmiuçar as etapas de criação e produção gráfica, em tentativa de explorar e diversificar a análise quanto aos processos de geração de imagem, impressão e construção final do livro. Os elementos de catalogação quanto à artesanidade e aos processos criativos buscam suscitar reflexões sobre a natureza produtiva da imagem, o local e a utilização do trabalho manual nesses livros, assim como a narrativa visual que intenciona e motiva a utilização de determinadas técnicas e recursos gráficos.

Assim sendo, podemos aplicar tal categorização aos livros que compõem o corpus de pesquisa, como ilustramos a seguir (FIGURAS 3, 4 e 5). Neste momento, trata-se de um exercício demonstrativo, caracterizando uma etapa inicial de análise e teste do protocolo estabelecido; por este motivo, a ficha catalográfica não está preenchida em sua totalidade.

A intenção deste trabalho é relatar o processo de definição do método de análise e apresentar uma aplicabilidade inicial das categorias estabelecidas. Logo, a coleta de dados em sua totalidade cabe ao processo de análise que deve ocorrer em múltiplas etapas, a fim de permitir reflexões críticas e fundamentadas, além da possibilidade de reavaliação do processo e protocolo em si.

Categoria elementar	O livro e dinâmicas das editoras	Materialidade e isualidade	Artesanabilidade e processos criativos
Impressão com tipos móveis	Título	Material da capa (tipo de papel, tecido ou outro tipo de material)	Presença de manualidade (ou simulação desta) – capa
Uso de materiais diferenciados e técnicas associadas à manualidade	Autor	Material do miolo (tipo de papel, presença de outro tipo de material)	Presença de manualidade (ou simulação desta) – miolo
Simulação de artesanabilidade	Número de páginas	Formato fechado (largura x altura)	Técnicas utilizadas
Publicação em e-book	Editora	Estruturas opcionais (luva, sobrecapa ou cinta)	Objeto único x Reprodução
	Ano de publicação	Encadernação (artesanal, capa dura, brochura, entre outros)	Narrativa visual
	Estado (do qual a editora é proveniente)	Cor - capa (monocromia, policromia, cores especiais)	
	Designer ou produtor responsável	Cor - miolo (monocromia, policromia, cores especiais)	
	Tiragem	Acabamento (dobras ou vincos especiais, verniz, revestimentos, entre outros)	
	Gênero da publicação	Natureza da imagem – capa (processo artesanal, híbrido ou digital)	
		Natureza da imagem – miolo (processo artesanal, híbrido ou digital)	
		Processo de impressão – capa (inkjet, laser, serigrafia, risografia, entre outros)	
		Processo de impressão – miolo (inkjet, laser, serigrafia, risografia, entre outros)	

FIGURA 2

Pontos categorizadores que compõem a ficha catalográfica e, por consequência, o método para análise de livros independentes. Estão elencados e divididos de acordo com as temáticas de estudo citadas anteriormente.

Publicações	Categoria elementar	O livro e dinâmicas das editoras								
		Título	Autor	Número de páginas	Editora	Ano de publicação	Estado	Designer ou produtor responsável	Tiragem	Gênero da publicação
	Impressão com tipos móveis	Um Nome Escrito no Vento	Ademir Assunção	82	Grafatório	2021	PR	Pablo Blanco (Grafatório)	360 exemplares numerados	Poesia / Biografia
	Impressão com tipos móveis	no dia que matei meu pai fazia sol	Vitória Maria Matos	40	a margem; press	2021	BA	Igor Queiroz / léo e júpiter ₉₁ (a margem; press)	200 exemplares	Poesia
	Impressão com tipos móveis	O escrivo Coimbra e outros contos	Machado de Assis	272	Carambaia	2021	SP	Ao Quadrado / Luana Luna e Lucyano Palheta	1000 exemplares numerados	Literatura brasileira clássica
	Uso de materiais diferenciados e técnicas associadas à manualidade	A Pedra	Yuri Pires	136	Lote 42	2017	SP	Casa Rex / Gustavo Piqueira		Ficção
	Uso de materiais diferenciados e técnicas associadas à manualidade	Caderno de Botânica	Ricardo Rodrigues	80	Experimentos Impressos	2022	RS	Ricardo Rodrigues (Experimentos Impressos)	30 exemplares	Poesia
	Uso de materiais diferenciados e técnicas associadas à manualidade	Dinossauros	Amanda Martini Molina	16	Coticoá	2018	SP	Daniella Martini	300 exemplares	Infantil
	Simulação de artesanidade	Investigações. Novalis	Gonçalo M. Tavares	122	Edições Chão da Feira	2020	MG	Luísa Rabello / Bruno Rios (arte)		Poesia
	Simulação de artesanidade	Meu país é um corpo que dói	Claudete Daflon	292	Relicário Edições	2022	MG	Ana C. Bahia / Rosana Paulino (arte)		Ensaio / Teoria crítica
	Simulação de artesanidade	Nossos mortos em nossas costas	Audre Lorde	158	A Bolha Editora	2021	RJ	Gabriel Menezes (A Bolha Editora)	1000 exemplares	Ensaio / Teoria crítica
	Publicação em e-book	Macunaíma	Mário de Andrade	Não há paginação fixa	UBU	2018	SP	Elaine Ramos / Luiz Zerbini (arte)	Ilimitada	Literatura brasileira clássica
	Publicação em e-book	Pandemia e Agronegócio	Rob Wallace	Não há paginação fixa	Elefante	2020	SP	Bianca Oliveira / Revista Comando (ilustrações)	Ilimitada	Ensaio / Científico
	Publicação em e-book	Domingo	Ana Lis Soares	Não há paginação fixa	Instante	2021	SP	Fabiana Yoshikawa / Olga Yoshikawa (bordado)	Ilimitada	Romance

FIGURA 3

Ficha catalográfica. Aspectos caracterizadores relativos à categoria elementar, o livro e dinâmicas das editoras.

Publicações	Materialidade e Visibilidade												
	Material da capa	Material do miolo	Formato fechado	Estruturas opcionais	Encadernação	Cor - capa	Cor - miolo	Acabamento	Natureza da imagem - capa	Natureza da imagem - miolo	Processo de impressão - capa	Processo de impressão - miolo	
	Papel Color Plus Roma	Papel Keaykolour Cool Fire	11,5 x 21 cm	Não	Costura artesanal	Poli-cromia	Poli-cromia	Não	Artesanal	Híbrida	Litogravura a partir de matriz em papel marmorizado; impressão com tipos móveis	Textura impressa em offset e texto impresso com tipos móveis	
	Papel Keaykolour Particles Snow e Papelão Paraná	Papel Kraft	14 x 19,5 cm	Não	Costura simples em máquina	Mono-cromia	Mono-cromia	Não	Artesanal	Híbrida	Impressão com tipos móveis	Impressão em risografia; reprodução digital de tipos móveis	
		Papel Pólen soft	16,3 x 23,5 cm	Não	Cadernos colados em capa dura	Mono-cromia	Mono-cromia	Não	Artesanal	Digital	Impressão com tipos móveis	Impressão em offset	
			14 x 21 cm	Sim - sobrecapa	Cadernos colados em brochura	Poli-cromia	Mono-cromia		Artesanal (sobrecapa); Digital (capa)	Digital	Monotípias com matriz de pedra e papel carbono (sobrecapa); impressão offset (capa)	Impressão em offset	
	Papel reaproveitado de pasta suspensa de escritório e tecido	Papel Pólen bold	14,7 x 21 cm	Não	Costura artesanal em capa dura revestida em tecido	Mono-cromia	Poli-cromia	Não	Artesanal	Híbrida	Encadernação artesanal, carimbo e bordado	Impressão jato de tinta	
	Papel Marcate Old Mill Bianco e tinta verde Gênese Tintas	Papel Marcate Old Mill Bianco	20,5 x 29,5 cm	Sim - cinta	Costura artesanal	Mono-cromia	Poli-cromia	Não	Artesanal	Híbrida	Tinta e rolo sobre papel	Serigrafia	
			13 x 19 cm	Não		Mono-cromia							
			15,5 x 22,5 cm	Não		Poli-cromia							
		Papel Pólen bold	11 x 16 cm	Não	Cadernos colados em brochura	Poli-cromia	Mono-cromia	Não	Híbrida	Digital	Impressão em offset	Impressão em offset	
	Materialidade digital. Varia de acordo com o aparelho leitor	Materialidade digital. Varia de acordo com o aparelho leitor	Não se aplica		Não se aplica			Não se aplica	Digital	Digital	Não se aplica	Não se aplica	
	Materialidade digital. Varia de acordo com o aparelho leitor	Materialidade digital. Varia de acordo com o aparelho leitor	Não se aplica		Não se aplica			Não se aplica	Digital	Digital	Não se aplica	Não se aplica	
	Materialidade digital. Varia de acordo com o aparelho leitor	Materialidade digital. Varia de acordo com o aparelho leitor	Não se aplica		Não se aplica			Não se aplica	Digital	Digital	Não se aplica	Não se aplica	

FIGURA 4
Ficha catalográfica. Aspectos caracterizadores relativos a materialidade e visibilidade.

Publicações Artesanalidade e processos criativos					
	Presença de manualidade – capa	Presença de manualidade – miolo	Técnicas utilizadas	Objeto único x Reprodução	Narrativa visual
	Sim	Sim	Litogravura; impressão offset; impressão com tipos móveis; encadernação artesanal	Reprodução limitada	O projeto gráfico traz um teor experimental e lisérgico por meio do uso de materiais e a técnica de marmorização, buscando fazer referência à obra de Ademir Assunção, seu estilo ácido, experimental e imaginativo.
	Sim	Sim (Reprodução digital)	Impressão com tipos móveis; risografia.	Reprodução limitada	
	Sim	Não	Impressão com tipos móveis; impressão digital	Reprodução limitada	A capa faz alusão ao período em que Machado de Assis trabalhou como aprendiz de tipógrafo na Oficina Francisco de Paula Brito e, posteriormente, na Tipografia Nacional.
	Sim	Não	Monotipia; impressão digital	Objeto único	O uso de uma pedra como matriz para a monotipia faz referência direta ao título e narrativa do livro. No caso, a sobrecapa traz a pedra como um signo, em significado semântico.
	Sim	Sim (Reprodução digital)	Encadernação artesanal; bordado; colagem; carimbo; impressão digital.	Objeto único	Poemas visuais, a “costura” da personalidade dos personagens e alusão à memória por meio dos materiais utilizados nas colagens.
	Sim	Sim (Reprodução digital)	Pintura; encadernação artesanal; serigrafia	Objeto único	Baseado em um livro sobre dinossauros criado por Amanda, à época com 6 anos, sobrinha da editora-produtora. O livro relaciona uma história infantil sobre dinossauros com recursos gráficos normalmente associados à infância, o traço do desenho, colagens e cores fortes e neons.
	Reprodução digital		Monotipia; impressão digital	Reprodução	
	Reprodução digital		Pintura; colagem; impressão digital	Reprodução	
	Reprodução digital	Não	Pintura; escrita manual; impressão digital	Reprodução	
	Sim (Reprodução digital)	Sim (Reprodução digital)	Monotipia; reprodução digital	Reprodução	
	Sim (Reprodução digital)	Não	Ilustração em grafite e carvão; reprodução digital	Reprodução	
	Sim (Reprodução digital)	Não	Bordado; reprodução digital	Reprodução	

FIGURA 5
Ficha catalográfica. Aspectos caracterizadores relativos a artesanidade e processos criativos.

Assim, constatamos que a quantidade de dados gerada por meio desse material e os pontos de análise evidenciados na ficha catalográfica permitem a análise do corpus de pesquisa em diversas instâncias que compõem o livro em sua materialidade, visualidade, lugar cultural e social. É importante destacarmos que o processo relatado acima não só permite como se beneficia da constante reavaliação das categorias geradas, à medida em que acontecem os procedimentos de análise. Logo, configura-se um método que permite revisões e aperfeiçoamento, como discutiremos a seguir.

O método: reflexões e aplicabilidade

Delineados os pontos categorizadores e passos para destrinchar os elementos que compõem os livros independentes selecionados, podemos refletir sobre o método desenvolvido em si, sua pertinência e aplicabilidade em outras pesquisas acadêmicas.

A princípio, seguindo o próprio ideal de experimentação de Bruno Munari (2016), na qual o autor defende o ato de experimentar com diversos materiais e caminhos na criação de um objeto de design, podemos ver semelhanças no caso do método de pesquisa. A pertinência e adaptação do método só podem ser comprovadas por meio da realização de testes — ou seja, o início do processo de análise, em que o próprio processo e resultados obtidos vão indicar possíveis caminhos alternativos e pontos a serem retrabalhados e reavaliados na composição do método.

A possibilidade de revisar etapas durante o processo de aplicação do método traz maior nível de sistematização, pensamento crítico e conhecimento do próprio objeto estudado. O objetivo do aprimoramento é sempre possibilitar um processo de coleta de dados e análise mais eficiente, de modo que já é esperado, no caso deste trabalho, que posteriores aplicações do método desenvolvido gerem, também, mudanças em sua estrutura. Naturalmente, cada pesquisa possui particularidades, objetos e objetivos distintos, com os quais o

método deve formar conexões coesas e, com isto, fundamentar as etapas para o êxito do trabalho. Sugerimos, no caso de pesquisas científicas na área do design e disciplinas afins, que tratem do objeto livro atentando a algumas adaptações. O método relatado aqui pode ser facilmente aplicado, já que, primordialmente, levanta pontos fundamentais na investigação sobre o livro, suas estruturas, materialidade e visualidade.

Como aspectos específicos desta pesquisa, que potencialmente seriam pontos a serem ajustados em outros trabalhos, temos questões relativas à técnica, ao “lugar” do trabalho manual no livro analisado — onde está localizado, dentre as estruturas do objeto, a natureza da imagem, entre outros — e à importância de informações como tiragem e reprodução para determinar o nível de exclusividade e unicidade que apresenta o objeto, além de itens quanto à natureza artesanal, híbrida ou digital das peças gráficas.

Desta maneira, o método desenvolvido se demonstrou adequado aos objetivos e questionamentos levantados na pesquisa de doutorado aqui referida, permitindo a análise do corpus de pesquisa. O iminente início da etapa de análise indica o aprimoramento do protocolo, à medida em que os próprios objetos estudados podem indicar possíveis caminhos divergentes, que certamente agregarão à investigação.

Considerações finais

Ao longo do espaço deste trabalho, evidenciamos perspectivas particulares na abordagem do objeto livro, que, ao se relacionarem, permitem a investigação do livro independente em seu potencial material, sinestésico e cultural. Sugerimos que, diante da importância do produtor-designer na construção desses artefatos, ao trazer intencionalidade à publicação, é de grande interesse refletir sobre questões associadas à prática do design — neste caso, o design de livros — e definir métodos em Design para ambos os processos projetuais e de investigação científica nesta disciplina.

Dados o tema de estudo específico — a artesanali-
dade no livro independente (e os desdobramentos
dessa temática), o estudo do livro, a simulação do
trabalho manual, e o contexto produtivo da cena
independente brasileira contemporânea –, foi
evidenciada a já existência de um método para
a pesquisa mais ampla, realizada no contexto do
doutorado. Havia, então, a necessidade de um
protocolo específico para análise dos livros inde-
pendentes que compõem o corpus de pesquisa.

Logo, foi desenvolvida a versão inicial de uma ficha
catalográfica, que consiste no método de análise
das peças gráficas, fundamentada pelo aporte teó-
rico que trata de questões do livro, materialidade,
visualidade, trabalho artesanal, estudo de proces-
sos criativos e análise de imagem.

Podemos afirmar que, dentre possíveis próximas
etapas para a pesquisa, utilizaremos o método de
análise aqui desenvolvido para realizar a coleta
de dados sobre as publicações e traçar paralelos
e relações entre esses livros, suas editoras e cenas
distintas — já que o corpus de pesquisa é compos-
to por livros independentes originários de estados
brasileiros variados.

Similarmente, intencionamos mapear a linguagem
gráfica utilizada nessas publicações e exercitar a
comparação entre diferentes suportes do objeto
livro. Partindo da discussão sobre a definição de
livro e a materialidade do livro digital, a análise
do corpus de pesquisa também corrobora para a
investigação comparativa entre modos de ser do
livro independente contemporâneo.

Fontes das imagens e tabelas

FIGURA 1 Grafatório (2021), a margem press (2021), Editora Ca-
rambaia (2021), Experimentos Impressos (2022), Coticoá (2018),
Editora Lote 42 (2017), Relicário Edições (2022), A Bolha Editora
(2021), Edições Chão da Feira (2020), UBU Editora (2018), Editora
Elefante (2020), Editora Instante (2021). Elaborado pela autora
(2023).

FIGURAS 2, 3, 4 e 5 Elaborado pela autora (2023).

Notas

¹ Doutoranda, FAU-USP, São Paulo, SP, Brasil, afalencar.ma-
rialuisa@usp.br; ORCID 0000-0003-0001- 6128.

² Como colocam Bestley e Noble (2005, p.42-46), em uma
perspectiva comunicativa, o designer pode ser considerado
tanto autor como mediador, por operar de maneira a transmitir
informações, intenções e uma mensagem ao público.

³ “Breaking the Project down into a set of intentions, each
with defined parameters and a predetermined level of back-
ground knowledge and experience on the part of the designer,
makes the task more achievable and the goals of each stage of
the process more explicit” (BESTLEY; NOBLE, 2005, p.46, tradução
nossa).

⁴ As principais fontes no levantamento de Ribeiro foram
UNESCO, Faria & Pericão, ISBN, ISO, Intercom, Arlindo M, Tschichold,
Hendel, Haslam, entre outros. Ver mais em: Ribeiro, A.
Livro: Edição e Tecnologias no Século XXI. Belo Horizonte: Con-
tafios, Moinhos, 2008.

⁵ Exemplificando a não-aceitação destas modificações da
natureza do livro, estão a definição da UNESCO, que considera
livros apenas aqueles impressos; e Faria e Pericão (2008 apud
RIBEIRO, 2008, p. 85.), que trazem a definição para livros im-
pressos ou não impressos, embora considerem e-books como
apenas uma simulação do livro costurado.

⁶ A revolução do livro eletrônico está associada às mudanças
em modos de uso, continuidade e fluxo de tela presentes na lei-
tura digital. O autor aponta, assim, que se trata de “uma revolu-
ção nas estruturas do suporte material e do escrito, assim como
nas maneiras de ler (CHARTIER, 1999, p.13).

⁷ A visibilidade do objeto.

⁸ Em linhas gerais, podemos colocar a visualidade como di-
mensão referente ao parecer e aparecer; a visibilidade se refere
à percepção, à interpretação e ao consumo.

⁹ Vemos isto com a prática do “faça você mesmo” — *do it
yourself* —, que emergiu nos anos 1970, parte do movimento
de Contracultura e revolta em relação aos preceitos do moder-
nismo e à padronização extrema de objetos e estilos de vida.
Outro exemplo seria a incorporação de técnicas artesanais ao
trabalho de designers brasileiros, nos anos 1990, também fugin-
do de uma padronização dos objetos e indo em busca de uma
identidade nacional aos produtos. Ver mais em: Alencar, M;
MACHADO, D. Criação em rede: entrelaçamentos entre proces-
sos manuais de criação, “faça você mesmo” e compartilhamento
em plataformas digitais. In: *Manuscrita: Revista De Crítica
Genética*, n.44, 2021.

¹⁰ No caso da impressão com tipos móveis, por exemplo, as mãos fazem-se necessárias como instrumento para preparação das tintas, organização dos tipos e a impressão em si.

¹¹ Ver mais em BARCELLOS, M. *O sistema literário brasileiro atual: pequenas e médias editoras*. 149f. Tese (doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2006.

¹² A insatisfação com dinâmicas produtivas do mercado tradicional e o espaço que ocupavam em grandes eventos alavancou o desejo de associação entre pequenos e médios editores. Entre as manifestações pioneiras, destacam-se a Libre — Liga Brasileira de Editores, associação constituída em 2002 voltada para editores independentes, e a Primavera dos Livros, evento que ocorreu pela primeira vez em 2001, no Rio de Janeiro, voltado a pequenos e médios editores independentes.

¹³ Caracterizamos assim os produtores com atuação menos profissionalizada, que costumam publicar em intervalos irregulares e, por vezes, promover a autoedição. Nestes casos, geralmente a edição independente não é a atividade profissional principal destes agentes, que costumam atuar como jornalistas, artistas, designers, entre outros.

¹⁴ Dentre alguns eventos principais do período de efervescência da cena independente feirante em São Paulo, durante a década de 2010, temos a Feira Tijuana (2009-2019), Feira Plana (2013-2018) e Feira Míolos (2014-atual). Na cena independente contemporânea, a Feira Míolos consiste no principal evento do gênero a ocorrer no Brasil, sendo encabeçada pela editora Lote 42 e acontecendo anualmente na Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, assim como virtualmente no período de isolamento social decorrente da pandemia de covid-19 (2020 e 2021).

¹⁵ Como coloca Rachel Gontijo, editora d'A Bolha Editora, em ocasião ao documentário *Impressão Minha*. Disponível em: <[youtube.com/watch?v=2RpFiZPxCEA](https://www.youtube.com/watch?v=2RpFiZPxCEA)>. Acesso em jul. 2022.

¹⁶ *Impressão Minha*. Disponível em: <[youtube.com/watch?v=2RpFiZPxCEA](https://www.youtube.com/watch?v=2RpFiZPxCEA)>. Acesso em julho de 2022.

Referências bibliográficas

BESTLEY, R; NOBLE, I. **Visual Research**: An introduction to research methodologies in Graphic Design. Lausanne, Switzerland: AVA Books, 2005.

BORGES, A. **Design + artesanato**: o caminho brasileiro. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

CARDOSO, R. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Ubu, 2017.

CHARTIER, R. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador. Bauru: Editora Unesp, 1999.

COLLEU, G. **Editores independentes**: da idade da razão à ofensiva? Rio de Janeiro: Libre, 2007.

FERRARA, L. D. A. **Design em espaços**. São Paulo: Rosari, 2002.

_____. *A visualidade como paradigma da Comunicação enquanto ciência moderna e pós-moderna*. In: **Anais do XVIII Encontro Anual da Compós**. Belo Horizonte, jun. 2009.

FLUSSER, V. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. **O mundo codificado**: por uma filosofia do Design e da Comunicação. São Paulo: Ubu, 2017.

MELOT, M. **Livro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

MUNARI, B. **Design as Art**. Londres (ING): Penguin Books, 2008.

_____. **¿Cómo nacen los objetos?** Barcelona: Gustavo Gili, 2016.

MUNIZ JR., J. S. **Girafas e bonsais**: editores “independentes” na Argentina e no Brasil (1991-2015). 335f. Tese (Doutorado em Sociologia) Orientador: Sérgio Miceli Pessôa de Barros. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

RIBEIRO, A. E. **Livro**: edições e tecnologias no século XXI. Belo Horizonte: Moinhos; Contafios, 2018.

SALLES, C. A. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação. São Paulo: EDUC, 2008a.

_____. **A. Redes da criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008b.

SENNETT, R. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

VILLAS-BOAS, A. **Produção gráfica para designers**. Rio de Janeiro: 2AB, 2010.

Investigações sobre o processo de criação de Gilberto Tomé na série livrocidade

CAROLINA GRESPAN CARVALHAES

Este capítulo investiga o percurso do artista gráfico e designer Gilberto Tomé para a produção da série *Livrocidade*, que vem sendo elaborada desde 2005 e reúne nove publicações impressas em grande formato. Tem como objetivo traçar um panorama de seu processo de criação para a realização dessas edições, com o levantamento de procedimentos que abrangem desde a conceitualização e passam pela captação, edição, pesquisa e tratamento de imagens e pelos diferentes meios de reprodução: serigrafia, impressão tipográfica, *offset* e xilogravura. Justifica-se pela documentação de um processo singular, que se apropria da fotografia (tanto como testemunho contemporâneo quanto como arquivo de memória), além de estabelecer um diálogo entre as expressões do livro e do cartaz e de instigar reflexões sobre o espaço urbano e a transformação da paisagem. Os resultados apontam para o desenvolvimento de uma linguagem visual e de um pensamento lógico específicos por meio das experimentações gráficas realizadas.

Introdução

Livrocidade, de Gilberto Tomé, é uma série de nove edições que transita entre os suportes do livro e do cartaz. Cada publicação é constituída por várias lâminas soltas em grande formato (a maior parte delas tem 60 x 90 cm) dobradas e reunidas por um barbante, nas quais predominam imagens fotográficas impressas em serigrafia. O projeto provoca uma série de reflexões: por meio dele cruza-se a fronteira entre o livro e o cartaz; criam-se narrativas sobre o espaço urbano e suas diversas possibilidades de interação e transformação ao longo dos tempos e relacionam-se linguagens de representação com procedimentos de reprodução de imagens. Tomé gradou-se em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP em 1992 (formação que nos ajuda a compreender seu interesse pela paisagem urbana) e, desde o início de sua trajetória profissional, dedica-se ao design gráfico, com grande atenção em procedimentos

artesanais de impressão — tipografia, serigrafia e xilogravura —, além de experimentações com desenho e fotografia, recortes e colagens.

A série constitui-se em um trabalho em andamento, que já se desdobrou nos impressos elencados a seguir: *Cidade gráfica* (2005); *A cidade e uma gráfica: um caderno-cartaz* (2007); *Livrocidade Água Preta* (2014); *Caderno Valongo* (2016); *Caderno Pi-iêrê Pinheiros* (2015); *Miradas muradas* (2017); *Ó: caminho, estrada, avenida* (2018); *De Pi-iêrê a Quitaúna, ou de Pinheiros a Osasco: um percurso gráfico* (2019) e *Cordéis da GráficaFábrica* (2022). Faz-se necessário abrir um parêntese para explicar o total de edições consideradas: a princípio, a série *Livrocidade* englobaria apenas as publicações a partir de *A cidade e uma gráfica: um caderno-cartaz*, geralmente de maior formato, que assumem o caráter de livro-cartaz. Neste sentido, não englobaria o primeiro trabalho citado, *Cidade gráfica*, pois ele consistiu em uma instalação de cartazes no Sesc Ipiranga (SP) e não propriamente uma publicação. Ele foi assimilado no presente artigo por ter sido considerado como a experiência inicial a partir da qual a série germinou. Além disso, nesse primeiro trabalho o cartaz também era distribuído aos visitantes, então também circulou como publicação impressa, sobretudo porque trazia um poema de Mário Faustino, lido somente por quem estivesse muito próximo do cartaz colado no muro ou manuseando o impresso.

As publicações são compostas por narrativas visuais, nas quais o artista lança mão de fotografias urbanas de diferentes épocas, com tratamentos adaptados para a impressão serigráfica. O artista registra seus percursos cotidianos, fotografando manifestações gráficas urbanas (cartazes, pichações, letreiros, texturas, desgastes, ruídos, etc.) e também edifícios e detalhes, monumentos e ruínas, construções e demolições, dentre outros. Além das imagens recentes, Tomé recorre a pesquisas em arquivos históricos públicos e privados e a acervos fotográficos pessoais cedidos por an-

tigos moradores de bairros. A cidade é seu ponto de partida: com suas imagens, cria conexões entre as camadas de tempo que configuram o tecido urbano e as arquiteturas e incentiva discussões sobre as transformações, a necessidade (ou não) de conservação de determinados locais e da própria paisagem, evocando a memória afetiva e as relações do cidadão com o ambiente que o rodeia. Seu processo criativo é bastante rico, pois além da cidade e dos desdobramentos que suas imagens suscitam, alimenta-se de experimentações gráficas, investigações sobre suportes e conexões entre desenho e fotografia.

A partir de análise e pesquisa das peças gráficas da série *Livro cidade* e de entrevista com o artista, realizada em 29 de junho de 2022, percebeu-se o desenvolvimento de uma linguagem específica a partir de determinados procedimentos e princípios. O presente capítulo busca traçar um panorama do processo de criação dessas publicações, tomando como referência conceitos de crítica genética explanados por Cecília Salles. O objetivo é estabelecer bases para que, posteriormente, seja feita uma análise aprofundada da linha de raciocínio, das escolhas e tomadas de decisões, das referências e inspirações que impulsionam a ação criativa de Gilberto Tomé.

Crítica genética e métodos de pesquisa

A crítica genética é um campo do conhecimento que nasceu no final da década de 1960 e aborda a obra de arte em construção, por meio dos índices e registros (anotações, rascunhos, croquis, projetos, etc.) deixados pelos artistas. A partir da observação do percurso de confecção de uma obra,

[..] busca por sistematização de aspectos gerais da criação para, entre outras coisas, chegar, com maior profundidade, ao que há de específico em cada artista estudado, oferecendo uma perspectiva crítica processual que se ocupa dos fenômenos em sua mobilidade. (SALLES, 2011, p.21).

Os primeiros estudos da crítica genética enfocavam a criação literária e seus manuscritos, mas, à medida que o campo foi se desenvolvendo, as fronteiras foram ampliadas para outras áreas das artes. Os vestígios produzidos ao longo de um mesmo processo de criação englobam diferentes linguagens e o artista produz e transita entre elas, relacionando-as para, finalmente, traduzi-las para o meio de expressão escolhido.

Há duas formas principais de pesquisa em crítica genética: a primeira seriam estudos de caso para estabelecer singularidades desenvolvidas por um artista; a segunda é a análise ou pesquisa comparativa de vários percursos artísticos, de maneira a estabelecer características em comum entre diversos campos das artes.

Cada processo de criação é único e singular, mas os estudos de crítica genética demonstram que existem determinadas recorrências entre os modos de criar. As particularidades do processo de Gilberto Tomé podem servir como contribuição para a identificação dessas generalidades nos modos de fazer e pensar — das quais, de maneira geral, disciplinas de áreas variadas podem se beneficiar. A produção da série *Livro cidade* segue em andamento e é esse o viés explorado: o processo em continuidade, no qual cada nova publicação se alimenta da anterior e contribui para o desenvolvimento da próxima, constituindo um pensamento em cadeia.

Sobre o método de pesquisa, Salles (2008) afirma que o trabalho do crítico começa, justamente, com a organização dos registros produzidos pelo artista, com intuito de torná-los legíveis e de relacioná-los, uma vez que “todo documento está inevitavelmente relacionado a outro. Os significados são construídos somente quando esses nexos são estabelecidos.” (SALLES, 2008, p.59). A autora denomina essa compilação de “dossiê dos documentos de processo”, que, por sua vez, origina um novo texto, o prototexto, como resultante de uma elaboração teórico-crítica, da seleção e interpretação dos documentos, colocando “em evidência

os sistemas teóricos e lógicos que o organizam.” (SALLES, 2008, p. 62). Ainda segundo a autora, a necessidade de cunhar um termo próprio para essa análise serve para ressaltar a característica subjetiva da mediação feita pelo pesquisador. O dossiê seria o preparo dos documentos e, o prototexto, a futura análise dos mesmos.

O método usado para a coleta de dados foi a pesquisa documental e bibliográfica, a análise de peças gráficas e a entrevista com o artista. Os trabalhos de Gilberto Tomé estão veiculados na internet em mais de um site e em redes sociais (Instagram, LinkedIn e Facebook); a divulgação não é homogênea e linear entre eles. Além da entrevista presencial, foi feita uma varredura nesses diversos meios. Algumas das publicações nas redes são descrições sobre os trabalhos, outras são reflexões sobre os livros da série e há ainda *posts* que registram etapas de produção: imprimindo em gráficas; em oficinas e eventos ou colando cartazes. Partiu-se do pressuposto de que vários desses apontamentos direcionam os trabalhos futuros, além de serem anotações do pensamento e do fazer, tendo sido assimilados nesse artigo como documentos processuais.

Contexto das publicações artesanais no Brasil, procedimentos de impressão e abordagens da fotografia

Nos anos 1990, o mundo assistiu a uma série de mudanças sociais, políticas e tecnológicas que impactaram as mais diversas esferas da vida pública e privada — dentre as quais o mercado editorial. Um fato que merece destaque foi a entrada massiva das tecnologias digitais e da internet, que proporcionou velocidade muito maior para a execução de projetos gráficos e diagramação e para as conexões entre os colaboradores de uma mesma publicação, dentre outras mudanças.

A cultura eletrônica também revolucionou a forma como as pessoas consomem as publicações: livros, jornais e periódicos passaram a investir em formatos digitais e *on-line* e reduziram as tiragens

— quando não deixaram de existir fisicamente (nas versões impressas); em contrapartida, observamos a retomada e a revalorização do objeto impresso artesanalmente, que pode ser encarado como uma compensação e busca por espaços em um cenário de crise editorial. Considerando os aspectos relativos ao design, a era digital alterou, ainda, a forma de produção: o papel do designer, antes tradicionalmente subordinado ao editor e restrito à composição e hierarquização de elementos gráfico-visuais para mediar texto e imagens, passa a envolver outras funções. Conforme apontam Moura e Zugliani (2019), o designer começa a participar de todas as etapas da produção editorial: do conteúdo verbal ao visual, da concepção à impressão. Ele também se torna editor ou autor das publicações que projeta, promovendo um entrelaçamento maior entre a pesquisa, a ideação e os projetos gráfico e editorial — fato que não elimina a figura do editor, que continua existindo, mas não mais com limites tão demarcados entre as funções dos dois profissionais. O designer passa a ser um dos protagonistas da cena de publicações independentes (junto a profissionais de outras áreas), quebrando regras e questionando seu papel como produtor de linguagem, em propostas marcadas pelo ineditismo e pela expressividade.

Pesquisadores desse nicho editorial, como Muniz Jr. (2016), Moura e Zugliani (2019) e Alencar (2020), lidam com os significados heterogêneos do termo “independente” e iniciam seus trabalhos com a definição adotada para suas respectivas pesquisas. O primeiro relaciona o termo com a autonomia de “decidir como e quando fazer” — e com as diversas implicações e responsabilidades advindas dessa liberdade. Também associa com as palavras “autoral”, “experimental” e “emergente”, dentre as inúmeras acepções que elenca e problematiza — pois o termo não se restringe ao universo editorial e abrange outras áreas das artes e da cultura. Moura e Zugliani (2019) são assertivos ao declarar que

Entende-se por publicação independente aquela cujo autor é responsável por todo o processo que envolve uma publicação, da ideia inicial para a criação envolvendo a produção de textos, revisões, o processo de design gráfico e editorial, ilustrações, encadernação, acabamento, produção, divulgação, distribuição e venda. Tudo isso pode ser realizado por uma pessoa, mas pode envolver diferentes profissionais que atuam em rede colaborativa, como também pode se dar em coautoria ou coletivos. O importante é verificar que essa vertente tem ganhado força, se estabelecido e crescido nos últimos anos. (MOURA E ZUGLIANI, 2019, p.174).

Alencar (2020) também associa o termo à autonomia, principalmente em relação às editoras tradicionais e consolidadas no mercado, e enfatiza que o fato de as produções independentes não estarem subordinadas ao lucro amplia as temáticas abordadas, permite que novos autores sejam lançados e possibilita pequenas tiragens e outros fluxos de trabalho. Ela ainda complementa que o fazer é guiado “pelo prazer de exercer o ofício, experimentar materialmente e disponibilizar ideias em um objeto concreto.” (ALENCAR, 2020, p.36).

Esse tipo de publicação viabiliza que o autor desenvolva temas que o sensibilizem, sem as concessões feitas para um texto elaborado por terceiros ou para questões colocadas por clientes. Possibilita que organize ações sociopolíticas — como cursos, palestras ou atividades afins — engajando-se em causas de seu interesse. Além disso, permite que investigue materiais e explore as técnicas, assimilando processos tradicionais e desenvolvendo procedimentos específicos para os mesmos. Propicia também a oportunidade de testar suportes, linguagens e formas de expressão. O designer-autor lida com limitações circunstanciais, como prazos e restrições orçamentárias, ou com as regras que ele mesmo delimita, como uma espécie de jogo que orienta o projeto.

A independência editorial, portanto, se apresenta como um valor fundamental da contemporaneidade que reafirma o papel de identidade e autonomia do sujeito na construção do discurso, da ação e do objeto. (MOURA E ZUGLIANI, 2019, p.175).

Existem diferenças entre os modos de fazer, produzir, promover e comercializar as publicações dentre as editoras chamadas independentes; Alencar (2020) e Muniz Jr. (2016) classificam dois tipos de produtores: o primeiro é formado por editoras de pequeno e médio porte, com modelos de gestão semelhante ao das grandes editoras comerciais, adaptados para a escala reduzida. O segundo grupo é o de microprodutores, geralmente centralizados na figura do designer-editor-autor, que concentra a maior parte das etapas de produção e geralmente explora procedimentos artesanais de impressão e/ou encadernação — a GráficaFábrica, ateliê-editora de Gilberto Tomé, encaixa-se nessa última categoria. Grande parte dos atores desse cenário opera informalmente, sem necessariamente consolidar uma editora/empresa.

Seria injusto, entretanto, afirmar que as publicações ditas independentes se consolidam no Brasil apenas no contexto da era digital, a partir da década de 1990. Podemos citar o exemplo dos poetas concretistas e do grupo O Gráfico Amador, na década de 1950; de publicações da contracultura nas décadas de 1960 e 1970; dos fanzines de punk e rock nas décadas de 1980 e 1990, dentre outras, que tinham em comum o fato de desenvolverem estéticas próprias e ficarem apartados do sistema das editoras tradicionais. Mas foi a partir dos anos 2000 que, além de proliferarem as publicações independentes, também surgiram feiras e eventos do setor. No Brasil, a organização desses eventos tem início em 2001, no Rio de Janeiro, como protesto ao posicionamento da Bienal do Livro na mesma cidade, que supervalorizava o *mainstream* e praticamente não

deixava espaço para os microprodutores. O embrião da cena paulistana pode ser considerado a Banca Tijuana — que expunha livros de artista, sem tiragem, na Galeria Vermelho, em 2007. A consolidação das feiras se dá a partir de 2009, com a inauguração da Feira Tijuana (um desdobramento da banca), que atua sozinha até 2012. No ano seguinte ocorreu a Feira Plana, que impulsionou o surgimento de várias outras, como a Miolo(s), a Des.Gráfica, a Printa-Feira, a Folhetaria, etc. A partir daí, a quantidade aumentou e se espalhou país afora; Moura e Zugliani (2019) levantam que, em 2018, foram divulgadas 109 feiras de autopublicação em solo nacional. A relevância das feiras não se atém às vendas: são importantes espaços para trocas e formação de público — algumas com extensa programação paralela de oficinas, debates e palestras. A produção de Gilberto Tomé insere-se nesse contexto, uma vez que o artista participou de várias dessas feiras, não só como expositor, mas também como arte-educador e palestrante. Algumas das publicações da série *Livrocidade* foram lançadas nas feiras; *Cordéis da GráficaFábrica*, a mais recente, foi exposta pela primeira vez na feira A.F.A.G.O., promovida pela Oficina Cultural Oswald de Andrade, em abril de 2022. Considera-se importante ressaltar que, nas publicações independentes, há uma tendência para o trabalho artesanal, na qual os produtores controlam todas as etapas de produção. É um modo distinto de prática editorial, que se ancora no tempo desacelerado e na atenção minuciosa que sua produção requer, na viabilização de um projeto (em termos tecnológicos e financeiros) e na própria estetização conferida às manualidades. A artesanidade pode sugerir algumas conotações, como a de um produto que não impacta tanto o meio ambiente, que assume certos contornos sociais ou, ainda, que pode apresentar-se em versão de luxo. O fazer artesanal origina objetos únicos, exclusivos e singulares, que são valorizados por isso, pois são feitos a partir de processos impre-

cisos, que geram pequenas falhas, como excesso ou falta de tinta, texturas particulares, registros desencontrados, etc.

Saber identificar as especificidades dos procedimentos de geração de imagens e de impressão pode direcionar as decisões nos trabalhos gráficos. Na xilogravura, por exemplo, não existem meios-tons; as densidades intermediárias são criadas a partir de tramas e de cruzamentos de linhas, são os chamados cinzas ópticos. Na serigrafia ocorre o mesmo: as passagens tonais são obtidas por meio de texturas, geralmente lineaturas ou retículas — sendo esta última uma espécie de pontilhismo cujos pontos e espaçamentos também variam de tamanho; pontos próximos formam áreas densas e escuras, enquanto pontos afastados reproduzem os cinzas médios e claros. Vale frisar que, neste artigo, o termo tipografia refere-se ao sistema de impressão a partir de tipos em relevo (letras gravadas em moldes de metal ou madeira), no qual os tipos são montados em blocos, entintados e pressionados sobre o papel (ou outro tipo de suporte) com o auxílio de maquinários (prensas) específicos para tal finalidade. Xilogravura, serigrafia e tipografia são procedimentos de impressão que fazem parte da história das artes gráficas e estão totalmente inseridos no contexto dos procedimentos manuais e das feiras de publicações independentes e são recursos gráficos e meios de expressão explorados por Gilberto Tomé.

Além das técnicas de impressão, é fundamental pensarmos sobre como a imagem fotográfica é abordada no trabalho de Tomé. Em *Livrocidade*, a fotografia funciona como uma comprovação da existência do espaço urbano (passado e recente), que tanto pode disparar lembranças afetivas quanto provocar reflexões sobre nosso papel social, as épocas, as ausências e permanências. A fotografia pode ser vista como confirmação de um momento pregresso, que autentica a existência de outra cidade no mesmo local ou do mesmo edifício em outro tempo, de períodos sobrepos-

tos. Barthes (2018) discute a questão da imagem fotográfica como testemunho, que “não toma necessariamente a via nostálgica da lembrança, [...] a essência da fotografia consiste em ratificar o que ela representa.” (BARTHES, 2018, p.72). E ainda complementa o raciocínio ao escrever que

Toda fotografia é um certificado de presença. Esse certificado é o gene novo que sua invenção introduziu na família das imagens [...]. Talvez tenhamos uma resistência invencível para acreditar no passado, na História, a não ser sob forma de mito. A Fotografia, pela primeira vez, faz cessar essa resistência: o passado, doravante, é tão seguro quanto o presente, o que se vê no papel é tão seguro quanto o que se toca. (BARTHES, 2018, p.73).

Sontag (2004) também discorre sobre a fotografia como atestado da experiência vivida e reflete sobre a memória; fala sobre as fotos de viagens, que subvertem a própria experiência da viagem, reduzindo-a a um acúmulo de imagens, de lugares reproduzidos, domesticados. Ela trata da nostalgia, do momento congelado, do tempo transformado em objeto portátil, que pode ser revisito e revisitado — e da força que advém dessa repetição. É uma abordagem que recorre a valores afetivos, ao mesmo tempo que consolida a fotografia como instrumento de conhecimento e de mudança do olhar, conquistando tipos de visão impossíveis à anatomia humana — tais como a microfotografia e a teledetecção. Sob esses pontos de vista, a fotografia é capaz de documentar e confirmar presenças, informar, ensinar e também de evocar emoções e memórias.

Por outro lado, em relação à construção da imagem e às características gráficas, nota-se, na série, uma clara aproximação entre o desenho e a fotografia. Em conversa com a autora, Tomé afirma que o desenho é seu foco de interesse e que as ferramentas — como as câmeras fotográficas, *softwares* de edição e tratamento e sistemas de impressão — entram em seu trabalho como for-

mas de pensar o desenho. Não à toa, Fox Talbot, um dos pioneiros da fotografia no século XIX, intitula seu livro de *O lápis da natureza*, em um momento histórico no qual várias técnicas eram desenvolvidas concomitantemente, em parcerias entre artistas e cientistas, com as mais distintas nomenclaturas. De acordo com Flores (2011), a própria etimologia da palavra fotografia (“desenho da luz” — do grego *photos* = luz e *graphein* = escrever ou desenhar) reconhece “a orientação da linguagem simbólica, gráfica e documental do meio.” (FLORES, 2011, p.95). Assim, ao tratar suas imagens para adaptar aos sistemas de impressão, Tomé altera as densidades, trabalhando com imagens em alto contraste que se assemelham a silhuetas e, muitas vezes, a pinceladas ou desenhos gestuais. Mesmo o uso da retícula, que tem diversas finalidades (como veremos à frente), também reconfigura a foto como desenho, uma vez que traduz as tonalidades de cinza para um novo código visual, criando texturas com pontos de tamanhos e distanciamentos variados. Ao fazer essa interpretação, o artista diz, em entrevista à autora, considerar que “a foto perde a dimensão da foto e o aspecto gráfico da imagem prepondera. A leitura que se tem de imediato é de algo que remete a um desenho.”

Livrocidade estabelece permutas de linguagens, meios e suportes, tendo como ponto de partida a transposição da xilogravura para a serigrafia, no *Cidade Gráfica*, de 2005. Estabelecer esse marco inicial, aliás, é parte importante dos estudos em crítica genética, mas defini-lo pode ser tarefa delicada, pois, como pontua Salles (2011, p.165): “Qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador.” De qualquer forma, as publicações constituem-se como demarcação de algo que correspondeu às aspirações pretendidas e foi considerado passível de ser entregue ao público. Não se questiona, com esse comentário, a qualidade do trabalho entregue, mas o fluxo contínuo que faz com que todas as publicações sejam, de certa forma, trabalhos em andamento.

Apresentação da série livrocidade e reflexões

As nove publicações da série *Livrocidade* apresentam alguns parâmetros em comum, que a unificam e caracterizam, ao mesmo tempo que criam algumas restrições e delimitam as possibilidades gráficas e combinatórias — ainda assim, muito variadas e amplas. O artista trabalha com fotografias das cidades de São Paulo, Santos, São Vicente, Osasco e Porto Alegre e imprime publicações predominantemente em serigrafia — em algumas edições são também empregadas outras técnicas de reprodução. Em muitos deles, as folhas são impressas frente e verso, dobradas ao meio e encadernadas por um barbante, sem costura — de modo que a sequência de imagens pode ser alterada e manipulada, conforme interação do leitor. As lâminas também podem ser usadas individualmente, como cartazes. Dessa forma, o artista faz um diálogo entre as duas peças gráficas — livro e cartaz — e os tipos de narrativas diversos que a natureza deles propicia: uma narrativa sequencial, na qual o objeto é folheado, apoiado sobre uma superfície horizontal, e uma narrativa sobre suporte vertical (muro, tapume, parede, etc.), na qual as imagens justapostas formam grandes painéis e são assimiladas simultaneamente.

Os papéis das publicações são variados, predominando papéis rústicos como o Capa Ag 90 g/m² e as variações do Kraft — ambos utilizados em impressos efêmeros do cotidiano ou meramente para embrulhos e empacotamento, dentre outras aplicações. Em menor quantidade e de forma mais pontual, são também utilizados papéis coloridos (como o Color Plus) e outros de maior qualidade e gramatura (como o Markatto Stile Natura ou o Pop Set Infra, ambos de 240 g/m², aproximadamente).

As imagens são captadas pelo autor em caminhadas pela cidade, em percursos cotidianos, deslocamentos ou passeios, sem planejamento prévio para serem usadas no livro. Posteriormente são editadas, tratadas e organizadas. Considera-se que a edição das imagens é fundamental para a configuração da peça gráfica, pois nessa etapa, de maneira consciente ou não, são estabelecidas as associações e agrupamentos visuais. Algumas das imagens foram feitas com câmera semiprofissional e outras com o celular. Em todas as publicações da série as imagens são manipuladas com *softwares* Adobe: tratadas no Photoshop, editadas e diagramadas no InDesign. Alguns textos e ilustrações pontuais são feitos no Illustrator. O projeto gráfico dos livros prevê que as lâminas tenham sempre as mesmas imagens na frente e no verso, o que varia é apenas a cor/tipo de papel. Isso facilita a identificação das imagens, principalmente quando são levadas para serem coladas na rua: uma foto pode ser localizada pela que foi impressa em seu verso. Por outro lado, esse procedimento faz com que as duas imagens da mesma lâmina nunca sejam visualizadas simultaneamente no livro. Nesse caso, a justaposição é possível apenas no muro, se a frente e o verso de duas lâminas iguais forem colados lado a lado. O projeto também pressupõe que haja uma repetição limitada de páginas impressas: saem poucas lâminas iguais (que contêm a mesma imagem, com a mesma cor de tinta sobre a mesma cor de papel). Ao encadernar, as combinações de cores entre as lâminas são muito variadas; isso gera tiragens com exemplares únicos a partir das mesmas matrizes — não são encadernados 100 livros idênticos, cada um é diferente do outro. Na FIGURA 1, a seguir, é possível fazer um comparativo entre as produções, com intuito de organizá-las em conjunto.

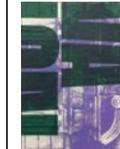
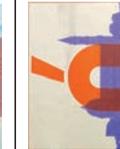
									
TÍTULO	Cidade Gráfica	A cidade e uma gráfica: um caderno-cartaz	Livrocidade Água Preta	Caderno Pi-êrê Pinheiros	Caderno Valongo	Miradas Muradas	Ó: caminho, estrada, avenida	De Pi-êrê a Quitaúna ou de Pinheiros a Osasco: um percurso gráfico	Cordéis da Gráfica Fábrica
ANO DE PUBLICAÇÃO	2005	2007	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2022
FORMATO (L x A)	Aberto: 90 x 60 cm	(G) Aberto: 90 x 60 cm (G) Fechado: 45 x 60 cm (P) Aberto: 26 x 18 cm (P) Fechado: 13 x 18 cm	Aberto: 92 x 62 cm Fechado: 46 x 62 cm	Aberto: 90 x 60 cm Fechado: 45 x 60 cm	Aberto: 90 x 60 cm Fechado: 45 x 60 cm	Aberto: 90 x 50 cm Fechado: 45 x 50 cm	Aberto: 90 x 50 cm Fechado: 45 x 50 cm	Aberto: 90 x 60 cm Fechado: 45 x 60 cm	Aberto: 22,5 x 60 cm Fechado: 22,5 x 30 cm Folha inteira 66 x 96 cm
IMPRESSÃO	Serigrafia	Serigrafia, tipografia, xilogravura e offset	Serigrafia e tipografia	Serigrafia	Serigrafia	Serigrafia	Serigrafia	Serigrafia e tipografia	Serigrafia
GRÁFICA	Cinelândia	Cinelândia e Fidalga	Center Gráfica e Fidalga	Center Gráfica	Center Gráfica	Center Gráfica/ Di Tolla Artes Gráficas	Center Gráfica/ Di Tolla Artes Gráficas	Center Gráfica/ Di Tolla Artes Gráficas	Center Gráfica/ Di Tolla Artes Gráficas
TIRAGEM		200 (100 de cada tamanho)	100	100	100	100	100	100	100
PAPEL	Capa AG 90 g/m ²	Capa AG 90 g/m ² Kraft ouro e Kraft pardo	Capa AG 90 g/m ² Superbond 75 g/m ²	Capa AG 90 g/m ² Kraft	Capa AG 90 g/m ²	Capa AG 90 g/m ²	Capa AG 90 g/m ² Color Plus 120 g/m ² Kraft ouro 90 g/m ² Kraft 400 g/m ²	Capa AG 90 g/m ²	Markatto Stile Natura 250 g/m ² Pop Set Infra Violet 240 g/m ² Kraft ouro 90 g/m ²
NÚMERO DE LÂMINAS	1	12 (48 páginas)	13 (52 páginas)	4 (16 páginas)	7 (28 páginas)	4 (16 páginas)	16 (64 páginas)	9 (36 páginas)	1 (16 páginas)

FIGURA 1
Quadro comparativo das 8 publicações da série *Livrocidade*.

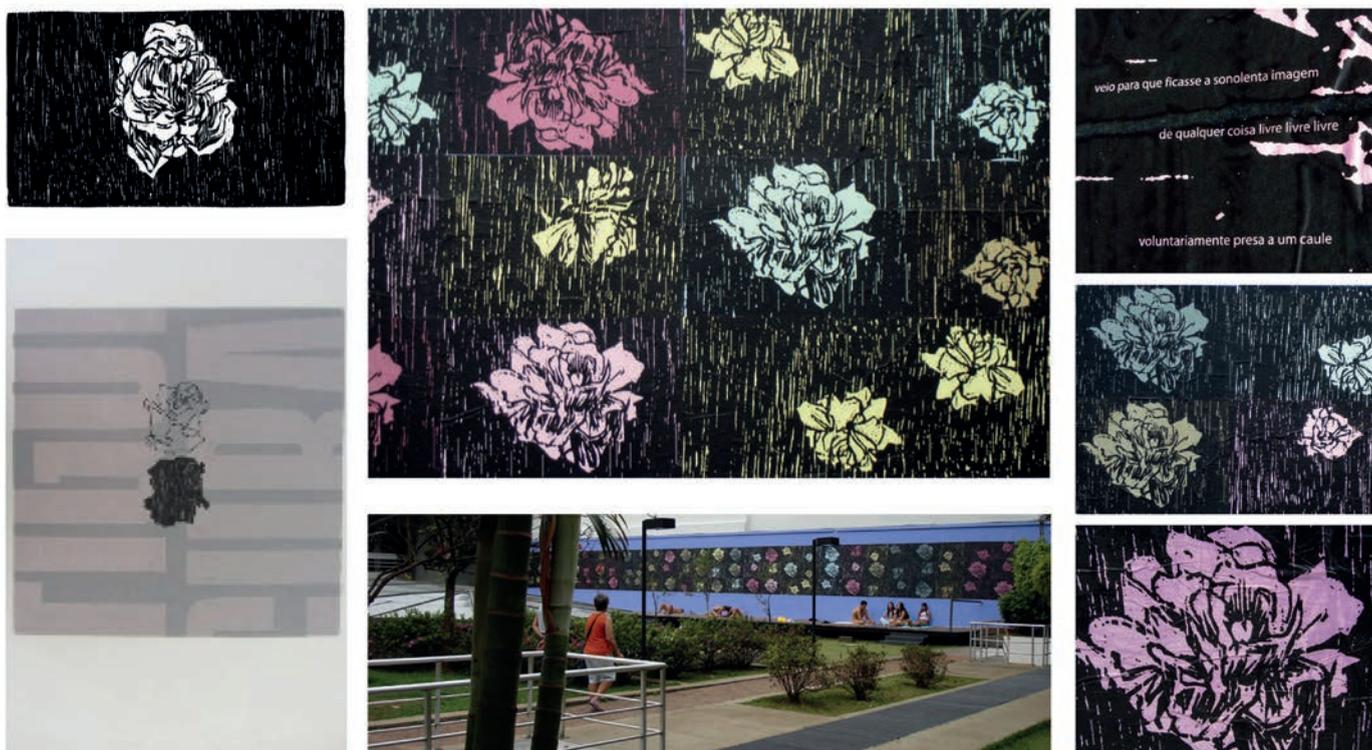


FIGURA 2
Cidade Gráfica (2005).

Cidade Gráfica (ver FIGURA 2), de 2005, a primeira experiência da série, foge da temática urbana: foi feita a partir de uma xilogravura pequena, que retrata uma flor, ampliada e impressa em serigrafia. Consiste em uma tradução de linguagem entre os dois processos; a xilogravura ganhou outra escala e virou um cartaz, no qual os veios da madeira e o alto contraste característico da técnica foram explorados como elementos visuais. Os cartazes foram impressos com tinta preta sobre as diferentes cores do papel Capa Ag, o que, nas palavras publicadas no site do autor, “contribuiu na ampliação do ritmo que a composição de vários cartazes poderia ter.” A impressão e a gravação das telas foram realizadas na Gráfica Cinelândia, em SP, que usualmente imprimia cartazes para divulgação de eventos com grandes tiragens espalhados pela cidade, os chamados lambe-lambes. Foi rea-

lizada uma ação no Sesc Ipiranga (SP) e as peças foram coladas nos muros do jardim da instituição; o cartaz era uma unidade modular que compunha um grande painel “onde havia a possibilidade de leitura a diversas distâncias. No período em que a colagem esteve exposta, cartazes também eram distribuídos ao público visitante.” (conforme relato do artista, em seu site). A partir dessas narrativas do autor, podemos detectar dois elementos embrionários e importantes constituintes da série: o uso de papéis coloridos e da impressão com uma ou poucas cores de tinta; e a relação com o receptor: as diferentes distâncias de leitura e apreensão da imagem — tópicos que serão abordados adiante. Esse projeto foi concebido como um mural: há uma intenção declarada de levar as imagens para um espaço público, aumentando a abrangência da veiculação e da recepção.



FIGURA 3
A cidade é uma gráfica:
um caderno-cartaz (2007).

Na segunda publicação, *A cidade e uma gráfica: um caderno-cartaz* (ver FIGURA 3), de 2007, Tomé repetiu a experiência do processo serigráfico, desta vez com fotografias urbanas. São 12 lâminas frente e verso, totalizando 24 imagens da cidade de São Paulo. Foi feita uma impressão prévia de matrizes de xilogravura, que atuam como texturas de fundo, e as serigrafias foram impressas sobre algumas dessas folhas, o que resulta em uma publicação híbrida, que mescla xilogravura e serigrafia — algumas matrizes de xilo são elementos tipográficos (e não tipos móveis) que foram gravados por Tomé e impressos em prensa tipográfica. A serigrafia foi impressa em preto, novamente na Gráfica Cinelândia e, as xilogravuras, nas cores amarelo e vermelho, na Gráfica Fidalga. Essa é a primeira publicação encadernada como livro, com as folhas dobradas ao meio e reunidas por uma cinta de papel, sem uma sequência pré-deter-

minada de imagens; a ordem pode ser desfeita e remontada, variando a narrativa, e as páginas podem ser usadas como cartazes autônomos. Sendo a primeira experiência com o livro de grande formato, Tomé teve receio de que fosse difícil vender toda a tiragem e optou por fazer uma publicação menor, de 13 x 18 cm, com os mesmos papéis coloridos Capa Ag e Kraft, sendo alguns pré-impressos em tipografia em cores, mas com o preto impresso em offset. Foram feitas 100 cópias de cada formato. Nesse livro são intercaladas imagens em alto contraste e outras com retícula (aplicada também no tamanho reduzido). Em entrevista concedida à autora, Tomé narra que também queria testar as diferenças entre as impressões feitas em offset e em serigrafia e as respectivas interferências sobre a xilogravura. Ele constatou que os pretos da serigrafia são mais intensos e apresentam maior cobertura, fato que atribuiu às características



FIGURA 4
Livrocidade Água Preta (2014).

distintas das tintas. O preto impresso em offset permite que a cor de fundo (das impressões tipográficas) se anuncie mais, gera pretos que podem ter aspecto de cinza, dependendo da carga de tinta empregada. A princípio, o autor pretendia que a tiragem fosse mais homogênea e, para não descartar e aproveitar as lâminas com tons translúcidos de preto, gravou algumas telas a partir de desenhos e imprimiu por cima, cobrindo o que considerou serem defeitos. Tal recurso foi empregado apenas em algumas lâminas, as que não passaram na triagem inicial.

Houve um hiato de 7 anos entre a segunda e a terceira publicação; no *Livrocidade Água Preta* (ver FIGURA 4), de 2014, o artista aborda a paisagem paulistana — particularmente o entorno do Córrego Água Preta, que corresponde aos bairros de Vila Romana, Pompéia, Vila Anglo e adjacências. As

fotografias vêm de fontes variadas: há imagens recentes/contemporâneas captadas pelo artista (de maneira espontânea, como as da edição anterior), fotos históricas pesquisadas no Arquivo Histórico de São Paulo (AHSP) e algumas imagens antigas fornecidas por moradores do bairro. O recurso da retícula foi mais explorado nesse conjunto, tanto com intuito de melhorar a resolução das imagens (algumas não tinham tamanho suficiente para serem impressas em grande formato) quanto para resolver a questão do cinza óptico na serigrafia. O livro foi impresso nas cores azul, vermelho e preto, na Center Gráfica, com algumas sobreposições de tipografia (feitas pela Gráfica Fidalga). A Gráfica Cinelândia já não imprimia mais serigrafias, devido à queda da demanda depois da Lei “Cidade Limpa”. A partir dessa edição o intervalo entre as edições passa a ser mais curto, de apenas um ano.

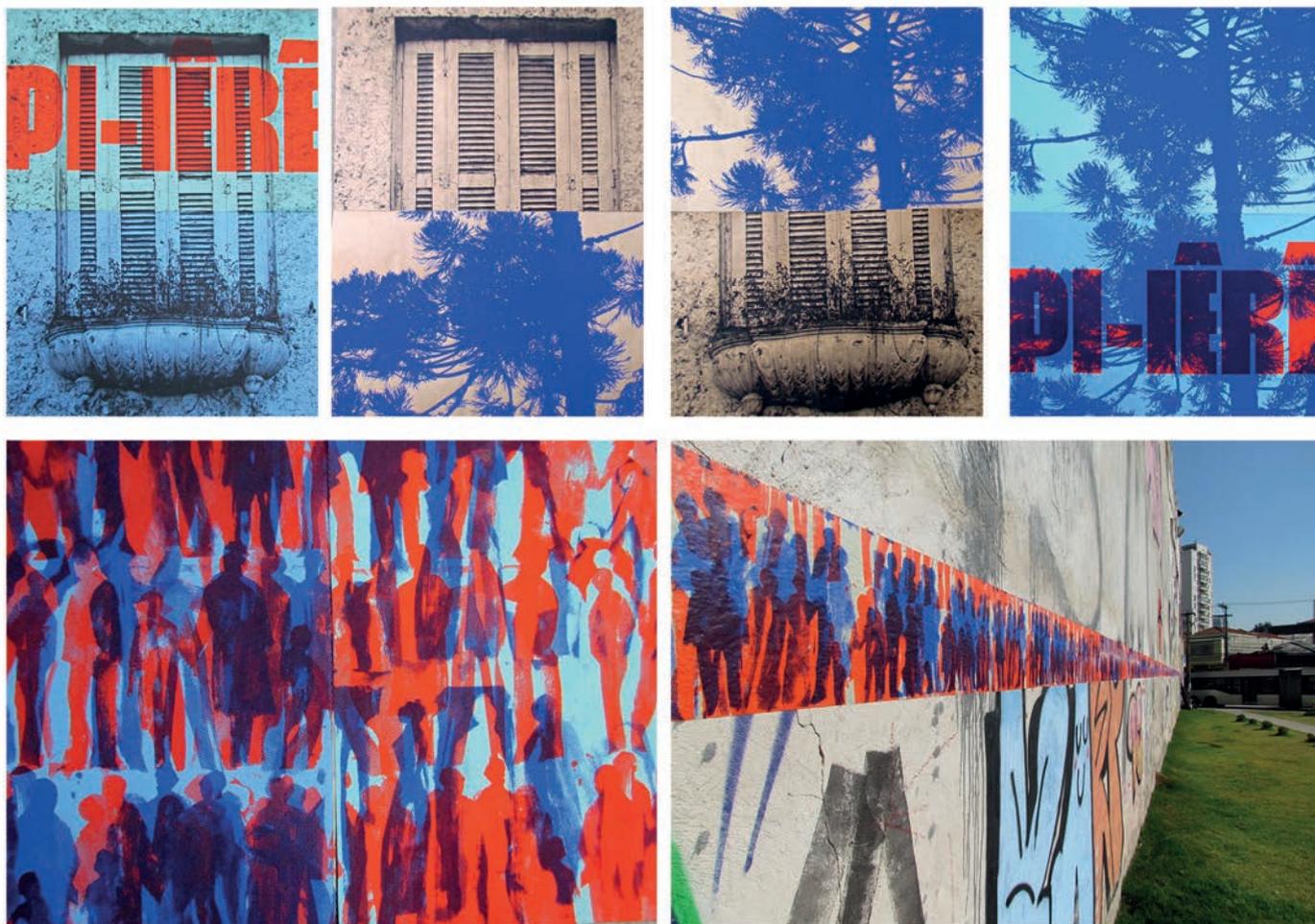


FIGURA 5
Caderno Pi-ierê Pinheiros (2015).

Dando sequência à publicação anterior, em *Caderno Pi-ierê Pinheiros* (ver FIGURA 5) Tomé foi impulsionado pelas transformações que estavam sendo implantadas no Largo da Batata e destacou o bairro de Pinheiros: as imediações da Igreja, das ruas Sumidouro, Butantã, Paes Leme e Fernão Dias; as cheias do rio Pinheiros, a origem indígena do nome — *pi-iêrê* (que significa “transbordado”) — e a associação com as árvores e araucárias que ali existiam (pela sonoridade, pois se trata de um falso cognato), as casas antigas e imagens históricas. Fotografou detalhes, como a janela de um

sobrado na rua Fernão Dias, que se contrapõe à araucária encontrada na rua dos Macunis. A essas imagens foram adicionados desenhos de pessoas, representando a intensa movimentação na região: “das muitas pessoas que por ali passaram e passam: em fila, em protesto, em festa, caminham”, conforme descreve o autor no Instagram. Parte da tiragem dos cartazes foi colada no entorno, trazendo para os locais as imagens de seu passado — um diálogo da cidade presente com a remota, que novamente promove reflexões, discussões e lembranças.



FIGURA 6
Caderno Valongo (2016).

Realizado para o Valongo Festival Internacional da Imagem, em 2016, *Caderno Valongo* (ver FIGURA 6) é a publicação seguinte. Embora o caderno apresente imagens contemporâneas, são retratadas construções históricas, dentre elas o Engenho de São Jorge dos Erasmos e o tótem desenhado pelo artista Ubirajara Ribeiro na década de 1960, marco divisório de Santos e São Vicente. Detalhes arquitetônicos dialogam com elementos geométricos de ladrilhos hidráulicos; texturas de paralelepípedos, vegetação e água; pórticos, arcadas e esculturas. Tomé sugere em entrevista que, muitas vezes, a seleção de imagens é feita de forma intuitiva, pois determinadas relações entre as fotos só foram percebidas com o conteúdo impresso, deixando-o surpreso com os encontros fortuitos entre as tex-

turas e formas. Para ele, “o olho pensa”, pois elege de maneira inconsciente imagens que dialogam entre si de maneira harmoniosa. De qualquer forma, tal pensamento só é possível a partir de um olhar treinado, ancorado em ampla experiência e repertório prévio.

No ano seguinte, *Miradas Muradas* (ver FIGURA 7), de 2017, traz imagens de Porto Alegre e de São Paulo. São apenas 4 lâminas (8 fotografias), com registros de artes urbanas das duas cidades — “os sinais da nossa paisagem de hoje”, na concepção do artista. Nessa edição, ele fez uma compilação de imagens de cartazes, alguns de artistas gráficos conhecidos, que apenas posteriormente foram identificados. Tomé considera esse trabalho um registro documental de peças efêmeras, dentro de



FIGURA 7
Miradas Muradas (2017).

um recorte processado por sua edição e seu olhar. Há um rebatimento da fotografia que é captada na cidade, transforma-se em imagem impressa e depois pode retornar para as paredes da cidade: são cartazes de cartazes que também se desdobram em livros.

É interessante pensar nesse mecanismo de vai-vém que Tomé promove: quando instalada no espaço urbano, a imagem da cidade transforma sua paisagem e muda a relação dela própria com a população, com o receptor. Ao evocar memórias, desperta a afetividade e humaniza; ao mesmo

tempo em que pode modificar o imaginário da cidade, revalorizando edifícios, percursos e ressignificando a história. Segundo o trecho extraído do perfil do LinkedIn do autor,

Alguns dos cartazes colados nas ruas, depois de algumas semanas ou meses, são substituídos ou removidos, e com as sobras desses impressos, novos 'livros' são criados, considerando-se aí as interferências que o tempo, o clima e as ruas promoveram sobre o papel. (TOMÉ, 2014)



FIGURA 8

Ó: caminho, estrada, avenida (2018).

Além do material físico recolhido, ainda é feita a produção de imagens digitais, conforme complementa na entrevista presencial: “Eu vou fotografando vários cartazes rasgados, porque eles formam uma imagem. Então vou acumulando os resíduos também como parte do processo. Registro o cartaz envelhecendo na cidade.”

O tema da edição *Ó: caminho, estrada, avenida* (ver FIGURA 8), de 2018, é a Avenida Santa Marina, que cruza a várzea alagadiça do Tietê e liga a região da Água Branca com a Freguesia do Ó — caminho conhecido desde o fim do século XVI. Imagens históricas somam-se a registros contemporâneos feitos por Tomé, totalizando 16 lâminas. Aqui, o autor expõe fotos do casario e do bairro, a igreja da Nossa Senhora do Ó, a fábrica de vidros Santa Marina (a vila operária e o time de futebol), a estação Água Branca de trem, mapas e documentos. Para recolher o conjunto heterogêneo de imagens que compõe o livro, valeu-se de depoimentos de

moradores e visitas a instituições que preservam acervos iconográficos. Enquanto se envolvia com a história da ocupação urbana e com as micro-histórias relatadas, estreitou relações com um grupo do bairro ligado à educação patrimonial e, juntos, passaram a desenvolver atividades para conscientizar a população sobre a paisagem do entorno e as possíveis mudanças que a crescente verticalização acarretaria. No projeto, Tomé usou uma fotografia feita na década de 1940 pelo geógrafo Aziz Ab’Saber, que retrata a vista do morro da Freguesia com a silhueta da igreja, tomada da margem do Tietê. Tomé havia feito uma foto do mesmo local e imprimiu as duas imagens sobrepostas — uma em tinta vermelha e outra em azul, de maneira que é possível reconhecer e diferenciar claramente a topografia do bairro e as novas edificações. Na entrevista à autora, Tomé relata que participou de uma reunião com representantes da prefeitura para consultar a população a respeito de revisões



FIGURA 9
*De Pi-iêrê a Quitaúna, ou de Pinheiros a Osasco:
 um percurso gráfico* (2019).

no Plano Diretor. Havia uma discussão sobre a verticalização e parte do grupo só conseguiu visualizar o impacto resultante quando Tomé apresentou o cartaz com as fotos sobrepostas. Consta-se, então, que a imagem adquire uma função social com caráter didático, ajudando a ilustrar um conceito abstrato e a informar a população. Percebe-se de maneira enfática o comprometimento do projeto em discussões sobre a cidade — tanto como parte do processo de pesquisa e edição quanto como ressonância e desdobramento do próprio processo criativo.

Desde o primeiro projeto (*Cidade Gráfica*), Tomé declara sua intenção de fazer reverberar as imagens, aumentando seu acesso e visibilidade para despertar discussões e catalisar ações. Para ele, a

escolha de veicular o cartaz na rua abre possibilidades, inclusive a de se engajar em um projeto de revisão da paisagem. Tal pensamento vem ao encontro da afirmação de Salles (2011), quando diz que a criação abarca o receptor como parte integrante do processo:

O artista não cumpre sozinho o ato da criação. O próprio processo carrega o futuro diálogo entre o artista e o receptor. [...] Essa relação comunicativa é intrínseca ao ato criativo. Está inserido em todo processo criativo o desejo de ser lido, escutado, visto ou assistido. Essa relação é descrita de diferentes maneiras: complementação, cumplicidade, jogo, alvo de intenções, associação, soberania do receptor e possível mercado. [...]

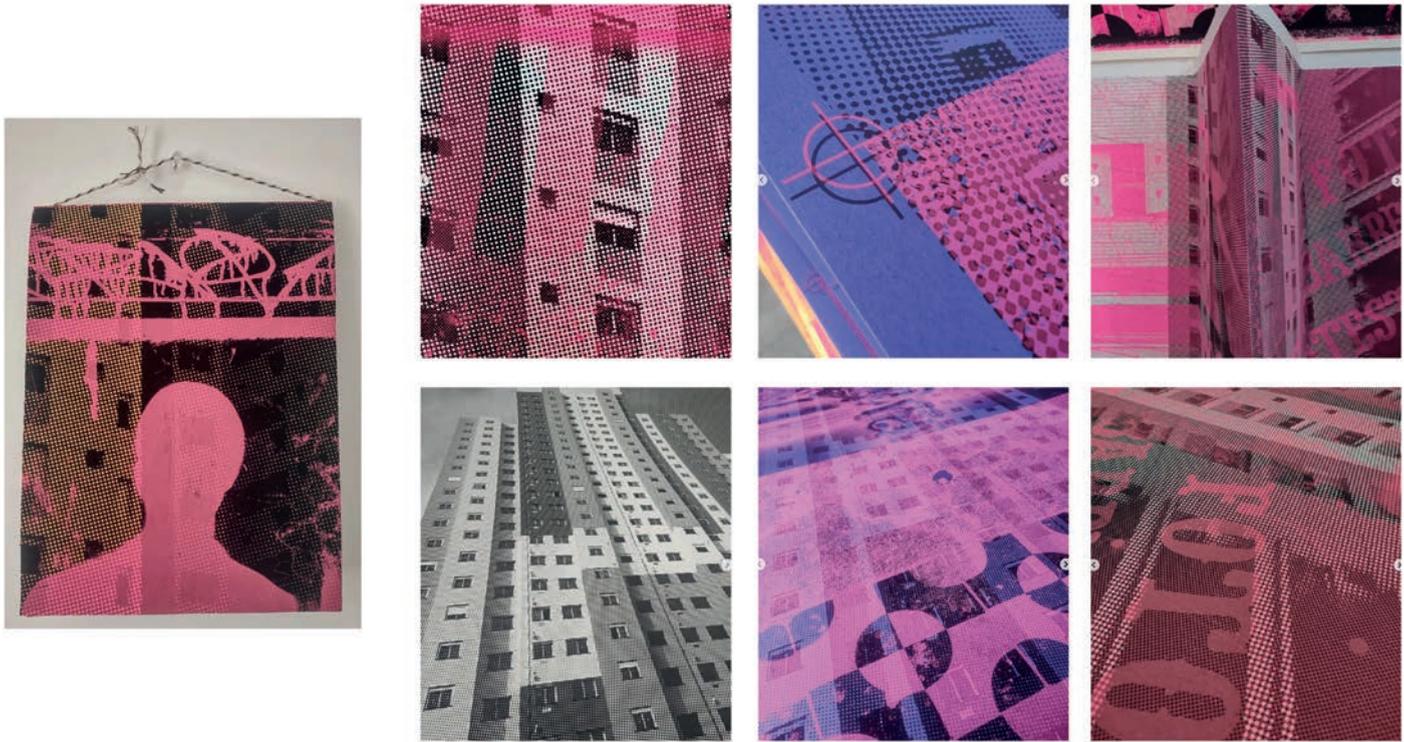


FIGURA 10
Cordéis da GráficaFábrica (2022).

Sebastião Salgado (1998), ao afirmar que fotografa para provocar debate e discussão, já coloca o receptor no ato de fotografar. (SALLES, 2011, p.54) Concebido para uma oficina em parceria com as unidades do Sesc Pinheiros e do Sesc Osasco, Tomé retoma o bairro de Pinheiros em *De Pi-iêrê a Quitaúna, ou de Pinheiros a Osasco: um percurso gráfico* (ver FIGURA 9), de 2019, que nasce impregnado pelo enfoque no receptor e em sua repercussão. Imagens de acervos públicos das duas cidades somam-se a fotos realizadas pelo autor. A atividade proposta nessas instituições previa uma caminhada em trechos entre as duas cidades, com a produção de narrativas visuais a partir de fragmentos de impressos recolhidos durante o trajeto. Há um percurso a ser realizado, com o desenvol-

vimento do exercício de atenção em relação ao ambiente, associando o deslocamento do corpo no espaço-tempo ao da percepção da paisagem, além da coleta de objetos, ou os rastros que outras pessoas deixaram em suas passagens anteriores. *Cordéis da GráficaFábrica* (ver FIGURA 10), de 2022, é o projeto mais recente da série e se difere dos demais por seu formato: é constituído por uma lâmina única, recortada por picotes e dobrada em um formato similar ao A4. Por seu tamanho pequeno, talvez se assemelhe mais aos tradicionais cordéis nordestinos, do qual herda a maneira de resolver simultaneamente a exposição e a encadernação com uma corda (conceito que já estava presente nas publicações anteriores, mas que é destacado ao batizar a edição). Os cordéis apre-

sentam imagens contemporâneas feitas por Tomé, com muitas sobreposições e cores vibrantes, em um projeto bastante investigativo e experimental. Podemos ter ideia do tom desse trabalho recente pelo texto de divulgação no Instagram do artista:

cordéis da gráficafábrica, serigrafias impressas sobre papéis diversos, especiais e ordinários, de diferentes origens, fabricantes, cores, gramaturas, experimentação investigativa, a cor da tinta somando-se à cor do papel, alterando a atmosfera da imagem, mudando climas e percepções, luzes e significados. pintura?

cordéis da gráficafábrica. em processo, em fabrico, em registro. cordel, poesia e feira. foto, barbeiro, atestado médico. sampa se come-se. (TOMÉ, 2022)

Essa edição apresenta imagens em alto contraste — como o letreiro de “atestado médico” e a luminária vertical —, mas a maioria explora bastante a retícula, com desencontros propositais de registro, pontos maiores e menores. Na entrevista feita em junho de 2022, Tomé diz que não se interessa mais tanto pelas imagens sem retícula, pois além de conferir características gráficas peculiares, como já foi relatado, a textura estabelece conexões com a visão — de proximidade e distância e de permeabilidade entre os suportes do livro e do cartaz. O artista considera a estrutura do olho “mágica”, pois acha fascinante a maneira como a córnea se configura para ler a retícula de perto, apreendendo-a como pontos abstratos irreconhecíveis (no sentido de imagem figurativa) ou para elaborar a imagem à distância, assimilando perspectivas e atmosferas. Reunindo encadernações em formato pequeno e independentes entre si, essa publicação é composta por alguns fascículos, que não precisam ser impressos simultaneamente (e nem vendidos em conjunto). Os primeiros trabalhos foram estampados em abril de 2022, mas a produção continua em andamento, com intenção de realizar novas imagens e impressões.

Considerações finais

Na série *Livrocidade* nota-se que há uma repetição de determinados parâmetros, porém, com variações entre as publicações: há recursos gráficos que são usados em uma edição e são descartados em outra. São possibilidades combinatórias que se alternam, somam e subtraem e configuram camadas de tempo, de reflexão sobre os procedimentos e de lapidação da linguagem. Por exemplo: nos dois primeiros livros a impressão é híbrida, depois restringe-se à serigrafia. No início, as imagens eram todas horizontais, no *Caderno Valongo* foram usadas todas verticais e no livro *Ó: caminho, estrada, avenida* os sentidos foram misturados — imagens verticais convivem com horizontais, criando novos tipos de conexões entre as metades que compõem as páginas duplas. As primeiras edições são impressas apenas em preto, depois Tomé passa a imprimir também com tintas coloridas. Há publicações com textos que funcionam como grafismos, há algumas com frases que evocam reflexões, há edições apenas com imagens. São estabelecidas diferentes relações entre palavra e imagem: em alguns casos, não há hierarquia; em outros, a fotografia predomina. Há edições em que se trabalha a sobreposição de imagens, em outras as fotos são expostas sozinhas. A retícula também passa a ser cada vez mais explorada, não apenas como solução técnica para resolução e impressão, mas como elemento gráfico e, principalmente, como artifício da visão: ao ver de perto, as fotos são percebidas apenas como manchas gráficas (sem identificação do objeto retratado), de longe tem-se a visão do todo e a imagem se forma. Essa textura é um mediador entre o livro e o cartaz, pois ao permitir que as imagens sejam vistas em diferentes distâncias e escalas, dialoga com o funcionamento da visão e promove relações variadas entre a fotografia e o usuário, entre o objeto e a paisagem e entre leituras e significados — uma conexão entre as duas peças gráficas.

Aliás, a série *Livrocidade* propicia uma reflexão profunda sobre a fluidez entre o livro e o cartaz. No primeiro, as imagens estão dobradas ao meio e só são vistas em sua totalidade quando ele é desmontado, ao separar e abrir as lâminas. Quando encadernadas, cada metade é parte de uma foto e se relaciona de forma diferente com a que está a seu lado, os encaixes e associações possibilitam múltiplas organizações e cada junção forma uma terceira imagem. Nas palavras do artista, há “um jogo de formas perenes que se transmutam e dialogam no tempo” e ganham outros significados quando dispostos contiguamente. Na colocação de Salles (2011),

O resultado da justaposição é qualitativamente distinto de cada elemento olhado separadamente. O todo é algo diferente do que a soma das partes porque a soma é um procedimento sem significado, enquanto a relação todo e parte carrega significado. (SALLES, 2011, p.115).

E é justamente com o recurso da justaposição que os cartazes operam. Todo conteúdo do livro pode ser exposto de uma só vez, aberto, com as imagens lado a lado coladas sobre o muro; a exposição das imagens em formato de painel propicia a leitura do conjunto simultaneamente.

Portanto, no livro e no muro o significado atribuído às imagens pode mudar conforme se reconfiguram as associações entre elas, de maneiras distintas. A ordem das páginas é potencialmente cambiável; logo, a sequência narrativa também é. À medida que a ordem muda, imagens inéditas se formam a partir das relações entre as metades que compõem a página dupla. As leituras diferem quando as imagens se relacionam por oposição ou semelhança; por forma e proporção; aproximação cromática e contraste; tema e época, etc. Diferentes valores semânticos e sintáticos emergem dessa miríade de combinações.

Além dessa questão, observou-se um fato curioso na entrevista concedida à autora: o artista descreve que, muitas vezes, a prova de impressão é inicialmente rejeitada, por não corresponder ao que se

pretendia inicialmente. Com o passar do tempo, o que seria considerado erro acaba sendo aceito e assimilado na tiragem — como diferenças tonais entre pretos, ou cargas de tinta excessivas que são absorvidas pelo papel e podem ser vistas pelo verso. Tomé relata, por exemplo, que na produção do *Livrocidade Água Preta*, a Gráfica Fidalga imprimiu algumas páginas com carga máxima de tinta e empilhou os cartazes, com a tinta ainda molhada. Ao chegar no ateliê, algumas folhas estavam grudadas e o papel rasgou, então o artista pensou em descartar essas impressões danificadas. Posteriormente, ele decidiu imprimir em serigrafia por cima. Isso gerou um ruído visual que dialoga com as fotos, assemelha-se ao desgaste de edifícios mal preservados ou de imagens antigas. Em seu processo de trabalho, o artista às vezes guarda algumas páginas impressas apenas com tipografia para utilizá-las na publicação seguinte. Nesses casos, o trabalho antigo é materialmente retomado e participa do novo projeto: o uso das lâminas impressas previamente faz a costura entre duas edições. A prova de cor, que seria, a princípio, um documento processual, é incorporada como produto final — apta a ser exposta ao público — e consolida um elo entre as produções.

Para o aprofundamento da pesquisa sobre o processo criativo de Tomé observou-se a necessidade do levantamento de documentos processuais. Porém, a construção do dossiê — o conjunto desses documentos — implica o acesso aos mesmos. Como pontua Salles (2000):

Lidamos com índices do percurso, como foi ressaltado, e não com o processo propriamente dito. Não temos acesso a todos os índices, ou seja, a todos os registros que o artista faz ao longo do processo. Além disso, o processo criador é repleto de decisões que não deixam rastros. (SALLES, 2000, p.114).

Devemos considerar também que o resgate do processo criativo de obras feitas há algum tempo envolve a memória do autor (e de suas impressões), ou mesmo, em se tratando de registros digitais, de arquivos que foram perdidos devido

a atualização de equipamentos, *softwares* e sistemas operacionais. É desejável, portanto, que se verifique a existência e a disponibilidade de documentos produzidos pelo artista, tais quais:

- a) **Anotações verbais:** reflexões e apontamentos sobre os trabalhos finalizados e sobre os processos; escritos para organizar o material (em cadernos, arquivos digitais ou folhas soltas); listas de palavras-chave para buscas em arquivos iconográficos;
- b) **Anotações visuais:** mapas de percursos — caso alguma rota seja pré-estabelecida; registros fotográficos da impressão e da gravação de telas; registros dos cartazes sendo colados nos muros e os registros da ação do tempo e das pessoas sobre os pôsteres colados; desenhos e/ou esboços das sequências narrativas que compõem os livros;
- c) **Arquivos digitais:** fotos originais; fotos tratadas (reenquadramentos e recortes, alterações de contraste, passagem da cor para o preto e branco, aplicação de filtro e retícula, etc); PDFs para a gráfica; arquivos digitais em versões anteriores da arte-final (seriam os “rascunhos” digitais); camadas (*layers*) desligadas em arquivos (outro tipo de “esboço”); formas de catalogação e arquivamento digital: organizações em pastas (feita por aspectos sintáticos? Por temas? Por data?);
- d) **Arquivos materiais:** xilografura da flor (*Cidade Gráfica*): matrizes e estampas; fotolitos; fotos impressas para ajudar a selecionar/ editar; bonecos (protótipos) dos livros; provas de gráfica. Organizar esses arquivos permitirá a análise mais apurada sobre a lógica de pensamento com a qual Gilberto Tomé opera para elaborar os projetos da série *Livrocidade*. É o desdobramento desejado para compreender melhor os percursos, as escolhas e as tomadas de decisões e as alternativas latentes — as ideias que poderiam ter sido e as que podem vir a ser. Afinal, “A obra está em estado de permanente mutação, refazendo-se ou talvez se fazendo, já que cada versão é uma possível obra.” (SALLES, 2011, p.135).

Fonte das imagens

FIGURA 1 Elaborado pela autora

FIGURA 2 Imagens extraídas do site <https://gilbertotome.art.br/> e do Instagram <https://www.instagram.com/tome.gilberto/>. Montagem elaborada pela autora.

FIGURA 3 Digitalização de imagens e montagem elaboradas pela autora

FIGURA 4 Imagens extraídas do site <https://gilbertotome.art.br/livrocidade-agua-preta/> Montagem elaborada pela autora.

FIGURA 5 Imagens extraídas do <https://gilbertotome.art.br/livrocidade-pi-iere-pinheiros/>. Montagem elaborada pela autora.

FIGURA 6 Imagens extraídas do site <https://livrosdefotografia.org/publicacao/26056/caderno-valongo> Montagem elaborada pela autora.

FIGURA 7 Imagens extraídas do site <https://livrosdefotografia.org/publicacao/26053/miradas-muradas> Montagem elaborada pela autora.

FIGURA 8 Imagens extraídas do site <https://livrosdefotografia.org/publicacao/26055/o-caminho-estrada-avenida> Montagem elaborada pela autora

FIGURA 9 Imagens extraídas do site <https://livrosdefotografia.org/publicacao/26054/de-pi-iere-a-quitauna-ou-de-pinheiros-a-osasco-um-percurso-grafico> Montagem elaborada pela autora.

FIGURA 10 Imagens extraídas do Instagram <https://www.instagram.com/tome.gilberto/>. Montagem elaborada pela autora.

Referências bibliográficas

- ALENCAR, M. L. A. F. de. **A Ilustração no design editorial:** visibilidade das capas de livros no mercado independente brasileiro. 2020. 107 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) — Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020.
- BARTHES, R. **A câmara clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- FLORES, L. G. **Fotografia e pintura:** dois meios diferentes? São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- MOURA, M.; ZUGLIANI, J. O. Design editorial contemporâneo na ação estética e política. In: ANDRADE, A. B. P. *et al.* **Ensaio em design:** investigação e ação. 1. ed. Bauru: Canal 6, 2019. v. 1. Disponível em: <https://ensaioemdesign.com.br/livros/ensaios-em-design-investigacao-e-acao/>. Acesso em: 18 de jul. 2022.
- MUNIZ JR., J. de S. **Girafas e bonsais:** editores “independentes” na Argentina e no Brasil (1991-2015). 335f. Tese (Doutorado em Sociologia) Orientador: Sergio Miceli Pessôa de Barros. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- SALLES, C. A. **Crítica genética:** fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação. São Paulo: EDUC, 2008.
- _____. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2011.
- SONTAG, S. **Sobre fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Referências webgráficas

ESQUITANDO A CIDADE. São Paulo, SP: Instituto Sedes, 2017. Disponível em: <https://www.escutandoacidade.com.br/semanario/dois-dias-pelos-caminhos-do-o>. Acesso em: 26/06/2023.

FACEBOOK. TOMÉ, G. **Perfil** [S. l.], 2014. Disponível em: <https://www.facebook.com/gilberto.tome.g6>. Acesso em: 26/06/2023.

FONTE DESIGN. São Paulo, SP: TOMÉ, G. Disponível em: <https://www.fontedesign.com.br>. Acesso em: 26/06/2023.

GILBERTO TOMÉ. São Paulo, SP: TOMÉ, G. Disponível em: <https://gilbertotome.art.br/>. Acesso em: 26/06/2023.

GRAFICAFABRICA. São Paulo, SP: TOMÉ, G. Disponível em: <https://graficafabrica.com.br>. Acesso em: 26/06/2023.

INSTAGRAM. TOMÉ, G. **Perfil** [S. l.], 2022. Instagram: @tome.gilberto. Disponível em: <https://www.instagram.com/tome.gilberto/>. Acesso em: 26/06/2023.

ITAU CULTURAL. São Paulo, SP: Instituto Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/sites/cidadegrafica/a-exposicao.html>. Acesso em: 26/06/2023.

LINKEDIN. TOMÉ, G. **Perfil** [S. l.], 2014. Disponível em: [linkedin.com/in/gilberto-tome-b4704432](https://www.linkedin.com/in/gilberto-tome-b4704432). Acesso em: 26/06/2023.

LIVROS DE FOTOGRAFIA. São Paulo, SP: Base de Dados de Livros de Fotografia (BDLF), 2019. Disponível em: <https://livrosdefotografia.org/perfil/14063/gilberto-tome>. Acesso em: 26/06/2023.

Histórias de Fred Jordan: as 4 dimensões

HELENA RUGAI BASTOS

Este capítulo apresenta um breve resumo sobre a vida e parte da obra do designer Fred Jordan, além da análise do Calendário 1984, intitulado *As quatro dimensões*, desenvolvido pelo designer para a L. Niccolini Indústria Gráfica. A proposta é apresentar as temáticas diferenciadas narradas nos calendários desenvolvidos por Jordan, que apresentam questões relacionadas ao tempo, ao espaço e à história, e que requerem a leitura mais atenta dos leitores/observadores para a compreensão sobre as ideias representadas pelo designer. Os projetos de Fred Jordan articulam linguagem verbal e visual em uma narrativa que expõe os principais objetos de suas pesquisas e de suas reflexões, muitas vezes embasadas no pensamento de Johann Wolfgang von Goethe.

A pesquisa e o recorte aqui propostos

A vida e a obra do designer gráfico Fred Jordan foram objetos de pesquisa realizada em duas fases, sobretudo a partir dos anos 2000. Na verdade, conheci Jordan e seu trabalho no final dos anos 1990, mas iniciei o estudo aprofundado sobre o designer nos anos 2000. A primeira etapa da investigação foi finalizada no início de 2004¹. A segunda fase de estudo, entre 2008 e 2012, foi desenvolvida para o doutorado², realizado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, sob a orientação do professor dr. Luciano Migliaccio. Na primeira etapa foi possível conhecer e entrevistar Fred Jordan³ e levantar dados e materiais sobre sua produção. Para a pesquisa Jordan cedeu alguns de seus calendários impressos, algumas fotografias de sua produção e cópias de publicações sobre ele. A segunda etapa exigiu o levantamento e a análise do acervo privado permanente, que foi mantido na residência da família pela viúva do designer família Jordan, a senhora Sonja Jordan (1928 — 2014), até sua morte em dezembro de 2014. O material foi levantado durante visitas frequentes realizadas à residência da família principalmente entre 2009 e 2011. Vale mencionar que não existia na residência um arquivo sistematizado de documentos e obras do designer e da família. Sonja manteve muitos

dos documentos de Jordan, além de seus registros, desenhos, materiais e equipamentos de trabalho, de acordo com a organização deixada pelo designer. Essa ação de preservação da memória de Jordan se observou nos ambientes da residência destinados ao trabalho do designer. Sonja os manteve em conformação muito semelhante à vontade e uso do artista. Não obstante, por se tratar de documentação particular, levou-se em conta na pesquisa o mecanismo de filtragem da família, o sistema de representações na seleção feita pelo próprio artista, assim como o processo de manutenção e de preservação do acervo pela viúva.

Como parte de resultados desta pesquisa este artigo apresenta um resumo sobre a vida do designer Fred Jordan, além da análise de um de seus calendários, particularmente aquele desenvolvido para 1984, intitulado *As quatro dimensões*. Vale dizer que os projetos de calendários do designer articulam linguagem verbal e visual em uma narrativa que expõe os principais objetos de suas pesquisas e de suas reflexões. Outrossim, por tratar de temáticas diversas do habitual para folhinhas, apresentam questões relacionadas com a relação entre tempo, espaço e história e pretendem uma leitura mais atenta de leitores/observadores, para a compreensão sobre as reflexões de Jordan e para a assimilar o exercício de sua imaginação. Além disso, em muitos dos projetos o designer sugeria a participação ativa do leitor/observador.

Por quase 50 anos Fred Jordan desenvolveu os calendários da L. Niccolini Indústria Gráfica como brinde de final de ano para clientes da empresa, amigos e conhecidos do designer. A maior parte dos calendários era acompanhada de complementos, um conjunto de peças gráficas individuais, como cartas de apresentação, folhetos ou encartes, grupos de pranchas, que pretendiam explicar e ilustrar a temática abordada a cada ano, os estudos e os experimentos do designer. Os calendários de parede, em geral, exibiam uma ilustração principal, uma síntese da temática abordada; os complementos contavam a história, apresentavam os conteúdos, os argumentos e as reflexões

de Jordan e, muitas vezes, sugeriam, por meio de jogos e experimentos, a interação do público que recebia os brindes.

Muitos dos calendários concebidos pelo designer encontram eco no pensamento de Johann Wolfgang von Goethe sobre a natureza, a história e a relação entre tempo e espaço, e em seus experimentos sobre cores, publicados na obra *Farbenlehre* (1810), traduzida para o inglês em 1840 com o título *Theory of Colours*. No Brasil, a obra foi publicada com o título *Doutrina das cores* (GOETHE, 1993)⁴. Este trabalho propõe apresentar essa compreensão de Jordan sobre as teorias goethianas.

O designer

Fred Jordan, nascido em Berlim, Alemanha, em 1927, e naturalizado brasileiro em 1959, atuou no campo da publicidade e do design gráfico em São Paulo nos anos 1940 até 2000. Na década de 1940, Jordan trabalhou na Lintas Publicidade⁵, na McCann Erickson⁶ e na Publicidade Prado⁷. A experiência nestas agências permitiu desenvolvimento profissional, conhecimento e aperfeiçoamento de técnicas de desenho, de representação e de linguagem visual. Nesse período, conheceu e conviveu com profissionais importantes para o desenvolvimento das artes gráficas e dos campos do design e da publicidade no Brasil, a exemplo de: Gerhard Wilda, Armando Isola, Victor Ballot, Guilherme Valpeteris, Darcy Penteadado, Charlotta Adlerová, Alexandre Wollner, Gèza Kaufmann, Georges Radó, Dorothea Gaspary (Dorca), Gunter Flieg (BASTOS, 2012).

Foi no final dos anos 1940, trabalhando como autônomo e desenvolvendo projetos de embalagens e encartes para a indústria farmacêutica, que Fred Jordan conheceu a L. Niccolini Indústria Gráfica, empresa especializada na produção de embalagens cartonadas. Na empresa manteve contato com o diretor técnico e da área de criação, Kurt Eppenstein. É possível verificar em muitas publicações sobre Fred Jordan, em entrevistas e em alguns de seus projetos, declarações e manifestações sobre a importância do diretor para sua formação. A relação profissional e de amizade com

Eppenstein foram essenciais para desenvolver em Jordan o interesse pela linguagem gráfico-visual e por técnicas de produção gráfica. Outrossim, essa convivência transformou sua compreensão sobre técnicas gráficas, sobre representação, ampliando o domínio da linguagem gráfica para aplicação em seus projetos.

Foi trabalhando na Niccolini ao lado de Eppenstein, a partir de 1950, que Jordan desenvolveu boa parte de seus projetos. Na empresa o designer conheceu todas as etapas de desenvolvimento e de produção dos projetos lá realizados. Trabalhou no setor técnico e de criação como designer e, posteriormente, como diretor de arte. Em 1960, também assumiu o cargo de diretor técnico, substituindo Eppenstein. Foi nos anos 1980 que iniciou seu trabalho como consultor e supervisor técnico na Niccolini, além de designer *freelancer* tanto para a gráfica como para outros clientes. A relação com a empresa se estendeu até sua morte em 2001.

Nesta longa trajetória, Jordan vivenciou muitas transformações no setor gráfico, dos processos de impressão tipográfica e litográfica à introdução do *offset* e do fotolito, além da implantação e incorporação de processos eletrônicos e digitais nas etapas de concepção, produção e finalização dos materiais produzidos na Niccolini. Ele aprendeu a explorar, a incorporar e articular todas essas técnicas e recursos tecnológicos em seus projetos, mas nunca abandonou seus estudos, seu trabalho intelectual e a criação desenvolvida na prancheta e traçada a mão livre (BASTOS, 2012).

Calendários que contam histórias

Fred Jordan desenvolveu 47 calendários produzidos pela L. Niccolini Indústria Gráfica, entre 1952 e 1999. Na maior parte dos calendários de parede vinha colada no verso etiqueta com texto identificando o título da peça, a autoria, a numeração e a tiragem, que variava entre 2000 e 5000 unidades produzidas.

Os calendários eram entregues em embalagens de transporte em cartão micro-ondulado, sem pontos de cola ou grampo. Nesta embalagem cada calen-

dário era acondicionado em cartuchos de cartão, impressos com a identidade da empresa articulada à linguagem visual desenvolvida para cada edição dos calendários. Denominados complementos, o conjunto de peças individuais que compunham o projeto, formatados em dimensões e formatos diversos, apresentavam estudos sobre a temática de cada edição anual, por meio de ilustrações ímpares, fotomontagens, elementos gráficos e textos de sua autoria ou citações de autores consagrados, grafados a mão, numa caligrafia que se tornou uma marca do designer. Com essas peças e a partir da narrativa, o designer propunha, muitas vezes, experiências que sugeriam a participação do público e promoviam interatividade e imersão nas narrativas criadas. Assim, montando jogos, peças tridimensionais e seguindo as experiências apre-

sentadas, era possível participar das reflexões de Fred Jordan.

As temáticas eram variadas, mas é possível perceber, em seus projetos, que o designer articulava estudos sobre fenômenos naturais e físicos, artes, história, relação tempo-espaço e seu profundo conhecimento técnico e tecnológico relacionado à produção gráfica (captação e reprodução de imagens, de elementos visuais, processos de impressão, substratos gráficos, entre outros). A TABELA 1 apresenta a coleção de calendários desenvolvidos por Jordan e revela a diversidade de conteúdos abordados pelo designer, abrangendo acontecimentos e eventos históricos, história universal, mitologia, literatura, artes visuais, música, fenômenos naturais, física, óptica, estudos sobre cores, entre outros.

TABELA 1

Calendários de Fred Jordan produzidos para L. Niccolini Indústria Gráfica⁸.

Coleção de Calendários Niccolini desenvolvidos por Fred Jordan⁹

ano	título	observações
1952	Cavalo Azul	Também intitulado <i>Violão Azul</i> . A ilustração do calendário faz parte do acervo da família. Tamanho 50,0 x 46,5 cm, litografia.
1954	iv Centenário da S. Paulo	Em comemoração ao iv Centenário de São Paulo. A ilustração do calendário faz parte do acervo da família. Tamanho 64,0 x 46,0 cm, litografia.
1955	Zodíaco	Não há no acervo da família o calendário completo, apenas a ilustração nele utilizada. Ilustração, tamanho 56,0 x 46,0 cm.
1956	Romeu e Julieta	Tamanho total 85,0 x 57,0 cm. Ilustração 57,0 x 57,0 cm.
1957	Hamlet	Tamanho total 85,0 x 57,0 cm. Ilustração 57,0 x 57,0 cm. Conjunto de calendário e folheto MEA CVLPA, que apresenta texto em nome de William Shakespeare endereçado à Niccolini. Formato fechado 16,0 x 16,0 cm, aberto 16,0 x 32,0 cm, 4x4 cores sobre couchê.
1958	Afrodite	Em formato de kakemono (<i>scroll</i>) impresso sobre papel, fixados por 2 ripas de bambu nas duas extremidades e cordão na parte superior. Tamanho total 122,0 x 36,5 cm. Acompanha o calendário um folheto impresso com texto explicativo e imagens. Formato aberto 16,0 x 32,0 cm, fechado 16,0 x 16,0 cm, uma dobra, 4x4 cores sobre cartão.

1959	Picasso, A alegria de viver	Em formato de kakemono (<i>scroll</i>) impresso sobre papel, fixados por duas ripas de madeira nas duas extremidades e cordão na parte superior. Tamanho total 122,0 x 36,5 cm. Comemora o nascimento de André Jordan, único filho de Fred e Sonja Jordan.
1960	Quarteto	Em formato de kakemono (<i>scroll</i>) impresso sobre papel, fixados por bambu nas duas extremidades e cordão na parte superior. Tamanho total 122,0 x 36,5 cm.
1961	Faixa de Möbius	É uma peça tridimensional. A folhinha de 1961 (12 folhas destacáveis com os meses do ano) é impressa em papel e é colada na faixa de metal (peça tridimensional).
1962	Pré-história	A ilustração do calendário faz parte do acervo da família. Formato do calendário 54,0 x 54,0 cm.
1963	Ondas	Também intitulado <i>Ondas e partículas</i> . Comemora os 40 anos da Niccolini com ilustração na base do calendário. A ilustração do calendário faz parte do acervo da família. Formato do calendário 54,0 x 54,0 cm.
1964	Stravinsky	A ilustração do calendário faz parte do acervo da família. Formato 54,0 x 54,0 cm.
1965	Dionísio	Formato 74,5 x 62,0 cm.
1966	A Semente	Não há no acervo da família o calendário completo, apenas a ilustração nele utilizada. Gravura com relevo sobre papel, colado em cartão lilás, 36,5 x 46,0 cm, 1965.
1967	O abraço	O projeto foi registrado por Fred Jordan, porém não foi possível encontrar peça impressa, imagem/foto, cópias ou reproduções, estudos/rascunhos desta edição no acervo da família, ou em levantamento de campo. É possível comprovar a produção desta edição de 1967 na correspondência documentada, em carta enviada por Imre Reiner (Lugano/Ruvigliana, 12 fev. 1967; cf. BASTOS, 2012).
1968	Solidário / Solitário	Com sistema próprio para puxar tira com letras “d” e “t” impressas. O sistema permite que o observador opte pelas palavras SOLIDÁRIO OU SOLITÁRIO, como ilustra a imagens apresentadas. Tamanho total 64,0 x 54,0 cm. Ilustração, tamanho 54,0 x 54,0 cm.
1969	Expo 3001	A ilustração principal, tamanho 59,0 x 59,0 cm, que é uma reprodução do Painel 2 desenvolvido para <i>Exposição Século Vinte</i> , realizada pelo Museu Etnográfico do Século Trinta. As imagens da ilustração principal do Calendário são assim intituladas: Monumento (Reconstrução); América do Sul (Quinto período glacial); Pictografia em papel; Ninfeácea (?); Cogumelo; Vidro (Ásia); Nave Espacial. Para esta exposição Jordan desenvolveu também o Painel 1, no mesmo formato do calendário de 1969, que apresenta a sequência numérica (de 0 a 9). Os números são formados por pontos luminosos, configuração esta que lembra dígitos eletrônicos.

1970	Caixa de Pandora	Formato total 64,0 x 53,5 cm. Ilustração, tamanho 54,0 x 53,5 cm.
1971	Evolução da Cor	O projeto foi registrado por Fred Jordan, porém não foi possível encontrar peça impressa, imagem/foto, cópias ou reproduções, estudos/rascunhos desta edição no acervo da família, ou em levantamento de campo. Não obstante, este calendário é o tema da carta enviada por Hanns Trostli para Fred Jordan (de 5 de janeiro de 1971) e do cartão de agradecimento de Valentim Valente (de 1º de janeiro de 1971).
1972	Aquário	Formato total 64,0 x 54,0 cm. Ilustração, tamanho 54,0 x 53,5 cm.
1973	Mãos	Também intitulado <i>Aperto de Mãos</i> . Comemora os 50 anos da Niccolini. Na capa destacável do bloco da folhinha (com calendário de 1973) é impresso em dourado uma assinatura em caligrafia da gráfica Niccolini, versão desenvolvida por Jordan, além da identificação dos 50 anos da empresa. Formato do calendário 73,5 x 54,0 cm. Ilustração, tamanho 54,0 x 54,0 cm.
1974	Bach	Além da capa, o calendário tem 4 páginas ilustradas com divisão trimestral do ano 1974: Folha 1 — Janeiro, Fevereiro e Março; Folha 2 — Abril, Maio e Junho; Folha 3 — Julho, Agosto e Setembro; Folha 4 — Outubro, Novembro e Dezembro. As folhas são encadernadas com espiral tipo garra plástica. Formato 73,0 x 53,0 cm.
1975	Esferas	Tamanho total 64,0 x 54,0 cm. Ilustração, tamanho 54,0 x 54,0 cm.
1976	Espaço não-compatível	Tamanho do calendário: 73,5 x 54,0 cm. Ilustração, tamanho 54,0 x 54,0 cm. Acompanha o calendário um folheto, tamanho 20,0 x 20,0 cm aberto; 20,0 x 10,0 cm fechado, uma dobra, 2 x 2 cores sobre papel couchê. Na capa do folheto está impresso um rastro da digital de Jordan em negativo e arqueiros em luta da Costa Espanhola, 20000 aC. Na parte interna o folheto ilustra gravura de Maurits Cornelis Escher (<i>Subindo e Descendo</i> , 1960) e o <i>Triângulo Impossível</i> do matemático Roger Penrose, que inspirou Escher. No texto do folheto escrito por Jordan, o designer menciona a representação da relação tempo-espaço e a possibilidade de diferentes leituras do espaço físico, do espaço psicológico de cada pessoa.
1977	Nebulosas	Formato total 73,5 x 54,0 cm. Ilustração, tamanho 54,0 x 54,0 cm.
1978	Ritmos	Comemora os 55 anos da Niccolini. Acompanha o calendário os Complementos: um cartucho com tiras nas cores azul, lilás, verde e laranja com orelha para encaixe na base da ilustração, para serem montadas de acordo com a escolha do usuário. No cartucho o designer indica como montar o calendário. A base amarela do calendário tem indicações e recortes para encaixe das tiras coloridas.
1979	Homenagem a Escher	Tamanho total 73,5 x 54,0 cm. Ilustração, tamanho 54,0 x 54,0 cm.
1980	Lenda do Rio Amazonas	Tamanho total 58,0 x 46,0 cm. Ilustração 46,0 x 46,0 cm, com origami do boto cor-de-rosa colado.

1981	O tempo e as aves	Formato total 58,0 x 46,0 cm. Ilustração 46,0 x 46,0 cm, com origami de pássaro colado.
1982	Homenagem a Darwin	Também intitulado <i>Viagens de Darwin</i> . Na capa destacável do bloco com a folhinha, ilustra a rota da embarcação «Beagle», que levou Charles Darwin à expedição de 5 anos ao redor do mundo (1831 – 1836). Jordan escreve por seu próprio punho, em espanhol a rota. Tamanho total 58,0 x 46,0 cm. Ilustração 46,0 x 46,0 cm, com faca especial (corte/vinco), colagem de recorte com imagem (foto alto contraste 2xo cores sobre triplex). Com luva de cobertura 92,2 x 46,0 cm, 2xo cores sobre papel <i>kraft</i> .
1983	Computação	Na capa da folhinha é mencionada a comemoração aos 60 anos da gráfica: “Nic6olini VIVA!”. O calendário foi entregue com luva de cobertura 92,2 x 46,1cm, 2xo cores sobre papel <i>kraft</i> . É importante destacar a impressão em offset do branco (tinta branca) sobre o papel <i>kraft</i> . A proposta de Jordan era criar uma camada com efeito de transparência, clareando o pigmento natural do papel. Tamanho total 58,0 x 46,0 cm. Ilustração 46,0 x 46,0 cm, com faca especial. Compõe a ilustração colagem de recorte de jornal e papel perfurado.
1984	As 4 Dimensões	O calendário foi entregue com Complementos, acondicionados em berço de cartão duplex 300 g/m ² , tamanho 45,8 x 46,0 cm, com faca especial. Complementos composto por pasta no formato fechado 22,6 x 31,2 cm, aberto 58,0 x 56,0 cm, 2 x o cores impressas sobre triplex 350 g/m ² , com faca especial.
1985	Cor 1: Luz e Trevas	Série <i>Projeto Cor</i> . Primeiro calendário da série baseada nos estudos de Goethe sobre cor. O calendário tem formato total 58,0 x 46,0 cm e a ilustração principal tem 46,0 x 46,0 cm, com relevo seco. Acompanha pasta com Complementos: 01 prancha berço com carta explicando o projeto, cartelas coloridas para os observadores/leitores realizarem os experimentos propostos por Jordan; 04 pranchas coloridas (em geral 2x2 cores especiais) e servem para os experimentos da pós-cor — complementares. Cada lado da prancha é impresso na mesma cor sobre cobertura (brilho) em um dos lados do cartão triplex, e no outro do cartão sem cobertura (sem brilho). Durante o ano (1985) Jordan enviou para os clientes, em envelopes com a identidade da Niccolini, mais 3 cartas enumeradas. As Cartas 2, 3 e 4, explicam a proposta do Projeto Cor, e solicita dos leitores a participação nos experimentos da vivência da cor e da pós-cor, baseada na teoria de Goethe. Todas as pranchas têm formato 43,0 x 31,0 cm impressas sobre triplex e são acondicionadas em pasta no formato aberto 70,0 x 80,0 cm, fechado 44,0 x 32,0 cm, 3xo cores impressas sobre cartão triplex, faca especial — corte e oito vincos.

1986	Cor 2: Complementares	<p>Série <i>Projeto Cor</i>.</p> <p>O calendário explica a complementaridade da cor, os princípios de polaridade e as relações de alternância contínua entre os elementos naturais e seus opostos. Trata-se de um dos princípios fundamentais da doutrina goethiana sobre os fenômenos naturais.</p> <p>O calendário tem formato total 58,0 x 46,0 cm e a ilustração principal tem 46,0 x 46,0 cm, com relevo seco. Acompanha o calendário uma pasta (formato aberto 70,0 x 80,0 cm, fechado 44,0 x 32,0 cm, cores sobre cartão triplex, faca especial — corte e oito vincos) com Complementos, intitulada “Variações sobre um tema de Dürer”, que acondiciona 06 pranchas formato 43,0 x 31,0 cm, a primeira 4x1 cores; as demais 3x0 cores, todas sobre triplex. As pranchas contêm texto escrito por Jordan, a explicação do projeto. Ele desenvolve o tema a partir da gravura em madeira <i>Adão e Eva</i>, 1504 [Museu Britânico, Londres], de Albrecht Dürer (1471-1528) e estabelece um diálogo entre o artista e Goethe. O tema do Pecado Original e a transgressão de Adão e Eva trazem consigo a transposição de um território consagrado, eterno e apontam para o caminho que conduz ao conhecimento da história. Tal deslocamento reafirma as confrontações, as polaridades, os opostos complementares. As demais pranchas ilustram a história de Adão e Eva numa narrativa visual proposta por Jordan, a partir da montagem das personagens de Dürer.</p>
<hr/>		
1987	Cor 3: Os Azuis	<p>Série <i>Projeto Cor</i>.</p> <p>Calendário no tamanho total 58,0 x 46,0 cm, com ilustração 46,0 x 46,0 cm. A ilustração original do calendário feita em pastel oleoso sobre cartão, montado em suporte de madeira, faz parte do acervo da família. Acompanha o calendário uma série de Complementos, acondicionados em pasta, formato aberto 70,0 x 80,0 cm, fechado 44,0 x 32,0 cm, 2x0 cores sobre cartão triplex, faca especial — corte e oito vincos, e relevo seco. São muitas peças, que o designer denomina Cenários, nos quais apresenta suas reflexões sobre a teoria goethiana, articuladas à obra <i>Fausto</i> de Goethe. Além destes Cenários, fazem parte deste conjunto duas pranchas com icosaedros, tamanho 43,0 x 31,0 cm, 3x2 cores sobre cartão triplex, faca especial, corte, vinco, picote, para que o público possa destacar e montar os poliedros, impressos com fotomontagens criadas por Jordan.</p>

1988	Cor 4: Amarelos e Laranjas	<p>Série <i>Projeto Cor</i>.</p> <p>Calendário no tamanho total 58,0 x 46,0 cm, com ilustração 46,0 x 46,0 cm, com relevo seco. Acompanha o calendário uma série de Complementos, acondicionados em pasta, formato aberto 70,0 x 80,0 cm, fechado 44,0 x 32,0 cm, 2xo cores sobre cartão tríplice, faca especial — corte e oito vincos, e relevo seco. São muitas peças, que o designer denomina Cenários, em formatos diversos impressos em diferentes papéis. Além dos Cenários que apresentam reflexões sobre a teoria das cores de Goethe. Além destes Cenários, o conjunto conta com uma prancha, tamanho 43,0 x 31,0 cm, 3x2 cores impressas sobre cartão triplex, com faca especial, corte, vinco, dobra e picote, para que o público possa destacar e montar um tetraedro, impresso com imagens de Jordan.</p>
<hr/>		
1989	Cor 5: Os Verdes	<p>Série <i>Projeto Cor</i>.</p> <p>Tamanho total 58,0 x 46,0 cm. Ilustração 46,0 x 46,0 cm, com relevo seco. Acompanha o calendário uma série de Complementos, acondicionados em pasta, formato aberto 70,0 x 80,0 cm, fechado 44,0 x 32,0 cm, 2xo cores sobre cartão tríplice, faca especial — corte e oito vincos, e relevo seco. São muitas peças, que o designer denomina Cenários, nos quais apresenta suas reflexões sobre a teoria goethiana. Acompanha o conjunto uma prancha, tamanho 43,0 x 31,0 cm, 4xo cores impressas sobre cartão duplex, com faca especial, corte, vinco, dobra e picote, para que o público possa destacar e montar um cubo, impresso com imagens de Jordan.</p>
<hr/>		
1990	Cor 6: Os Violetas	<p>Série <i>Projeto Cor</i>.</p> <p>Tamanho total 58,0 x 46,0 cm. Ilustração 46,0 x 46,0 cm, com relevo seco. Acompanha o calendário uma série de Complementos, acondicionados em pasta, formato aberto 70,0 x 80,0 cm, fechado 44,0 x 32,0 cm, 2xo cores sobre cartão tríplice, faca especial — corte e oito vincos, e relevo seco. São muitas peças, que o designer denomina Cenários, nos quais apresenta suas reflexões sobre a teoria goethiana. Acompanha, também, prancha com octaedro, impresso com imagens de Jordan, para destacar e montar, tamanho 20,0 x 43,0 cm, 3xo cores sobre cartão triplex, faca especial, corte, vinco, picote.</p>
<hr/>		
1991	Cor 7: Vermelhos e Magentas	<p>Série <i>Projeto Cor</i>.</p> <p>Tamanho total 58,0 x 46,0 cm. Ilustração 46,0 x 46,0 cm, com relevo seco. Acompanha o calendário uma série de Complementos, acondicionados em pasta, formato aberto 70,0 x 80,0 cm, fechado 44,0 x 32,0 cm, 2xo cores sobre cartão tríplice, faca especial — corte e oito vincos, e relevo seco. São muitas peças, que o designer denomina Cenários, nos quais apresenta suas reflexões sobre a teoria goethiana.</p>

1992	Cor 8: Möbius prismática	Série <i>Projeto Cor</i> . Tamanho total 58,0 x 46,0 cm. Ilustração 46,0 x 46,0 cm. É o último calendário da série <i>Projeto Cor</i> . Protege a peça uma capa de cobertura (tipo luva), tamanho 92,0 x 46,0 cm, 1x0 cores sobre couchê. A luva apresenta 20 dos 40 calendários desenvolvidos por Jordan até 1992.
1993	Árvore	Tamanho total 58,0 x 46,0 cm. Ilustração 46,0 x 46,0 cm, com faca especial, corte e dobras e relevo seco, formando as folhas da árvore. A ilustração é colada sobre papel laminado para espelhar o texto impresso nas folhas (faca especial). As palavras impressas são: fé, esperança e amor.
1994	Círculo de Cores	Tamanho total 65,0 x 64,0 cm. Ilustração 46,0 x 65,0 cm, com relevo seco, faca especial, corte, dobras e colagem com papel laminado. O Calendário comemora os 70 anos da Niccolini. Acompanha o calendário um conjunto de folhas e folder “Instruções para o Origâmi Niccolini”. A ideia é que o público possa montar o Hotaru, vagalume, que em japonês significa “dois olhos verde fosforescentes pisca-piscando nas noites quentes”, nas palavras de Jordan.
1995	Borboleta prismática	Tamanho total 58,0 x 46,0 cm. Ilustração 46,0 x 46,0 cm, com relevo seco. O calendário é dedicado à Maria Eppenstein, que foi casada com Kurt Eppenstein. Acompanha folheto “O Prisma e as Complementares”, desenvolvido por Fred Jordan. O estudo desenvolvido para esta edição foi o tema da exposição <i>As Duas Faces do Espectro</i> , no Instituto Goethe, São Paulo, SP, 18 nov. — 17 dez., em comemoração dos 250 anos do nascimento de Goethe. O folheto, formato fechado 26,0 x 18,0 cm, aberto 26,0 x 43,0 cm, duas dobras paralelas, 4x4 cores, é impresso sobre couchê 180g/m ² . O texto desta peça, escrito por Jordan, explica o que são cores complementares e o fenômeno prismático, segundo estudos de Goethe. Apresenta experimentos, por meio de reprodução fotográfica da refração da luz através do prisma — e a produção da cor prismática.
1996	A malha dos Eventos	Tamanho total 61,5 x 46,0 cm. Ilustração 46,0 x 46,0 cm, com relevo seco. Acompanha o calendário o folheto “A Malha dos Eventos”, no formato fechado 26,0 x 18,0 cm, aberto 26,0 x 36,0 cm, uma dobra, 2x2 cores, impresso sobre couchê 180 g/m ² . Nas palavras de Jordan: “A peça-chave é o folheto A Malha dos Eventos, uma paródia de ficção científica recheada de coisas sérias. Trata-se de uma imagem supostamente trazida pela espaçonave interplanetária Voyager VII.” (comentário de Jordan sobre o Calendário, publicado na <i>Revista Abridgraf</i> , ano XXI, n 161, p.102, nov./dez. 1995.)
1997	Cometa	Tamanho total 58,0 x 46,0 cm. Ilustração 46,0 x 46,0 cm. Acompanha cartão de Boas Festas, com imagens do cometa Harlley, visto da China, Austrália, Inglaterra e Egito (85-86).

1998	Memória e Expectativa	Tamanho total 60,0 x 46,0 cm. Calendário encadernadas com espiral branca, com 8 folhas ilustradas pelo designer. A edição comemora o 75º aniversário da L. Niccolini. A peça vem protegida com luva de cobertura, impressa em 2xo cores sobre papel <i>kraft</i> , ilustrada com Programa (à direita), que descreve os atos – cada uma das ilustrações reproduzidas nas folhas do calendário. É bilíngue — português e inglês. O Calendário foi premiado na 8ª edição do Prêmio Fernando Pini de Excelência Gráfica, Grupo F — Calendário de Parede.
1999	Noite Estrelada	Tamanho total 58,0 x 46,0 cm, 5xo cores + verniz. Ilustração 46,0 x 46,0 cm. A ilustração é uma composição com imagem captada por satélite com telescópio infravermelho de nebulosa molecular com estrelas em formação e quadro <i>Noite Estrelada</i> de Vincent Van Gogh. Acompanha o calendário o folheto “Alto Astral”.
2000	A parte e o todo	O projeto foi registrado por Fred Jordan, porém não foi possível encontrar peça impressa, imagem/foto, cópias ou reproduções. No acervo foram encontrados alguns rascunhos deste projeto.

As temáticas e as narrativas propostas por Jordan, muitas vezes, chamam atenção para a relação entre o homem, a natureza, o tempo e o espaço, a história, alargando, assim, a função da “folhinha”. Os projetos se transformam em objetos editoriais que contam histórias.

Fred Jordan declarava com certa frequência que, a partir de seus estudos e em seus projetos, buscava compreender em especial estas relações, o “estar-em-relação” com o outro, com a natureza, com a história. Para ele, o equilíbrio da natureza está nas relações do mundo, nas transformações do universo e na compreensão sobre história. Essa proposta foi ampliada para seus estudos sobre cores, assentados sobretudo nas formulações de Goethe, objetivando a compreensão sobre a relação entre as cores.

A faixa de Möbius foi frequentemente utilizada em seus projetos, com intuito de apresentar o conceito essencial da relação tempo-espaço, que é “não-orientável”, que se expande e que conjuga passado, presente e futuro. A faixa representa o continuum

do espaço; é uma superfície contínua, na qual não é possível distinguir os lados — as partes interna ou externa da tira. A identificação dos dois lados a um só tempo representa a continuidade e se transforma em um terceiro elemento contínuo (relação tempo-espaço). Nas formulações apresentadas sobre tempo-espaço, a formação e transformação do universo, o autor mencionava, por exemplo, o estudo da Teoria da Relatividade de A. Einstein, os estudos sobre cores embasados, como mencionado, na doutrina e nos pensamentos goethianos.

As cores de Goethe

O estudo sobre cores foi importante na vida profissional de Fred Jordan, algo que pôde ser verificado em sua biblioteca. Especialmente sobre a temática nas estantes da sala de estar de sua residência era possível encontrar autores como Johann Wolfgang von Goethe, Isaac Newton, Josef Albers, Johannes Itten, Manlio Brusatin, Karl Gerstner, André Bjerke, Edwin H. Land, Ludger Lütkehaus, Rupprecht Matthaei, Heinrich Proskauer, Philip Otto Runge,

Rudolf Steiner, Julius Hebing, René-Lucien Rouseau, Günter Kollert, Marcel G. J. Minnaert.

Alguns ensaios de Jordan sobre cores foram publicados no decorrer de sua trajetória. Um dos primeiros verificados é de 1960, publicado no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*¹⁰ e intitulado “Nova teoria das cores”. O artigo de Jordan apresenta o estudo de Edwin H. Land, originalmente publicado na revista *Scientific American*, em 1959¹¹.

Nos anos 1970, os estudos sobre cor embasados na Teoria das Cores (*Farbenlehre*) de Goethe ocuparam lugar especial no trabalho de Fred Jordan. De acordo com o designer, ele refez muitos dos experimentos goethianos e não apenas os prismáticos¹². Considerava esse estudo de Goethe indispensável para profissionais da área gráfica, e lamentava o desconhecimento geral sobre a doutrina. Os estudos revelaram para Jordan não apenas a abrangência e a profundidade da doutrina, mas também as raízes do pensamento de Goethe.

A pesquisa desenvolvida por Jordan sobre as cores, sobretudo os experimentos fundados na teoria goethiana, foi temática de uma série de calendários e complementos produzidos pela L. Niccolini Indústria Gráfica, em especial aqueles desenvolvidos entre 1985 e 1991. Intitulada *Projeto Cor*, a série é composta por oito calendários, todos acompanhados de complementos. O projeto propunha apresentar e explicar a Teoria das Cores de Goethe e seus experimentos prismáticos, estudos esses que serviram também de tema para outros projetos de Fred Jordan. De fato, o projeto chama atenção não apenas pela linguagem gráfica, mas também pela temática e pelo quadro teórico escolhido por Jordan.

As narrativas

As narrativas de Jordan, que articulam texto e imagem, conteúdo e forma, estabelecem um modo de interação especial entre o autor, os leitores e os artefatos por ele desenvolvidos. O designer assume o papel de narrador, fala diretamente com os leitores. Ademais, o texto escrito de próprio punho

aproxima o leitor, denota intimidade, produz empatia. Nesse sentido, o narrador se comunica de maneira mais direta com os leitores (EISNER, 2005). A ação interpretativa desses elementos e dessas narrativas articuladas estimula, sem dúvida, a imaginação dos leitores.

De acordo com a proposta deste trabalho e para a compreensão dos argumentos aqui colocados, apresento, a seguir, o Calendário Niccolini de 1984, desenvolvido por Fred Jordan em 1983. Todas as ilustrações apresentadas são de autoria de Jordan para essa edição (1984). As reproduções das peças foram feitas a partir de fotografia digital e digitalização das unidades que pertencem ao acervo da autora. A captura, a digitalização e as montagens das figuras foram realizadas e desenvolvidas pela autora durante as duas fases de pesquisa explicitadas no início deste artigo.

O tempo como quarta dimensão

Intitulado *As 4 dimensões* [da Comunicação Visual à luz do jogo de cintura de Andrômeda - 4D], o Calendário Niccolini de 1984 é dedicado à memória de Kurt Eppenstein. O conjunto é formado pelo calendário de parede de 58 x 46 cm (FIGURA 1), e complementos, compostos por pasta no formato fechado 22,6 x 31,2 cm (aberto 58,0 x 56,0 cm) 2 x 0 cores impressas sobre triplex 350 m/g², com faca especial (FIGURA 4). Na pasta são acondicionadas 16 pranchas, protegidas com luva em papel *kraft*, formato 46,0 x 30,2 cm, impressa em 1x0 cores. As 16 pranchas têm formato 22,0 x 30,0 cm, e são impressas em cores especiais em diferentes papéis e cartões. Algumas têm acabamento especial como relevo seco e faca especial (FIGURAS 5 a 11). Complementa o conjunto uma tira impressa em cartão, 4x4 cores, com dupla face. Trata-se da Curva de Möbius, a ser montada pelo leitor (FIGURA 3). Esse calendário antecede a série *Projeto Cor* (1985 — 1991), que versa sobre a Teoria das Cores de Goethe. Ele abre caminho para o desenvolvimento do tema e expõe conceitos essenciais do pensamento goethiano.



FIGURA 1
Calendário *As 4 dimensões* de 1984, por Fred Jordan.

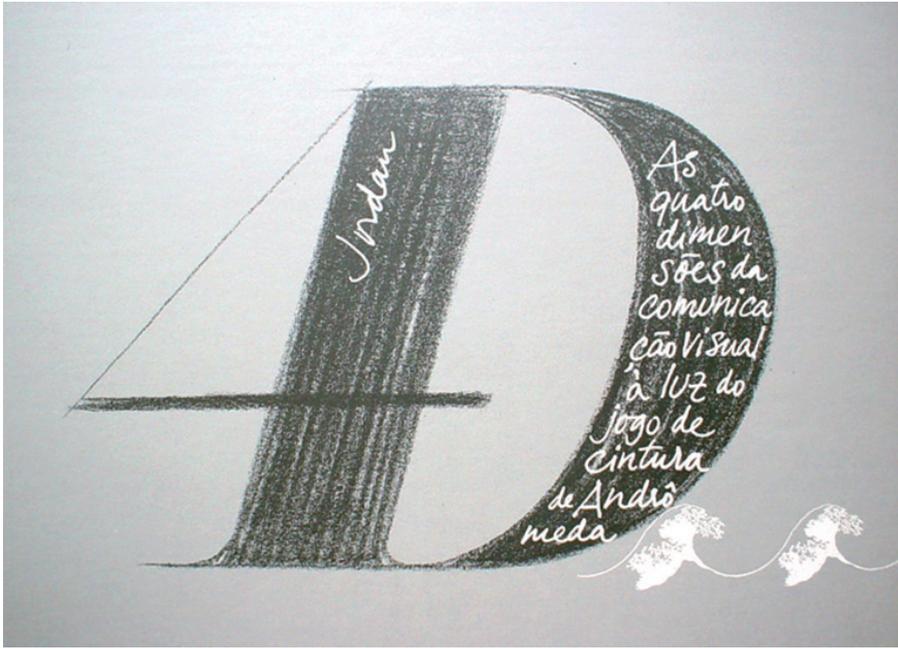


FIGURA 2
Marca 4D impressa
na pasta dos
Complementos do
Calendário de 1984.

O Calendário Niccolini 1984 faz referência ao processo criativo empregado no desenvolvimento de projetos de design visual, articulado à apresentação, por meio de uma narrativa visual e verbal, da formação do universo e da vida humana e do desenvolvimento da história da humanidade. Em algumas peças que compõem o conjunto o autor destaca a quarta dimensão, representada por 4D, elemento que acaba se transformando em uma “marca” do calendário (FIGURAS 1 e 2).

A articulação entre tempo-espaço é temática que perpassa a obra de Fred Jordan, como mencionado anteriormente. Tal tema foi discussão importante entre os pensadores europeus do início do século xx, principalmente a partir da segunda década. De maneira definitiva, a obra que aborda a problemática é *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, cuja publicação se estende de 1913 a 1927, na França. No Brasil, a primeira edição em português é de 1948, e largamente analisada por vários críticos brasileiros. A divulgação da obra de Proust e das críticas fez parte do debate sobre estética do final dos anos 1940 e início dos anos 1950.

A tese de Proust envolve a incorporação de dois elementos fundamentais: a memória e a história. Ambas são atravessadas pela dimensão temporal e o tempo atua no redimensionamento dos fenômenos, mesmo aqueles de caráter espacial¹³.

A questão, com a mesma perspectiva, atravessa as preocupações de Jordan, que busca, a partir da narrativa visual, mostrar como os diferentes tempos se articulam. A ilustração principal do calendário (FIGURA 1), por exemplo, sugere articulação e sobreposição dos tempos da natureza e da história. Sobre a representação do cubo e a projeção de suas faces, Jordan já havia declarado sua preocupação em representar espaços “não-orientáveis” ou “não compatíveis” como projeção de volumes (as faces de cubos simultaneamente) no plano bidimensional, a faixa de Möbius e Andrômeda, ou a representação da superposição espacial entre passado, presente e futuro. Para Jordan, “Passado, Presente e Futuro existem simultaneamente no universo.”¹⁴



FIGURA 3
Berço em cartão com sistema de encaixe para fixação dos Complementos - a pasta com pranchas e a tira.

No fundo da ilustração a cor prata busca representar o universo (FIGURA 1). Jordan habitualmente utilizava o pigmento prata para simular os efeitos da luz natural. A mistura óptica dessa cor com outras, e o efeito óptico verificado na reflexão da cor prata sobre as demais cores, guardam proximidade com as tonalidades observadas quando vemos o ambiente sob a luz natural.

Na pasta de complementos (FIGURAS 3 e 4) encontram-se as pranchas que revelam a narrativa proposta pelo designer. Na luva, Fred Jordan escreve: Isto é um Jogo. Texto/Imagem querem ser 'lidos' simultaneamente. Por isso, a numeração do texto corresponde à do verso das lâminas. Ao observá-las por algum tempo, surge o 'movimento' dos cubos. (1984)

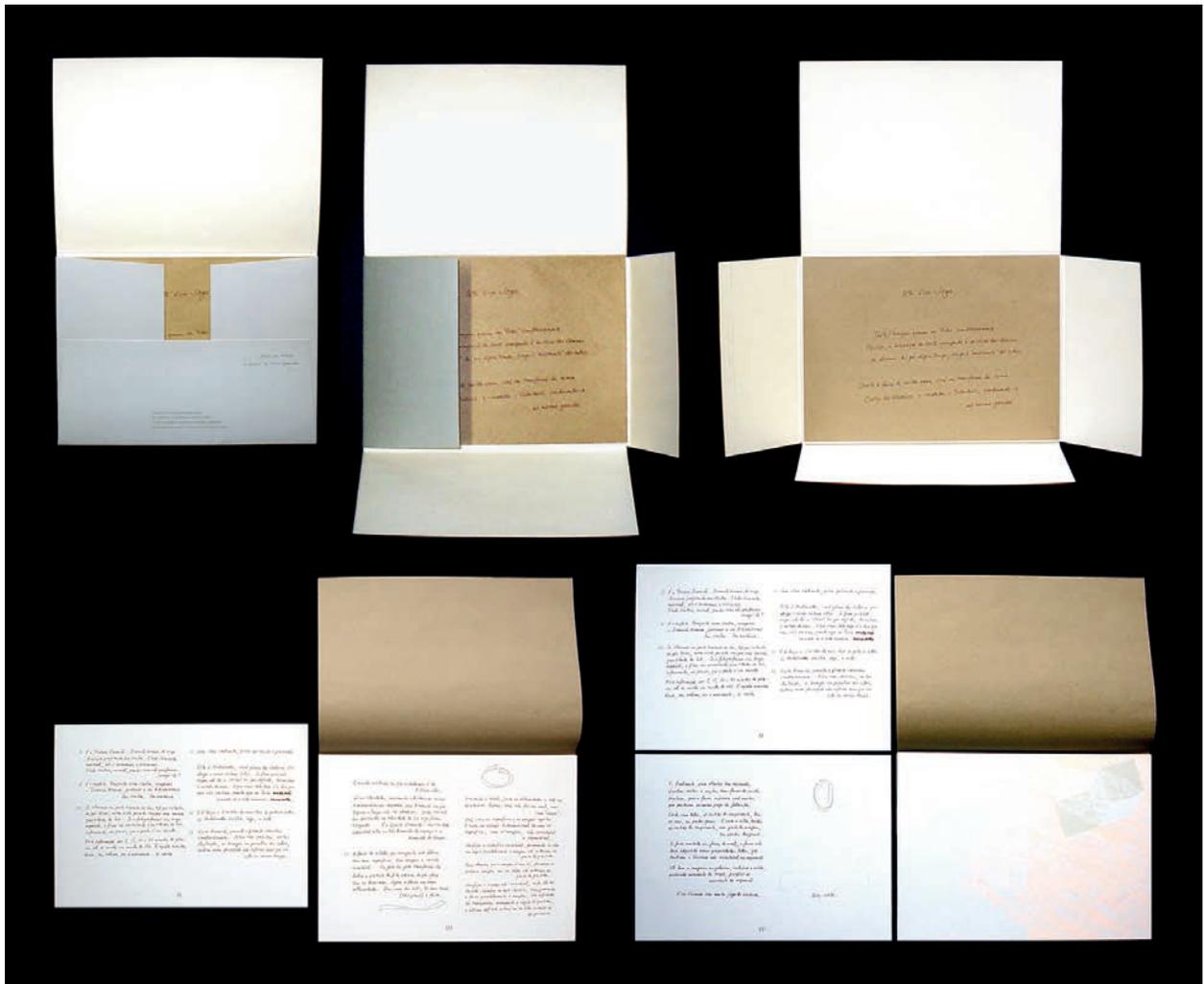


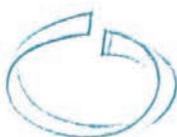
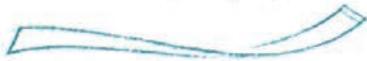
FIGURA 4
Os Complementos do Calendário de 1984. A montagem da imagem indica o processo de abertura da pasta para leitura dos Complementos (luva em *kraft*, duas pranchas com texto explicativo sobre a proposta do designer e 14 pranchas ilustradas com legendas impressas no verso).

Jordan propõe um diálogo com o observador: explica, nas duas pranchas com texto, como o jogo funciona; segue apresentando a narrativa correspondente a cada prancha ilustrada (14 no total), uma espécie de legenda poética; e, por fim, explica como o leitor deve montar o calendário de parede com a faixa que segue no conjunto:

“Quanto à faixa de cartão anexa, você vai transformá-la numa Curva de Möbius e completar o Calendário, pendurando-a no mesmo gancho.” (FIGURAS 5 e 6).

Nas sequências de pranchas Jordan explica a criação do universo e da vida humana em 4 dimensões, como segue nas FIGURAS 7 a 13.

14 A faixa de estrelas que acompanha este álbum tem duas superfícies, duas margens e sentido orientável. Um gesto seu pode transformá-la. Retire a proteção da fita adesiva dupla-face. Com as duas mãos, segure a faixa em suas extremidades. Com uma das mãos, dê meia-torção (180 graus) à faixa.



Mantendo a torção, junte as extremidades e cole-as no adesivo. Repare: você não fez um anel, mas uma "curva".

Você uniu as superfícies e as margens opostas. E criou um espaço tridimensional de uma só superfície, uma só margem, não-orientável e expandível.

Verifique a superfície unilateral, percorrendo-a com um lápis paralelamente à margem até retornar ao ponto de partida.

Para observar que a margem é uma só, percorra a própria margem com um clipe até retornar ao ponto de partida.

Verifique o espaço não-orientável, onde não há sentido-horário ou anti-horário, transpassando a faixa paralelamente à margem, com alfinetes. Ao transpassar novamente a região de partida, o último alfinete estará em sentido inverso ao do primeiro.

E, finalmente, para observar sua expansão, é melhor cortar e montar duas faixas de cartões similares, pois a faixa impressa você montou pra pendurar no mesmo prego da folhinha.

Corte uma delas, no sentido do comprimento, bem ao meio, em partes iguais. E corte a outra, também no sentido do comprimento, mas perto da margem, em partes desiguais...

Se fosse montada em forma de anel, a faixa não teria adquirido essas propriedades todas, que lembram o Universo não-orientável em expansão.

Isto leva a imaginar as galáxias, inclusive a nossa, possuindo movimento de torção, propício ao movimento de expansão.

E um Universo com muito jogo de cintura.

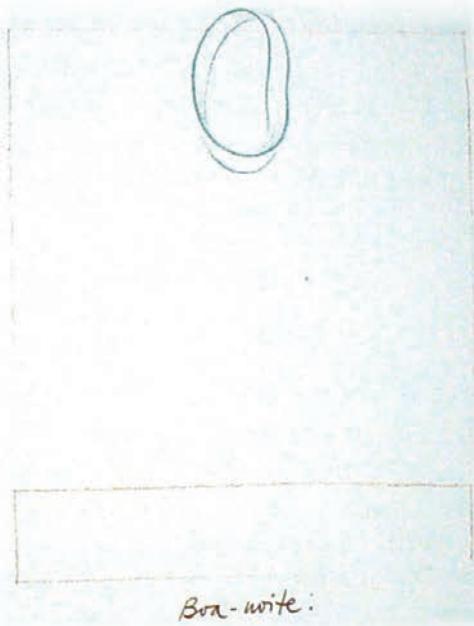


FIGURA 5

Texto explicativo impresso em pranchas (frente e verso): o designer explica a proposta da Curva de Möbius, como deve ser montada e disposta com o Calendário de 1984.

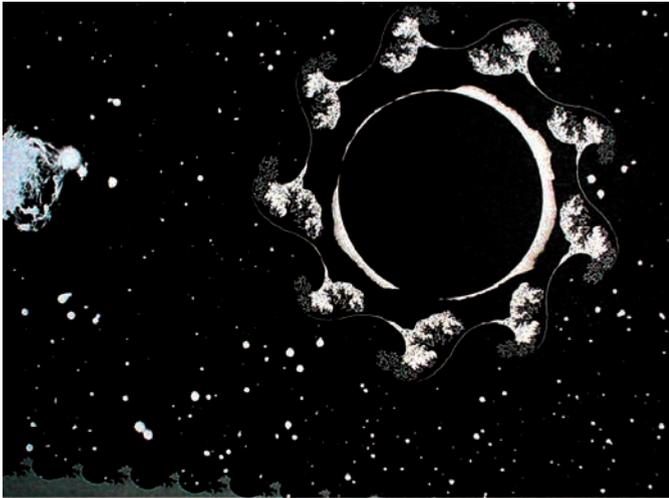


FIGURA 6
Curva de Möbius: a
tira e a curva montada
— Complementos do
Calendário 1984.

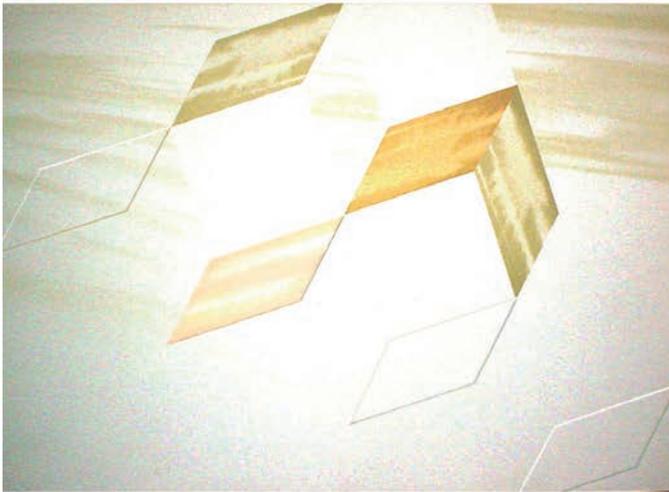


* I *Energias radiantes propagam-se pelo Universo.*

FIGURA 7
Prancha 1 e texto explicativo.
Complementos do Calendário de 1984.



2 Vindas de perto, do nosso Sol, e de longe, do cosmo extragaláctico, parte dessas radiações penetra a atmosfera, chegando à superfície da Terra.

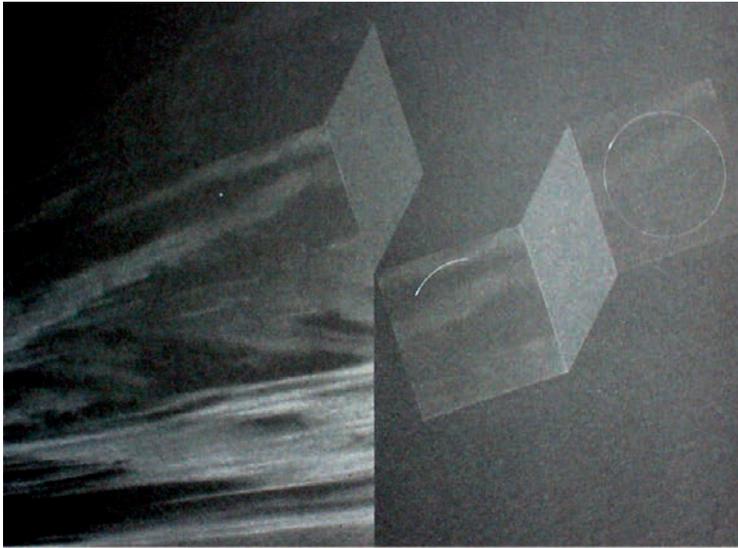


3 A mais significativa é a luz vítreo,



4 primordial na elaboração da vida.
Vamos acompanhá-la, vivenciando as quatro dimensões da comunicação ritual à luz de um Universo com jogo de cintura.

FIGURA 8
Pranchas 2, 3 e 4 e textos explicativos. Complementos do Calendário de 1984.



5) *Fin de tarde. No céu, uma tênue mancha, sem volume, sem cor, sem movimento, entre Caos e Cosmo. Caosmo. Pré-dimensão.*

Amanhece. A mancha insiste em vir a ser um ponto. Umisudo. Ou melhor, a fotografia informa uma sucessão de pontos ativos. Uma linha. Primeira Dimensão.

O movimento contínuo dessa linha vai formar uma área fechada, plana. Segunda Dimensão.



6) *Eis o movimento aparente das estrelas no céu do Pólo Norte. Na imagem de perfeição e totalidade volta-se ao finito, infinitamente.*

FIGURA 9
Pranchas 5 e 6 e
textos explicativos.
Complementos do
Calendário de 1984.

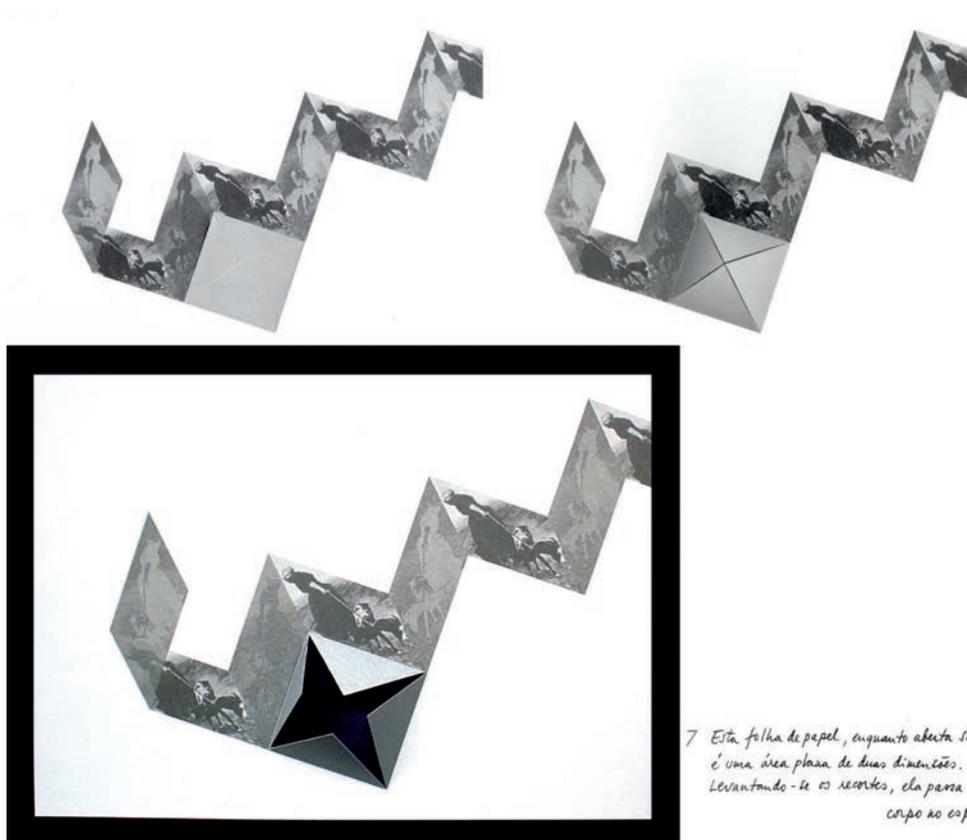


FIGURA 10
Prancha 7 (montagem com seqüência de imagens indicando interação) e texto explicativo. Complementos do Calendário de 1984.

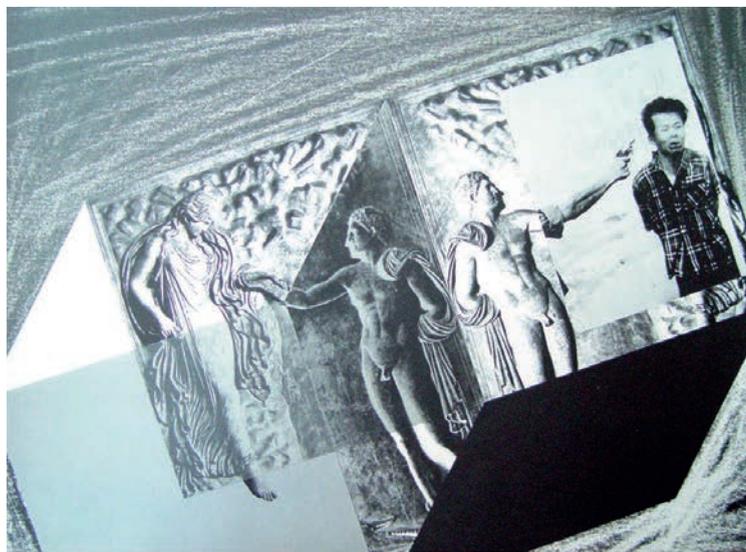
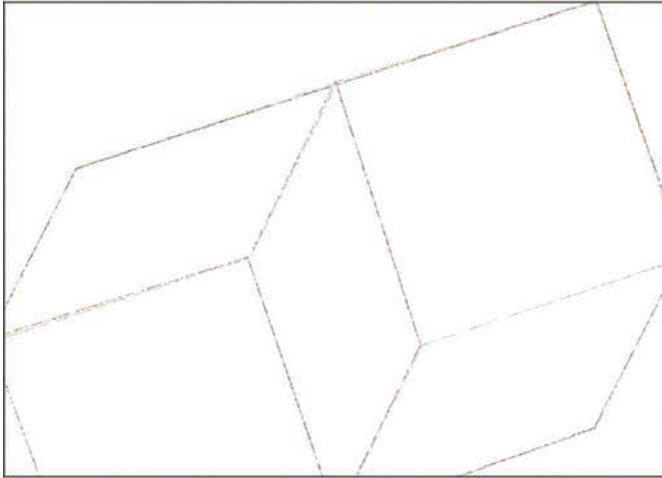
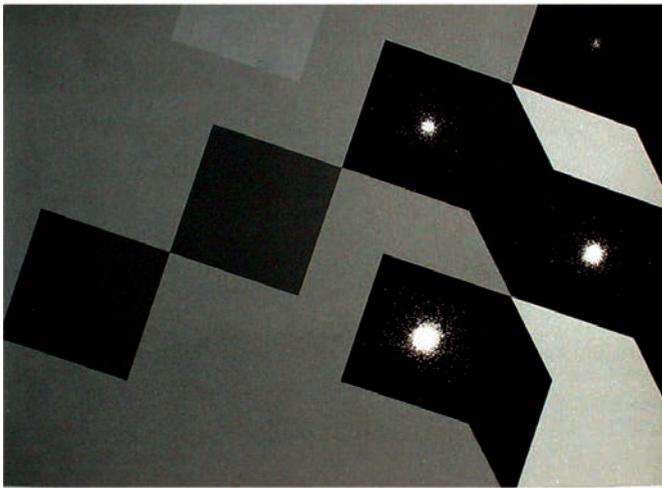


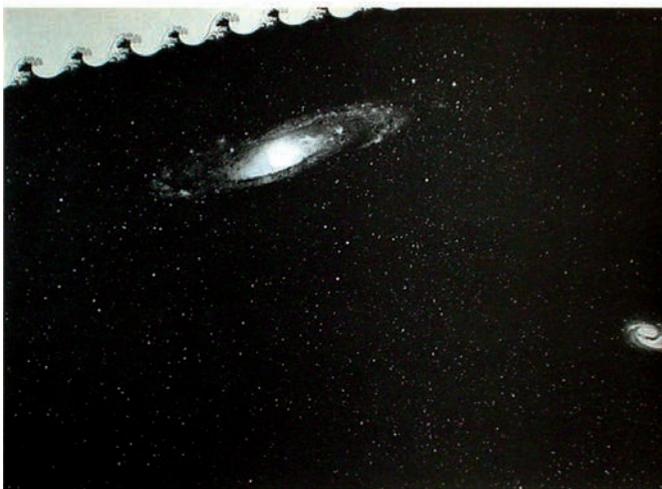
FIGURA 11
Prancha 8 e texto explicativo. Complementos do Calendário de 1984.



9 É o conforto. Resgando uma sombra, reapareço a Dimensão Humana, passando a ser bidimensional. Sem sombra. Sem existência.



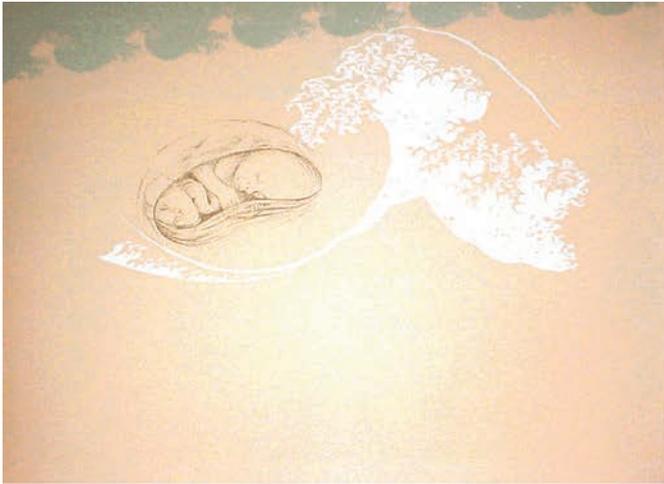
10 Se olharmos um ponto luminoso no céu, seja por instantes ou por horas, nossa visão percebe sempre uma pequena quantidade de luz. Se o fotógrafo usar com longa exposição, o filme vai acumulando quantidades de luz, informando, aos poucos, que o ponto é um mundo. Eis a informação aos 5, 15, 30 e 90 minutos de pose: um sol se revela um mundo de sóis. E aquela mancha tênue, sem volume, cor e movimento, se revela.



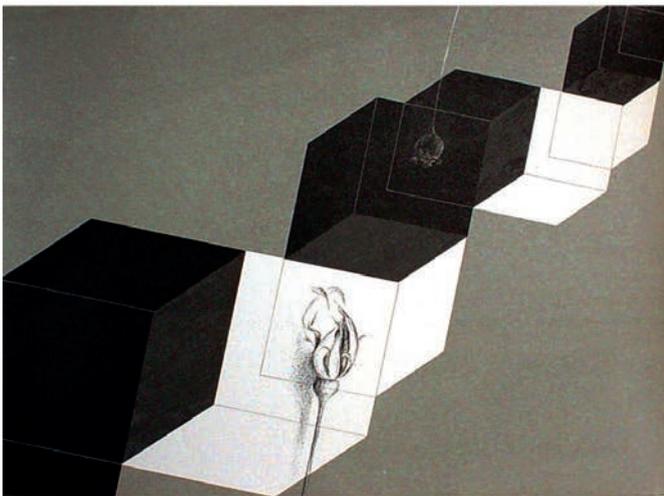
11 Uma ilha radiante, pisca-piscando o passado.

Esta é Andrômeda, irmã gêmea da Galáxia que abriga o nosso sistema solar. Se fosse possível viajar até lá a 300 mil km por segundo, levaríamos 2 milhões de anos. O que vemos dela hoje é a luz que seus sóis emitiram quando aqui na Terra ~~começamos~~ iniciava-se a vida humana. ~~hooooooooo~~.

FIGURA 12
Pranchas 9, 10 e 11 e textos explicativos. Complementos do Calendário de 1984.



12 É só daqui a 2 milhões de anos-luz se poderia saber se Andromeda existia hoje, e onde.



13 Nesta dimensão, passado e presente coexistem simultaneamente. Assim como coexistem, nestas ilustrações, os losangos na geometria dos cubos, embora nossa percepção não informe mais que um cubo ao mesmo tempo.

O mundo cotidiano em que circulamos é de 3 Dimensões.

Já as velocidades, momentos e distâncias micro e macrocômicas requerem uma dimensão em que Espaço e Tempo não são absolutos. Onde 300 mil km percorridos na velocidade da luz significam 1 segundo. É a Quarta Dimensão: continuidade indistintível entre as três dimensões do espaço e a dimensão do tempo.

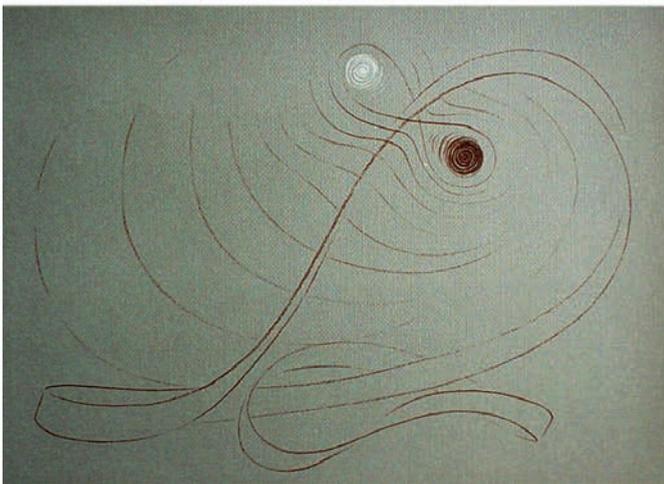


FIGURA 13
Pranchas 12, 13 e 14 e textos explicativos. Complementos do Calendário de 1984.

Na narrativa criada por Jordan é possível observar alguns dos conceitos goethianos sobre a relação entre os fenômenos naturais, a vida humana, a articulação tempo-espaço e a história da humanidade. De acordo com Mikhail Bakhtin (1997), uma parte da produção de Goethe se encontra principalmente (mas não exclusivamente) na categoria de romance de formação (ou de educação) de indivíduos, precisamente no quinto tipo de romance de formação: “Nele a evolução do homem é indissolúvel da evolução histórica. A formação do homem efetua-se no *tempo histórico* real, necessário, com seu futuro, com seu caráter profundamente cronotópico.” (BAKHTIN, 1997, p.239, grifos do autor). É importante essa distinção das tipologias de romance de formação em Bakhtin, pois nos quatro outros tipos deste gênero “a formação do homem se operava contra o pano de fundo imóvel de um mundo já concluído e, no essencial, totalmente estável.” (1997, p.239). Nesse sentido, a formação do homem é um assunto particular. Já nos romances de formação deste quinto tipo:

O homem se forma *ao mesmo tempo que* o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo. O homem já não se situa no interior de uma época, mas na fronteira de duas épocas, no ponto de passagem de uma época para outra. Essa passagem efetua-se nele e através dele. Ele é obrigado a tornar-se um novo tipo de homem, ainda inédito. É precisamente a formação do novo homem que está em questão. A força organizadora do futuro desempenha portanto um importante papel, na mesma medida em que o futuro não é relativo à biografia privada, mas concernente ao futuro histórico. (BAKHTIN, 1997, p.240, grifos do autor).

Para Bakhtin, Goethe expressa em sua produção uma visão do tempo histórico e um domínio da temporalidade. Isso se expressa pela capacidade de “*ver o tempo*”, de “*ler o tempo no espaço*” (1997, p. 243, grifos do autor). Neste caminho, para Goethe tempo e espaço se fundem e são indissolúveis. Significa que na observação e na leitura do tempo

e do espaço, que se dão em relação à natureza e à vida humana (costumes, valores, pensamento do homem), o homem verifica os “*indícios da marcha do tempo*” (BAKHTIN, 1997, p. 243, grifos do autor). Aquilo que é essencial e substancial é “*visível*”, tem sentido e representa conhecimento; esse sentido, articulado com o tempo, é a história para Goethe. É interessante observar a síntese feita por Bakhtin (1997) sobre a visão de Goethe:

a fusão do tempo (entre o passado e o presente), a marca nitidamente visível do tempo inscrita no espaço, a união indissolúvel do tempo do acontecimento ao lugar concreto de sua realização (*Lokalität und Geschichte*), o vínculo *substancial* e visível que liga os tempos (o presente ao passado), a atividade criadora do tempo (do passado no presente e do próprio presente), a necessidade que penetra o tempo, que liga o tempo ao espaço e os tempos entre si, e, finalmente, com base na necessidade que impregna o tempo espacializado, a inserção do futuro que assegura a plenitude ao tempo tal como ele aparece nas imagens de Goethe. (BAKHTIN, 1997, p. 240, grifos do autor).

Sob outra perspectiva, pode-se observar a análise de Walter Benjamin sobre a obra de Goethe. Benjamin explica a base da teoria goethiana:

O conceito a partir do qual Goethe apresenta suas revelações do mundo físico é o ‘fenômeno primevo’ [*Urphänomen*]. Este conceito constituiu-se originalmente no contexto de seus estudos de botânica e de anatomia. (BENJAMIN, 2009, p.146).

Retomando a narrativa de Fred Jordan, é possível observar que o designer articula conteúdo e forma, e sugere a indissolúvel fusão entre tempo e espaço, assim como a relação articulada entre passado, presente e futuro. Essa perspectiva similar aos conceitos goethianos revela sua compreensão sobre história, sobre os fenômenos naturais, sobre a vida humana ao representar os fenômenos primeiros e “a luz visível primordial na elaboração da vida” (Pranchas 3 e 4, FIGURA 8).

A propagação das “energias radiantes” (Prancha 1, FIGURA 7) e a luz visível permitem a criação do mundo e, para Jordan, a primeira conformação construída é geométrica, volumétrica, com projeções simultâneas de suas faces.

Na quinta prancha (Prancha 5, FIGURA 9), o cubo é revelado pela luminosidade, pela baixa intensidade de luz, representada pela mancha em meio-tom sobre o preto. Nesta perspectiva a pré-dimensão é a mancha “sem volume, sem cor, sem movimento, entre Caos e Cosmo. Caosmo.” Na mesma ilustração, Jordan apresenta a primeira (ponto) e a segunda dimensões (linha): superpondo-se a uma das faces de um cubo, percebe-se um ponto luminoso que se movimenta, criando um traço e, na sequência, um plano circular formado pelo movimento circular da linha. Na ilustração seguinte o plano circular transforma-se numa lente (Prancha 6, FIGURA 9). Ao seu redor, “o movimento aparente das estrelas” — o universo, a perfeição. Dentro dela, a imagem do finito: a humanidade.

A partir deste momento, inicia-se a efetiva interação com o leitor. A lâmina em duas dimensões pode ser transformada pelo observador (Prancha 7, FIGURA 10). Sua atuação no objeto cria a terceira dimensão: a dimensão do corpo no espaço, do homem no espaço, também representado pelas imagens positivas e negativas impressas nas projeções do cubo. A Prancha 8 (FIGURA 11) apresenta uma sequência ilustrada da história e nela Jordan revela as ambiguidades do homem: a presença simultânea e imbricada da racionalidade e da irracionalidade. O designer conduz o espectador a refletir sobre a própria definição dada no texto: “o lado iluminado, racional, nós o conhecemos e assumimos. O lado sombrio, animal, quantas vezes não preferimos renegá-lo.” Ainda nesta Prancha 8, Jordan correlaciona “personagens” de tempos e espaços distintos: a escultura clássica que porta uma arma de fogo contemporânea e aponta essa arma para um personagem igualmente contemporâneo. Nesse enredo, a terceira dimensão é a dimensão humana, que também comporta a ambiguidade

e a obscuridade. Para o designer é a compreensão desses conflitos e da história da humanidade que permite a transformação da realidade.

Ainda, a compreensão sobre o universo e sobre os fenômenos naturais, aquilo que é visível (a imagem de Andrômeda, por exemplo, apresentada na Prancha 11, FIGURA 12), permite a observação de tempos simultâneos — passado e presente —, que coexistem nas ilustrações que representam projeções simultâneas do cubo, como um objeto “não orientado” (Prancha 10, FIGURA 12; Prancha 13, FIGURA 13). Para Jordan é a quarta dimensão, a “continuidade indivisível entre as três dimensões do espaço e dimensão do tempo”: o tempo histórico para Goethe e para Proust, a quarta dimensão, como mencionado anteriormente.

Da mesma maneira como representa o passado da arte como alusão à continuidade do tempo, Jordan se vale da Curva de Möbius (FIGURA 5 e 6). É possível ao objeto menor — uma obra artística, a Curva de Möbius ou o calendário —, engendrar a compreensão das transformações históricas.

Na estrutura narrativa proposta por Fred Jordan no Calendário de 1984, os desenhos e elementos usados para a composição da imagem fazem sempre referência à natureza e à história: à criação do universo e às elaborações e transformações humanas numa relação entre homem, natureza, universo e história, elementos para compreensão das reflexões do designer. Outrossim, na leitura deste calendário, a partir da narrativa criada, ele leva o leitor/observador à indagação sobre seu papel nesta mesma relação.

Considerações finais

Os conceitos que embasam a temática dos Calendários Niccolini desenvolvidos por Fred Jordan permitem que o designer apresente suas reflexões e estudos, que caracterizam uma visão particular sobre os fenômenos naturais, a vida humana, a história da humanidade e a relação tempo-espaço, assentados principalmente sobre o pensamento de Johann Wolfgang von Goethe.

O calendário analisado revela isso. Igualmente, o projeto estudado demonstra que Jordan articula o conhecimento tecnológico, a experimentação técnica e a pesquisa sobre os fenômenos naturais e físicos — com ênfase na investigação sobre as cores —, que ancoram a originalidade na elaboração de seus projetos. A trajetória do designer esteve articulada à L. Niccolini Indústria Gráfica, durante 50 anos. Nesse longo período Fred Jordan vivenciou o principal desenvolvimento industrial brasileiro, notadamente no setor gráfico, no qual a presença da tecnologia se fez sentir fortemente, com a introdução de diferentes insumos e de processos gráficos, não apenas de impressão, mas também no que se refere à captação e reprodução da imagem. Embora essa longa experiência tenha permitido a incorporação das novas técnicas e dos recursos, cada um a seu tempo, Jordan nunca abandonou o processo manual e artesanal para a concepção e para a produção de suas criações. Outros tantos calendários concebidos pelo artista reforçam estas características e atributos e, igualmente, apresentam uma linguagem gráfica apurada, um certo estilo próprio do designer. Sobre essa questão, ele revela em entrevista concedida ao designer Olaf Leu: “Eu acho que tenho um” (LEU, 1983). Entretanto, Jordan admitia versatilidade de criação e de linguagem, pois seus projetos deveriam atender ao problema posto em questão e sua função. Essencialmente, os calendários desenvolvidos para a Niccolini tinham funções muito precisas para Jordan: a prestação de serviços de qualidade, a afirmação dessa qualidade técnica e da excelência gráfica da empresa; o exercício de sua profissão como designer e como estudioso da área e, sem dúvida, a oportunidade de contar histórias.

Notas

- ¹ O levantamento para conhecer o trabalho de Fred Jordan foi objeto de estudo e de pesquisa desenvolvidos em mestrado, concluído em 2004.
- ² Conclusão em maio de 2012.
- ³ Foram dois encontros com Fred Jordan, em 1998 e 1999, em visitas à residência da família Jordan, localizada em Cotia-SP: o primeiro, realizado em dezembro de 1998, para conhecer o designer e seu trabalho; no segundo encontro, realizado em 1999, Fred Jordan concedeu uma entrevista gravada em duas fitas cassette (duração de 90 minutos).
- ⁴ No Brasil a obra foi publicada com o título *Doutrina das cores*, a segunda edição em 1993, com apresentação, seleção e tradução de Marco Giannotti. Trata-se de uma versão resumida da obra completa. Foram suprimidas do original alemão a segunda, a terceira e a quarta partes, por fazerem referência às pesquisas históricas de Goethe e à crítica do autor à teoria de Isaac Newton. Na realidade, tais capítulos não constituem propriamente a teoria do autor, mas apontam os fundamentos, os preceitos e experimentos históricos utilizados na elaboração da obra. Sobre essa versão da obra, o tradutor adverte: “Todas as traduções a que tive acesso (inglesa, espanhola e italiana) costumam verter *Farbenlehre* por ‘Teoria da Cores’. Embora mesmo no Brasil seja conhecida com esse título, procurei ser mais fiel à palavra *Lehre*, traduzida aqui por Doutrina. A primeira versão inglesa (1840) de Eastlake, que manteve correspondência com o próprio Goethe, utilizou *Doctrine*. Além disso, a palavra *Theorie* (teoria em alemão) é, no decorrer da obra, usada pejorativamente por Goethe. Para se compreender a Doutrina das Cores é importante ter em vista o conteúdo prático, e não apenas teórico contido na palavra Doutrina.”
- ⁵ A Lintas, sigla de *Lever International Advertising Service*, era a *house agency* da Unilever inglesa nos anos 1930. A filial paulistana da Lever foi montada em 1931 por equipe de profissionais europeus. A escassez de mão de obra especializada no Brasil interrompeu as atividades da Lintas até 1937, momento em que foram contratados James (Jimmy) Abercrombie e Roldolfo Lima Martensen para direção da agência. Versões sobre a história da Lintas Publicidade e suas fases de implantação no Brasil podem ser verificadas em vários títulos sobre o desenvolvimento do campo da publicidade no Brasil, bem como na obra *Gessy Lever: história e histórias de intimidade com o consumidor brasileiro* (2001).
- ⁶ O escritório da agência McCann-Erickson foi instalado no Brasil em 1935 para atender a um único cliente, a *Standard Oil Company of Brazil* — Esso. A carteira de clientes se ampliou especialmente na década de 1940.
- ⁷ Agência fundada pela americana Marjorie Gage Prado.
- ⁸ Para maiores esclarecimentos sobre a documentação da produção de Fred Jordan e sua catalogação, cf.: BASTOS, Helena Rugai. *O design de Fred Jordan*. 2012. Tese (Doutorado — Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) — FAU-USP, 2 vols., 2012.

- ⁹ Sobre a documentação da produção de Fred Jordan e sua catalogação cf.: BASTOS, 2012, v.2.
- ¹⁰ Rio de Janeiro, sábado 9 e domingo 10 de julho de 1960, p. 1 [capa], 4-6.
- ¹¹ LAND, Edwin H. Experiments in color vision. *Scientific American*, v.200, n.5, may 1959, p.84-99.
- ¹² Dados obtidos em manuscritos do designer e em relato de Fred Jordan.
- ¹³ Ao lembrar Combray, o espaço que reconstitui como memória de sua infância, Proust diz, a respeito da igreja da aldeia: “um edifício que ocupava, por assim dizer, um espaço de quatro dimensões — a quarta era a do tempo — e impelia através dos séculos a sua nave que, de abóboda em abóboda, de capela em capela, parecia transpor não simplesmente alguns metros, mas épocas sucessivas de onde saía triunfante.” PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*, I, “O caminho de Swann”. 6.ed. Porto Alegre: Globo, 1981, p.59.
- ¹⁴ Declaração em entrevista concedida a Henfil, que foi publicada em catálogo da exposição *Jordan Gráfico: Comunicação Visual*, realizada no Museu de Arte de São Paulo (MASP), no período de 19 de outubro a 5 de novembro de 1978. O catálogo apresenta a transcrição do diálogo gravado entre Fred Jordan e Henfil. (BASTOS, 2012).

Fonte da tabela , imagens e ilustrações

TABELA 1 Com base em Bastos, 2012, v.2, p. 27-68.

FIGURAS 1 a 13 foram desenvolvidas pelo designer Fred Jordan (1927 – 2001) para o Calendário Niccolini de 1984 intitulado *As 4 dimensões*. Fotos Helena Rugai Bastos.

IMAGENS BASTOS, Helena Rugai. *O design de Fred Jordan*. (2012). Tese (Doutorado - Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – FAUUSP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. 2.v.

Bibliografia

- BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BASTOS, H. R. **O design de Fred Jordan**. (2012). Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. 2.v.
- _____. **Fred Jordan: um código impresso**. (2004). Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) — Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2004.
- BELLOTO, H. L. **Arquivos permanentes: tratamento documental**. 4.ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- BENJAMIN, W. **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.
- CARVALHO, E. M. **Publicidade e propaganda**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940.

CASTELO BRANCO, R.; MARTENSEN, R. L.; REIS, F. (coord.). **História da propaganda no Brasil**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1990.

EID, D. Fred Jordan: quando a ciência encontra a arte. **Revista Abrigraf**, ano XXVI, n.194, p.128-129, mai./jun. 2001. Seção Memória.

EISNER, W. **Narrativas gráficas**. São Paulo: Devir, 2005.

ESCOLA PANAMERICANA DE ARTE. **Panamericana 96 — Graphic Design: catálogo**. São Paulo, 1996. Catálogo da exposição internacional de design gráfico, 4 a 8 de março de 1996.

FERNANDES, M. Salmão, Terra, Sol e Lua. **Portal Uol, Millôr On-line**, seção Textos, [11 nov. 2001].

FRED JORDAN. **Revista Projeto Design**, São Paulo, n. 214, p. 88-93, nov. 1997.

FRED JORDAN: O maestro das cores. **Revista Abrigraf**, ano XXI, n.160, p.84-88, set./out. 1995.

GESSY LEVER: história e histórias de intimidade com o consumidor brasileiro. São Paulo: Unilever, 2001.

GOETHE, J. W. von. **Doutrina das cores**. 2. ed. Apresentação, seleção e tradução de Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

_____. **Theory of colours**. 10 ed. Tradução Charles Lock Eastlake. Introd. de Deane B. Judd. Cambridge (MA): MIT Press, 1990.

GORDINHO, M. C. *et al.* (ed.). **Gráfica: arte e indústria no Brasil: 180 de história**. São Paulo: Bandeirante Editora, 1991.

HOMENAGEM a FRED JORDAN. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 11, n. 31, p. 250-263, dez. 1997.

JORDAN, F. Os experimentos prismáticos de Goethe. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 7, n. 19, p. 250-263, set./dez. 1993.

_____. **Jordan gráfico: Comunicação Visual: Fred Jordan: catálogo/convite da exposição**. São Paulo: MASP, 1978. 4 p. il., 1 encarte.

_____. Nova teoria das cores. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano LXX, n. 160, 9 jul. 1960. Suplemento Dominical, p. 1 [capa], 4-6.

LEU, O. Der Gestalter Fred Jordan / The Designer Fred Jordan / Le designer Fred Jordan. **Novum gebrauchsgraphik**, Alemanha, ano 54, p. 26-32, jun. 1983.

MACHADO, L. G. O caso de uma folhinha. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano LXXX, n. 25.697, 7 fev. 1959. Caderno Suplemento Literário, Seção Arte, Ano 3º, n.119, p. 6.

MARTINS, L. 1º de abril. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano LXXX, n. 25.740 1 abr. 1959. Coluna A Sociedade, p. 7.

PROUST, M. **Em busca do tempo perdido**. 6. ed. Porto Alegre: Globo, 1981. v. 1.

Design e narrativa no fotolivro: do cotidiano urbano à atmosfera do território

GIULIA FABBI

CLICE DE TOLEDO SANJAR MAZZILLI

DANIELA ANNA CALABI

Introdução

Este capítulo apresenta uma reflexão sobre os processos de design e a criação de narrativas no fotolivro, a partir de uma experiência acadêmica de duplo-diploma envolvendo a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (bacharelado em Design) e a Scuola del Design do Politecnico di Milano (laurea magistrale Design della Comunicazione). Os projetos em discussão – *Lanchonetes paulistanas: fotolivro enquanto projeto de design: análise da forma e desenvolvimento de um fotolivro autoral*; e *Il paesaggio narrato: identità e atmosfere del territorio tra testo letterario e testo fotografico* – foram desenvolvidos por Giulia Fabbi para finalização do curso em ambas as instituições, e orientados pelas professoras Clice Mazzilli (USP) e Daniela Calabi (Polimi). O ponto de partida dos dois projetos é a leitura poética e atmosférica do ambiente, entendendo a paisagem como texto a ser traduzido, seja o contexto urbano do centro paulistano ou o território ao longo do Rio Pó, ao norte da Itália. Com processos de criação distintos, explorando a linguagem fotográfica, as narrativas se desenvolvem por aspectos sintáticos e semânticos da linguagem, em sinergia com o processo de design do livro. Para a narrativa do cotidiano urbano foram selecionadas as lanchonetes de São Paulo, a partir de percursos pelas ruas do centro paulistano em diferentes momentos ao longo do dia, da semana e do ano. As imagens foram produzidas por câmera analógica e associadas numa sequência que conduz à sua identidade por aspectos culturais, traduzidos por cores, texturas, objetos e pessoas. No território ao norte da Itália, as imagens foram produzidas em preto e branco, valorizando a luz e a atmosfera dos lugares, a partir de um processo de tradução de textos literários, combinando linguagens de natureza diferente e o uso de figuras retóricas. O design do livro privilegiou a horizontalidade, na sequência contínua em forma de acordeão, através de uma encadernação sanfona. Como resultado, observa-se a complementaridade dos projetos, por um

lado, investigando a linguagem e o design do fotolivro, visto como objeto comunicacional e estético; por outro, demonstrando como um texto literário pode ser traduzido em texto fotográfico por meio da interpretação semiótica e da análise da estrutura narrativa.

Dimensões narrativas — do texto da paisagem à linguagem do fotolivro

A fotografia pode ser entendida como prática narrativa numa descoberta e compreensão mais profunda da paisagem e do território em que habitamos. Igualmente, as sequências imagéticas, superando os limites da imagem única através das conexões formadas na interpretação das relações estéticas e formais das aproximações das fotografias, podem comunicar ao leitor a experiência do lugar, as sensações do espaço por meio de uma determinada edição, utilizando elementos típicos da narração literária como ritmo, alternância de intensidades, espaçamento, diferentes tipos de tempos, perspectivas e focalizações. Entende-se o ambiente e o território como verdadeiros textos, compostos por camadas de significado que refletem as camadas narrativas dos fotolivros: marcas, materialidades e texturas. O fotolivro se configura, assim, como lugar ideal para acolher e comunicar sensações e percepções do espaço, por meio da construção de narrativas complexas, compostas por signos e diferentes linguagens.

No desenvolvimento das dimensões narrativas no âmbito dos fotolivros, o design da comunicação é a ferramenta que o designer utiliza para investigar linguagens visuais e verbais, testar suas potencialidades tradutivas, signos gráficos e multimídiais, relações e declinações semânticas no intento de comunicar mensagens, sensações e emoções.

A maneira como imagens e textos se juntam para formar narrativas é crucial para uma sequência fotográfica. Nos projetos *Lanchonetes Paulistanas* (2019) e *Il Paesaggio Narrato* (2021), foram realizadas traduções intersemióticas, que têm a ver com uma passagem do espaço físico para o espaço do

livro, buscando equivalências narrativas com linguagens de tipo imagético e verbal (fotográfico e literário). Os territórios se tornam acessíveis, entrelaçados com o design, que aprofunda a percepção das identidades e alteridades dos lugares no espaço do projeto do fotolivro. Reflexões narratológicas e semióticas, sobre a linguagem fotográfica e literária com o mundo ao nosso redor, determinam uma conexão do espaço geográfico às artes, representando uma sinestesia que possibilita a experiência imersiva dos lugares por parte do leitor-espectador.

É possível individuar tanto em trabalhos fotográficos, cinematográficos e em textos literários, sequências descritivas ambientais capazes de comunicar a atmosfera narrativa dos lugares. A seleção ordenada de marcas e sinais atmosféricos torna possível a criação das narrativas dos lugares, em forma de fotolivros, transmitidas pela ação em conjunto dos elementos gráficos e materiais do objeto livro. As sequências imagéticas, com ou sem o auxílio do texto, têm o poder de garantir ao leitor-espectador uma experiência tanto estética quanto sensível das paisagens.

Na análise dos processos de desenvolvimento de narrativas visuais, ligadas ao relato de um lugar com seus caracteres e suas identidades, foi fundamental a análise das obras da fotógrafa inglesa naturalizada brasileira Maureen Bisilliat: livros em que, na construção da narrativa, o texto exerce um papel tão importante quanto as imagens. Em *A João Guimarães Rosa* (1974), fragmentos da obra *Grande sertão: veredas* (1956) acompanham e permeiam as imagens como se fossem pequenos poemas, intensificando o tom das fotografias, reafirmando a atmosfera do romance de Rosa, aprofundando a relação com o sertão e reforçando a marca da paisagem na vida dos seus habitantes; e, por fim, explorando o meio fotográfico como maneira de se relacionar com o mundo.

Território e cidade, cotidiano e percepção

A paisagem pode ser considerada lugar ideal de conexão expressiva de aspectos culturais e naturais, espaço em que o fator natural e o fator humano entram numa estreita relação e a paisagem assume, assim, uma conotação antropológica, que pode representar verdadeiras e próprias identidades nas populações que habitam e vivem nesses lugares. Constitui um lugar real, em que o ser humano projeta sentimentos de pertencimento, como também senso de estranheza. Podemos vê-la como resultado da acumulação e da sobreposição, no tempo e no espaço, de características e elementos materiais e imateriais que modelam a sua própria imagem e a sua própria atmosfera.

Griffero (2014) entende a paisagem como uma entidade (uma quase-coisa). Uma porção de espaço que possui um valor estético (atmosférico), que existe graças ao fato de ser identificado por uma determinada atmosfera. Portanto, define não tanto onde o ser humano vive, quanto como vive em determinado espaço e a relação que estabelece com o território (GRIFFERO, 2014).

Assim, a aparência da paisagem e do seu território, que pode ser tanto natural quanto urbano e fortemente antropizado, define de maneira determinante a relação com o lugar em que vivemos, habitamos, pensamos e sonhamos. A falta de representação pode refletir-se, e manifestar-se, de forma direta na falta de afeição e no abandono do mesmo território. Ao contrário, os contextos explícitos contam e narram de estratificações e transformações como parte integrante e coerente da vivência e da experiência humana. O lugar, as maneiras de habitá-lo e entendê-lo mudam conforme a colocação no espaço e no tempo. A fotografia, em conjunto com o texto literário, assume uma postura fenomenológica na qual são descritas maneiras de viver e vivências, moldadas pelas formas, linhas e atmosferas de um determinado lugar.

É interessante, e foi indispensável no desenvolvimento de ambos os projetos, olhar as reflexões e as pesquisas do fotógrafo Luigi Ghirri em conjunto com o escritor Gianni Celati pela forma com que a linguagem fotográfico-visual de um, e a linguagem literária do outro, foram se influenciando reciprocamente em relação também, e sobretudo, à paisagem que é sujeito e protagonista das próprias narrações. Os dois encontram no ato do *passeggiare*, sobretudo no embate do corpo com o entorno do cotidiano, uma ferramenta de investigação e motor narrativo, que estimula uma constante renovação do olhar.

Para Celati, os lugares sempre precisam de alguém que possa narrá-los para que eles possam ser vistos. E, para narrá-los da forma correta, precisamos adotar estratégias diferentes e específicas para conseguir transmiti-los enquanto tais, e são as atmosferas que os tornam paisagens, lugares de memórias e projeções afetivas. Por exemplo, na descrição da *Pianura Padana*, Celati desenvolve um tipo de escrita que ele mesmo define como “narração à baixa intensidade”, como a paisagem submersa na neblina, plana, lenta e sempre igual à ela mesma, escrevendo uma literatura que pertence à tradição oral, feita de longas sequências descritivas, e tempos verbais indefinidos, só participando como observador ao decorrer do cotidiano.

Luigi Ghirri, na paisagem periférica do entorno da própria habitação, encontra novas estratégias de representação que tomam conta do mundo externo e do mundo interno do fotógrafo; entendendo a fotografia como ferramenta narrativa do relato do cotidiano, que se interessa pelo “mundo menor”: nos conjuntos dos elementos das atmosferas que fazem um lugar ser um lugar.

As pesquisas visuais *Lanchonetes Paulistanas e Il Paesaggio Narrato* buscam valorizar as formas e as atmosferas da paisagem: sejam elementos do panorama urbano de São Paulo, metrópole brasileira de 20 milhões de habitantes, seja da paisagem natural-antropizada do Vale do rio Pó, na Itália, do outro lado do Atlântico. Representar o território na intenção de representar também o ser humano,

nas formas em que se coloca e interage, molda e é moldado por um determinado ambiente e as suas atmosferas e instâncias.

Os projetos têm como objetivo a construção de representações e narrações capazes de valorizar a realidade do espaço do cotidiano através da combinação de diferentes linguagens e do uso de figuras retóricas. As conexões são criadas a partir do espaço do real ao espaço da sua representação por meio de composições narrativas imagéticas, sequências de imagens no caso do fotolivro das lanchonetes, e uma combinação de texto fotográfico e texto literário no fotolivro do Vale do Rio Pó. Tendo em consideração o espaço como lugar em que se realizam senso de identidade e alteridade, foram sendo procuradas as *smagliature percettive* (CELATI, 1989) do lugar do cotidiano, da vivência humana. O objeto fotolivro, como complexo produto comunicativo e resultado de um processo de design, em formas diferentes e em diferentes lugares, e dimensões distintas, permite assim a exploração, através da estratificação de linguagens e signos diferentes, das formas como um lugar nos afeta e também como interagimos com ele. E, enfim, chegar nas relações conceituais e formais entre o território da paisagem e o território do fotolivro: do espaço ambiente ao espaço página.

Design da atmosfera

As atmosferas são identificadas por Griffero (2017) como emoções especializadas, não fruto de vibrações subjetivas e ocasionais, mas sim *affordances* emocionais largamente compartilhadas, como resultado da reflexão do ser humano sobre o próprio “ser e estar” num determinado lugar, num determinado momento histórico.

A experiência das atmosferas é guiada pela percepção das coisas e dos eventos do cotidiano, na compreensão da realidade como ela se mostra, tomando como parâmetro o nosso próprio sentir, com a participação ativa do nosso corpo através dos nossos sentidos. O espaço atmosférico da paisagem garante um envolvimento emotivo pelo qual nos deixamos seduzir; e a sensação de identificação

com a atmosfera de um lugar pode ser experimentada tanto em textos figurativos (verbais) quanto em textos plásticos (imagéticos). De fato, segundo Böhme (2013), seria possível projetar e construir o espaço atmosférico, através de um trabalho estético. Por exemplo, por meio do uso de sinestésias linguísticas, imagéticas e formais, conseguindo assim identificar e traduzir as atmosferas dos espaços, permeadas de sentimentos ou tonalidades emotivas (SCHMITZ, 1969), em sequências fotográficas.

Observar a realidade pode conduzir a emoções intensas (GRIFFERO, 2016); da mesma forma que ler pode imprimir imagens e sensações, modificar o estado de espírito. E narrar a atmosfera tem o poder de capturar e induzir essas emoções (VITALE, 2013). Mas também, para entender a “representação atmosférica” através do meio *fotográfico*, é importante e necessário lembrar que a fotografia representa sempre o resultado da impressão da percepção do ponto de vista do fotógrafo (como o texto representa o ponto de vista do escritor).

Desenvolvidos através de justaposições de imagens, alternando sequências imagéticas, com ou sem o auxílio do texto, os fotolivros *Lanchonetes Paulistanas* e *Il Paesaggio Narrato* selecionam, embora de formas diferentes, as “atmosferas sensíveis” do cotidiano, as quase-coisas que fazem um lugar ser um lugar, presentes nos ambientes e na paisagem para transpô-las em “texto-visual”, interpretá-las e organizá-las em sequências de foto-texto. Com a intenção de despertar no leitor a sensação de estar presente num certo lugar, mergulhando na cena. A percepção do lugar se torna possível através do trabalho em conjunto dos vários elementos do projeto comunicativo que é o fotolivro, estratificação de signos, significados e linguagens, na criação e tradução das equivalências narrativas com o entorno. Paramos de entender assim a paisagem como simples *location* dos eventos diegéticos, como nas narrativas tradicionais, mas sim como verdadeira interlocutora do leitor-espectador, qualificando-se na sequência como verdadeiro protagonista narrativo, acompanhando e afetando o estado de ânimo dos personagens.

O fotolivro

O fotolivro pode ser descrito como rede de interações entre texto verbal, fotografia e outras entidades e processos visuais. A própria organização é caracterizada por uma densa colaboração entre sistemas semióticos complexos, como texto verbal, design gráfico, tipografia e distribuição sintático-visual dos elementos e componentes impressos. Compõe-se por um trabalho conjunto de instâncias diferentes, decisivas na sua concepção de um lado, e na sua interpretação do outro. O fotolivro é também um objeto físico, que possui uma determinada materialidade, que se manuseia, que possui tamanho, peso, papel, textura, formato e uma costura. Todos esses elementos em conjunto contam uma história, veiculam uma mensagem, provocam sensações e emoções no leitor, participando ativamente na construção de uma narrativa (PARR, BADGER, 2005).

Trata-se de um livro — com ou sem texto — em que a mensagem principal é transmitida a partir de fotografias e de sequências imagéticas, identificadas por Barthes como núcleos unidos por relações de solidariedade (2008). Pode ser considerado um espaço de complexidade, em que o valor narrativo da fotografia se potencializa, no momento em que imagens são colocadas uma do lado da outra superando o limite da imagem única. Assume uma forma de leitura parecida com a poesia ou a prosa, numa narrativa elíptica, trabalhando momentos de maior ou menor intensidade, pausas, na criação de um determinado ritmo do fluxo narrativo. Diferentemente de catálogos, portfólios ou outras publicações fotográficas, os fotolivros preocupam-se mais com o conjunto das imagens — e as relações entre elas — do que com seus conteúdos individuais. Envolve um trabalho de sequenciamento, geralmente feito com o apoio de diferentes profissionais, como fotógrafos, designers e editores, que leva em conta a estrutura e os aspectos materiais do suporte “livro” para compor uma unidade semântica que seja coerente com a mensagem que se quer transmitir. O designer ou

artista/fotógrafo, perdendo o controle sobre o tempo de fruição do leitor-espectador em cada imagem da sequência, pode restabelecer o impacto e a importância de cada fragmento por meio de outra variável das imagens: o espaço que as imagens ocupam, ou não ocupam na página. O seu tamanho, sua diagramação e mesmo a repetição da fotografia e de seus elementos gráficos podem nos indicar a força, a importância e o ritmo narrativo.

Badger frisa que a construção do projeto de um fotolivro dá sentido ao trabalho de um fotógrafo que, afastando-se da fotografia única, não tão clara e enfática, dá-lhe a possibilidade de desenvolver significados mais complexos (BADGER, 2004).

A sequência imagética, para Badger, constitui a verdadeira arquitetura narrativa do livro, que dá o “tom” e voz ao trabalho, ritmo, intensidade e velocidade. Mas, é verdade que são todos os elementos em conjunto do objeto livro que permitem veicular uma determinada mensagem, as atmosferas narrativas que o autor quer e entende transmitir. Elementos gráficos, tipografia, cores, materiais, diagramação, peso, tamanho, formato, acabamentos, entre outros. Produzir fotolivros, portanto, é uma questão de encontro. Um percurso que parte de um projeto de design que passa por várias e inúmeras fases, num processo não linear, mas que, ao contrário, comporta idas e voltas.

O fotolivro se torna assim um meio ideal na construção de narrativas complexas, que constroem relatos através de diferentes signos e textos. Segundo o fotógrafo Luigi Ghirri e o escritor Gianni Celati, o ponto de contato entre escrita e fotografia é explicitado exatamente pela forma do fotolivro, em que “O fotógrafo vira projetista, um sujeito que participa à redação de um projeto de comunicação.” (GHIRRI, p.67, 1990).

Podemos observar como isso se concretiza nos projetos elaborados em conjunto retratando o território italiano, como *Viaggio in Italia* (1984) e *Il profilo delle Nuvole. Immagini di un paesaggio Italiano* (1989), aproximando as características identitárias do fotolivro àquelas que constituem o tecido das diferentes paisagens. São obras nas

quais os dois autores juntam texto visual (fotográfico) e texto verbal (literário) no espaço branco da página, numa narrativa que busca uma renovação do olhar e dos meios expressivos, procurando novas perspectiva de um diferente diálogo com o “fora”, no encontro do olhar, do corpo e dos sentidos com a paisagem, para “abrir uma via de consciência afetiva, de uma relação diferente com os espaços do mundo.” (SIRONI, 2004).

Ghirri e Celati aproximam, dessa forma, as características identitárias do fotolivro àquelas que constituem o tecido das diferentes paisagens. A página do livro, ocupada por imagens fotográficas, apresenta ao leitor territórios múltiplos — materiais, imagéticos, simbólicos, espaciais, assim como a superfície da paisagem. A fotografia impressa ganha textura, contexto e dimensão. E passa a ocupar, por sua vez, um território. As propriedades materiais constroem espaços a serem explorados com os sentidos, conforme o encadeamento de imagens que indica direções de leitura-percurso.

Lanchonetes Paulistanas

São Paulo é uma metrópole caótica, desordenada e frenética, um universo feito cidade, que não para e não oferece paz e descanso, tanto aos olhos quanto ao corpo. Os limites flutuantes das margens urbanas se perdem no horizonte de imensas camadas de concreto entre rios, morros e vales. Mas é sobretudo uma cidade viva, em que tudo é permeado por uma atmosfera úmida quase psicodélica vibrante de cor, vozes e sons. Morar nesta cidade de 20 milhões de habitantes significa também conviver com a ideia, e com a sensação, de que esse espaço nunca vai te pertencer e que nunca vai ser possível conhecê-lo por inteiro.

A escolha de retratar lugares como as lanchonetes nasce a partir do interesse, e da necessidade, de encontrar pequenas dimensões do cotidiano, investigando fotograficamente as identidades e as alteridades da paisagem urbana, canalizadas num lugar só, partindo do embate do corpo com o espaço urbano, do olhar do observador, em diferentes momentos, temporalidades e espacialidades.



FIGURA 1
Detalhe da capa e da encadernação do livro.

Identifiquei na lanchonete um dos lugares mais típicos de convivência da cidade; um espaço finito que pudesse conter em si, ou pelo menos em parte, o espaço infinito de São Paulo, em que se concentram e estratificam várias camadas culturais, sociais e identitárias. Diferentes pessoas, ritmos, classe sociais, horários. Cada esquina tem uma lanchonete, parecidas entre elas, mas cada uma com os próprios detalhes, elementos e personagens únicos. A lanchonete é entendida, neste caso, como metonímia da cidade paulistana, numa operação de manipulação retórica do espaço urbano:

uma parte para um todo. Partindo da desconstrução da trama da cidade, isolando um elemento só do cotidiano.

As incursões fotográficas foram realizadas durante diferentes momentos do dia e da noite, dias diferentes da semana e do ano com o intento de investigar as mudanças dos lugares, mas a narrativa do livro foi construída com o intento de propor, com ordem da montagem, o relato de um dia: a chegada numa lanchonete, encontros, conversas, copos, até ao final da noite. A narrativa é assim uma jornada pelos internos paulistanos, linear,



FIGURA 2
Detalhe de página dupla.

com um início, um meio e um fim. A atmosfera dos lugares, a própria luz fria artificial é enfatizada pelo flash da câmera, que se reflete e reverbera nos detalhes, nos cantos e nas bordas das coisas e dos personagens.

A sequência, exclusivamente imagética, é uma composição caótica ao mesmo tempo caracterizada por um ritmo descritivo lento. É composta por fotografias silenciosas que não possuem legendas ou títulos, em que colocações geográficas e temporais não são especificadas, com os tons e os contrastes cromáticos como indicações do barulho sonoro e visual dos lugares. Dípticos são intercalados por imagens únicas que tomam o espaço inteiro das páginas sangradas. Analogia da forma em que a cidade toma o espaço inteiro do panorama visual do observador. Na perspectiva de que o leitor habita o território do fotolivro, os

limites das fotografias são análogos ao alcance do olhar, cabendo à imaginação completar a imagem da área impressa. O livro não possui espaço para vazio branco e descanso para o olhar. O espaço de imaginação é limitado e o leitor é convidado, por meio dessa sequência contínua, a mergulhar na cena, sentir-se parte, sendo ele próprio personagem. O sentido de leitura é planejado linearmente, da capa à contracapa, mas a falta de informação textual possibilita ao leitor a criação dos seus próprios trajetos, percorrendo a publicação de modo errático, navegando no espaço de forma livre, explorando os internos da paisagem urbana paulistana.

As páginas são encadernadas com uma costura à vista, que permite uma abertura completa do livro, e uma fruição das imagens por inteiro. A vista das fotografias é ampla e aberta como são abertos os lugares, de frente para a rua.



FIGURA 3
Díptico.



FIGURA 4
Díptico.

Faltam, ao longo da narração, momentos de clímax ou suspense; o foco de fato não é nas ações das personagens, mas na exploração do espaço, que, ao invés de cenário e fundo da cena, vira real ator e protagonista narrativo.

O projeto do fotolivro *Lanchonetes Paulistanas* pode ser considerado assim uma espécie de an-

tropologia de um espaço, em que, por meio da edição, seleção e sequenciamento das imagens fotográficas, emergem vários aspectos culturais e identitários no sequenciamento e na edição das fotografias, em relação também à materialidade e ao projeto do objeto livro como um todo.



FIGURA 5
Detalhe de uma refeição.



FIGURA 6
Quatro da tarde nas proximidades do Minhocão.



FIGURA 7
Primeiras horas do dia e espera dos clientes na Mooca.



FIGURA 8
Hora do almoço na Vila Pompeia.



FIGURA 9
Díptico: Depois e antes do samba
começar, no Bixiga.

A paisagem narrada

Il Paesaggio Narrato: Identità e atmosfere del territorio é uma reflexão sobre a relação que temos com o nosso entorno, com a paisagem ao nosso redor. É um relato sobre um espaço afetivo, em forma de fotolivro, que mistura diferentes tipos de texto, visual (fotográfico) e verbal (literário), na criação de uma sequência imagético-atmosférica que tem como protagonista a paisagem.

Este projeto de TCC foi desenvolvido ao longo do ano de 2020; num momento em que os limites físicos das restrições devido à pandemia me fizeram perceber com mais atenção e profundidade o meu entorno mais próximo, a paisagem imediata e o espaço do cotidiano das minhas lembranças.

O território das minhas memórias afetivas é a Pianura Padana, lugar escondido na neblina, em que a manhã não faz diferença entre o inverno e as outras estações, que ao longo dos séculos mudou de vocação econômica, cor política, arquitetura, como o rio que a atravessa mudou o leito do seu curso. É esse lugar, antítese do pitoresco tradicional italiano, carregado de histórias e de literatura. Podemos reconhecer, de fato, uma forte identidade literária da planície, porque por aqui passaram muitos escritores, artistas, fotógrafos e diretores. De Ariosto aos neorrealistas, a Luigi Ghirri e Gianni Celati. Não possui fronteiras ou barreiras: começa com o rio e, como o rio, não acaba, mas a foz mergulha no mar.



FIGURA 10

Casotto: construção fluvial típica da região do Rio Pó. Trata-se de casas ou cabanas construídas sobre palafitas no leito do rio.

Como no projeto *Lanchonetes Paulistanas*, aqui a materialidade do livro é um aspecto-chave do trabalho. Com a sua forma e o seu cromatismo, introduz o leitor ao lugar, oferecendo uma experiência tanto estética quanto sensorial. O livro é branco e monocromo. Todas as fotografias foram realizadas em película 35 mm em preto e branco, como referência ao imaginário neorrealista dos filmes de Michelangelo Antonioni, que marcaram profundamente o imaginário desta paisagem, e as *narrações de baixa intensidade* de Gianni Celati, como o próprio texto que compõe o livro.

A sequência imagética foi desenvolvida ao longo de vários meses nas “viagens mínimas e nas incursões no cotidiano” (GHIRRI, p.34, 2010, *tradução da autora*). Tirando fotografias e explorando os lugares fui percebendo uma recorrência de elementos que pareciam construir e ser parte da identidade e das atmosferas do território. Reencontrei esses mesmos elementos no texto *Gli Ultimi Contemplatori* (1997), de Gianni Celati, que retrata a mesma paisagem do vale do rio.



FIGURA 11
Posto de gasolina situado na
estrada do aterro de Guastalla, no
Norte da Itália.

Nas próprias narrações, Celati, afastando-se do romance tradicional, utiliza uma língua que pertence à tradição oral, rica em sequências descritivas, adjetivos, figuras e expedientes retóricos, moldada a partir da tradição da novela e também inspirada na forma da paisagem que escolhe retratar. Os espaços se tornam protagonistas narrativos absolutos, como resultado também da influência da visão e prática fotográfica de Luigi Ghirri, no ato de *pensar por imagens* como atividade gerada pela percepção através dos sentidos. A saída na paisagem e a sensação do ambiente confluem num tipo de es-

crita e prática artística que se produzem somente através do encontro com os lugares, com o *fora*. Esse exercício da visão permite a Celati elaborar uma poética que reconhece no espaço e na paisagem um “pré-texto”. O olhar de Ghirri foi decisivo para individuar no espaço as “reservas” narrativas (SPUNTA, p.134, 2006), ou seja, na identificação do ambiente como depósito de experiências tanto naturais quanto humanas, que vinculam a identidade do homem aos lugares aos quais ele pertence e pelos quais é permeado.

O texto literário, que acompanha a sequência fotográfica, aprofunda a relação do leitor com o lugar, seguindo o exemplo e a poética de Maureen Bisilliat, especialmente nos fotolivros literários *A João Guimarães Rosa* (1974) e *Sertões: luz & trevas* (1982). A cada imagem pertence um pequeno texto, palavras e frases que possuem diferentes tipos de leitura, individual como legendas poéticas ou em conjunto, num único fluxo narrativo, do começo ao fim do livro.

É necessário frisar que foram retirados do texto original de Celati somente trechos compostos por elementos descritivos. Portanto, apenas os menores e mais indispensáveis elementos-chave do conto foram escolhidos para representar as características atmosféricas do lugar. Esses fragmentos, na teoria narratológica de Roland Barthes, identificam os “nódulos narrativos”.

A operação de retrato do território foi realizada em conjunto com a operação de escolha desses fragmentos literários, para que texto fotográfico e texto literário virassem uma nova linguagem dentro do fotolivro.

A descrição, tradicionalmente abordada pela teoria narratológica como interrupção do fluxo narrativo, constitui, ao contrário, o motor efetivo da narração (BAL, 2002). A descrição passa a ser entendida, dessa forma, como produtora de mundos. Além disso, Celati alega que, para conseguir descrever e transmitir as atmosferas da paisagem da planície, é necessário adotar uma linguagem narrativa diferente.

Partindo dos estudos de Gérard Genette, chegando a Roland Barthes, a narratologia em campo literário destacou como o desenvolvimento clássico da narração chegasse a comprimento por meio da alternância de sequências narrativas diferentes e, também, hierarquias estabelecidas por tempos verbais, com o pretérito perfeito como tempo da ação principal, que constituem o *turning point* da narração. O ritmo dos contos de Celati, porém, é extremamente lento e demorado. Momentos e cenas individuais são dilatados no tempo através de um determinado uso dos tempos verbais, com pretérito

imperfeito e pretérito mais-que-perfeito composto. Baixando a tensão narrativa, os momentos de clímax e de suspense, que representam o momento crucial da arquitetura estrutural do conto, são anulados. O mesmo escritor define esse tipo de narração como “narrazione a bassa intensità”, narração à baixa intensidade (CELATI, 1987), caracterizada por uma intensa exploração do espaço, ritmos descritivos lentos, compridos e sem expectativas.

Da mesma forma, Ghirri amava fotografar a neblina e os lugares em que não conseguia enxergar com clareza, que chamava de “zone di bassa intensità” (áreas de baixa intensidade), nas quais o olhar é desafiado a contar e relatar a imobilidade do espaço, e corresponde de forma análoga à mesma maneira em que Celati descreve as próprias narrações. Para o escritor, a paisagem da planície “non architettata a guidare gli sguardi” (CELATI, 1994), dificilmente descrita com palavras, representa um desafio literário.

Então no fotolivro, seguindo a forma da paisagem, a narrativa se desenvolve através de uma sequência imagética extremamente regular, exasperada no formato sempre igual das fotografias — de “cartão postal” (10x15), como referência aos “paesaggi da cartolina”, recortes de paisagem estereotipadas e turísticas, panoramas e perspectivas deslumbrantes, mas retratando aqui o próprio oxímoro, a cotidianidade de uma paisagem desruralizada, que virou periferia. A paisagem do vale do Pó é o principal protagonista narrativo, e a figura humana aparece raramente, e sempre como elemento distante, retratada de costas, sem uma clara caracterização, como ela própria elemento e extensão da paisagem.

A sensação de regularidade expressa-se também nas relações espaciais das imagens ao longo das páginas. Colocadas na mesma linha, para enfatizar repetitividade da paisagem do vale, onde tudo é visível, onde não tem pontos que permitem mudanças de perspectiva, numa constância visual oprimente, onde o olhar se perde no horizonte, ao mesmo tempo infinito e fechado. A forma especial deste fotolivro permite um desdobramento



Io credo

che un tempo si dicesse la matana del Po, per dire che la "pazzia" di certuni era ispirata dall'acqua del fiume, dalle sue turbolenze, e piene irriducibili entro un letto stabile.



E il fiume e le acque della nostra regione sono precisamente l'opposto dell'ordine

stabile e geometrico che si vede nelle campagne, sono precisamente l'opposto di questo progetto millenario per organizzare tutto l'uniforme della natura in uno spazio regolamentato di linee rette.

FIGURA 12
Relação espacial: analogia.
Il Paesaggio Narrato, 2021

completo das 60 fotografias numa única página, longa 13 metros, através de uma encadernação à sanfona. Esse tipo específico de encadernação permite então duas formas diferentes de leitura da obra, num sentido tradicional, folheando páginas duplas, uma atrás da outra, ou também uma leitura completa da narração através de uma única sequência que reproduz, em sua forma, tanto o curso do rio, quanto a planicidade do território. Uma moldura branca padronizada envolve as fotografias do começo ao fim, para estender a visão da paisagem além dos limites da imagem, como objetivo de estimular a imaginação do leitor para ir além do que está na frente, na reconstrução do panorama e num exercício de renovação do olhar. As imagens ao longo da sequência são dispostas

sempre em dípticos, e possuem entre elas três tipos de espaçamentos diferentes, como elemento que introduz uma quebra no ritmo narrativo cadenciado. As relações espaciais reproduzem figuras retóricas dos fragmentos do texto colocado embaixo, através de critérios retóricos de símile, oxímoro e analogia.

O texto de Gianni Celati se desdobra numa dança ao longo das páginas, com as palavras que recompõem as linhas da paisagem física retratada nas fotografias e cujo posicionamento e espaçamento também enfatiza os recursos retóricos e sonoros da descrição da paisagem do escritor, como as aliterações, onomatopeias e paronomásia (típicas da tradição oral da novela), no intento de transportar o leitor por dentro da paisagem.



nella piattezza assoluta del paesaggio che avete attorno.

FIGURA 13
Relação espacial: símile. *Il Paesaggio Narrato*, 2021.



questo umore fantastico,



che si
sostituisce al
convencionali
della società?

FIGURA 14
Relação espacial: oximoro. *Il Paesaggio Narrato*, 2021.



La nostra regione

è una conca della terra
con una scarsa pendenza verso il mare,

FIGURA 15
Relação formal entre texto verbal e texto imagético. *Il Paesaggio Narrato*, 2021.



FIGURA 16
Detalhe da capa do livro.

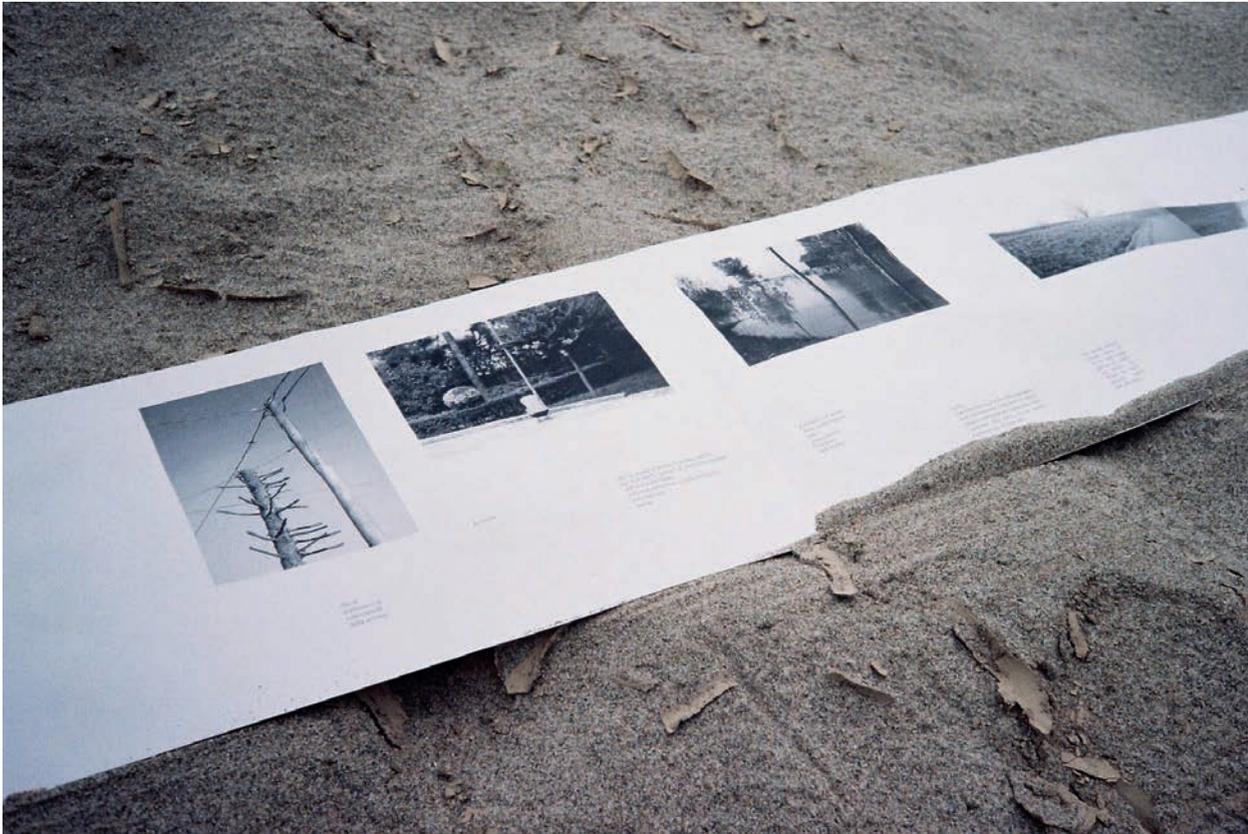


FIGURA 17
Detalhe da encadernação sanfona.



FIGURA 18
Detalhe da encadernação sanfona.

Considerações finais

Abordar esses dois trabalhos, embora de forma e modalidades diferentes, deixou clara a força e a potência do fotolivro enquanto meio expressivo e objeto comunicacional estético. De fato, o espaço do fotolivro através do design como processo e ferramenta tradutiva possibilita o encontro de linguagens de diferentes naturezas em infinitas combinações, na criação e transmissão de narrações complexas. Sensações do autor, do leitor, dos ambientes e das histórias se entrelaçam nas sequências imagéticas ao longo das páginas, potencializando as atmosferas narrativas dos textos imagéticos.

O caráter evasivo e rarefeito da paisagem do Vale do rio Pó, e o caráter denso das *Lanchonetes Paulistanas*, que a um primeiro olhar superficial parecem desprovidos de qualquer atrativo, representam de forma diferente, mas complementar, expressões da essência do espaço do cotidiano. Partindo da experiência do lugar, e do embate do corpo com o ambiente, os territórios da cotidianidade, retratados em ambos os projetos, encontram na trama ilustrada do fotolivro o lugar ideal para revelar-se em suas complexidades e contradições. As equivalências narrativas, do texto da paisagem ao texto do fotolivro, permitem ao leitor mergulhar no espaço, ter experiência sensível das atmosferas, estimulando a descoberta das identidades e alteridades, numa alusão afetiva dos lugares.

Assim, projetar o espaço comunicativo no âmbito do fotolivro significa produzir traduções ao mesmo tempo intermediárias e intersemióticas. O design da comunicação é a complexa ferramenta que permite a passagem da mensagem através de meios diferentes, produzindo conexões na criação de uma única linguagem nova, feita de inúmeras camadas, signos e significados.

Fontes das imagens

FIGURA 1 a 18 Acervo da autora

Referências bibliográficas

- ANTONIONI, M. Per un film sul fiume Po. **Cinema**, n. 68, p. 255-57, 25 de Abril 1939.
- BADGER, G. It's all fiction: Narrative and the Photobook. In Knappe, G. (ed). **Imprint: visual narratives and beyond**. Estocolmo: Art and theory publishing, 2013.
- BAL, M. **Descrizione, costruzione di mondi e tempo della narrazione**. Torino: Einaudi, 2002.
- BARTHES, R. **Introdução à Análise Estrutural da Narrativa**. 3 ed. Petrópolis, Vozes, 2008
- BISILLIAT, M. **A João Guimarães Rosa: fim de rumo, terras altas**, Urucúia. São Paulo: Terraiz, 1974.
- _____. **Sertões: luz & trevas**. Raízes Artes Gráficas, São Paulo, 1982.
- BÖHME, G. **Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces**. London: Bloomsbury Academic, 2016.
- CELATI, G. Ultimi contemplatori. **Rivista 13c — Informazioni Commenti Inchieste sui beni culturali**, v. 5, n. 3, p. 25-27, 1997. Disponível em: <http://www.rigabooks.it/index.php?idlanguage=1&zone=9&id=404>. Acesso em: 20/11/20
- _____. Verso la foce: reportage per un amico fotografo. In GHIRRI, L.; LEONE, G.; VELATI, E. **Viaggio in Italia**. Alessandra: Il Quadrante, 1984.
- _____. **Verso la foce**. Milano: Feltrinelli, 1989.
- COLBERG, J.. **Understanding Photobooks: — The form and content of the photographic book**. New York: Routledge, 2017.
- GHIRRI, L. **Lezioni di Fotografia: a cura di Giulio Bizzarri e Paolo Barbaro**. Macerata: Quodlibet, 2010.
- _____. **Niente di antico sotto il sole: scritti e immagini per un'autobiografia**. a cura di Costantini e Chiaramonte. Torino: Sei, 1990.
- _____. **Il profilo delle nuvole: immagini di un paesaggio italiano**. Milano: Feltrinelli, 1989.
- GRIFFERO, T. **I confini (atmosferici) del Paesaggio**. «Imago», V (2014), Il paesaggio nel cinema contemporaneo, a cura di S. Parigi e G. Ravesi
- _____. **Atmosferologia: estetica degli spazi emozionali**. Milano: Mimesis, 2017.
- MENDONÇA, S. **Superfícies territoriais: encontros entre fotolivros e espaços públicos urbanos**. Base de Dados de Livros de Fotografia, 2021. Disponível em: <<https://livrosdefotografia.org/artigos/@id/29949>>. Acesso em: 04/01/23
- PARR, M.; BADGER, G. **The Photobook: A History**. London: Phaidon, 2004. v. 1.
- SCHMITZ, H. System der Philosophie, vol. III.2: Der Gefühlsraum, Bouvier, Bonn, 1969; em GRIFFERO, T. **Spazi e sentimenti (atmosferici). A partire dalla nuova fenomenologia**. Spazi filosofico: 2014.

SEGRE, C. **Avviamento all'analisi del testo letterario**. Torino: Einaudi Paperbacks, 1985.

SIRONI, M. **Geografie del Narrare**. Reggio Emilia: Diabasis, 2004.

SPUNTA, M. **Ghirri, Celati e lo "spazio di affezione"**: Il lettore di provincia. Oxford: Lang, 2006.

_____. Il Profilo delle Nuvole: Luigi Ghirri's photography and the 'New' Italian Landscape. **Italian Studies**, v. 61, n. 1, spring 2006.

VITALE, M. G. Sul concetto di atmosfera: intervista a Tonino Griffero. **La Critica**, ano XII, n. 39, 2013. Disponível em: www.lacritica.net/griffero.htm. Acesso em: 13/02/21

Comunicar a atmosfera da paisagem: design e narrativas literárias

ALICE MATURO¹

DANIELA ANNA CALABI²

As obras literárias permitem atrair e evocar imagens mentais a partir das descrições dos lugares e das paisagens, enquanto se desvelam os enredos e se identificam os cenários dos acontecimentos. Durante a leitura, a paisagem evocada mentalmente se sobrepõe à identidade dos lugares literários e daqueles reais. As paisagens descritas nos textos são intimamente representadas, recorrendo a memórias e à imaginação; mas poderiam elas ser representadas em sua essência emocional e, assim, compartilhadas em sua qualidade atmosférica? A escritura verbal e os códigos linguísticos tornam os espaços narrados “imagináveis” também graças à “figuratividade dos textos”. A questão investigativa coloca em destaque a atmosfera das paisagens, enquanto o design se oferece como instrumento de comunicação.

Escrituras verbais e escrituras visuais: traduções intersemióticas e paisagem

A literatura, em seu conjunto, pode ser considerada um tipo de “atlas dos lugares imaginados”, caros à epistemologia interessada na profundidade perceptiva do espaço narrado (cfr. Lancioni, 2009). Durante a leitura de textos literários é a dimensão atmosférica dos locais dos eventos que se apresenta à imaginação através dos detalhes descritos pelo autor, enquanto a memória das vivências pessoais enriquece de significado as palavras e as representa. Para introduzir a complexidade das relações entre escrituras verbais e suas representações é fundamental pensar no significado da palavra “texto” por meio de uma metáfora.

O “texto” se apresenta como uma textura infinitamente variada e articulada de sinais alfabéticos, compostos como um tecido, o *textum*. De fato,

Texto quer dizer tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entre-

laçamento perpétuo; perdido neste tecido — nessa textura — o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos dos neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (hyphos é o tecido e a teia da aranha). (Barthes, 1987, p.83).

Tal qual um tecido, o texto se compõe de tramas e urdiduras, elementos diversos que se alternam e entrelaçam, podendo assim se afirmar que a escritura é composta de tantas escrituras justapostas, é polimorfa. O caráter “polialfabético” do texto (Dallari, 2012, p.16) contém na sua própria natureza a oportunidade de ser representado através de diferentes códigos linguísticos que, a partir de um sentido, são oferecidos pelas tramas do texto.

A qualidade atmosférica, na qual os textos literários imergem o leitor, é mesmo correlata àqueles códigos; mas em primeira instância se caracteriza pelos traços da imaginação criativa e pelas conotações emocionais entrelaçadas às descrições dos ambientes e à estrutura narrativa (Griffero, 2010). As ilustrações, as palavras, as criações gráficas, os códigos tipográficos se encontram entre os instrumentos linguísticos que podem tornar explícitos tais significados emocionais. O leitor é envolvido no imaginário atmosférico, que é uma via relacional entre o texto e o projeto visual e audível que pode representá-lo.

Nas transposições dos textos em imagens, como a ilustração e a fotografia, mais explicitamente, a gravação em vídeo ou a animação, a atmosfera (percebida como “sentimento” que permeia o ambiente) caracteriza a interpretação e transforma a escritura alfabética em outras formas de escritura multimídia. A realização de imagens, sejam destinadas à decoração da página ou ilustração de narrativas literárias, “amplia” a experiência de leitura no que diz respeito à sequência de acontecimentos, destacando, portanto, eventos específicos. As imagens reescrivem, interpretam e representam, de outra forma linguística, algumas ambientações e fatos fundamentais.

Sempre a partir do texto literário, que se configura como texto “polimorfo” e não como simples texto originário ou “prototexto”, podem ser também reconhecidos metatextos “*in nuce*”, embrionários. Reconhecem-se, na escritura, possíveis transmutações em textos cinematográficos, teatrais, animações, fotorromances...: formatos híbridos.

O conjunto das possíveis traduções intersemióticas e potencialidades transformativas torna evidente a natureza polialfabética dos textos literários; uma natureza disponível para ser representada com diferentes estratégias interpretativas, linguagens, códigos (Popovič, 1975).

Grande parte da literatura descreve a identidade da paisagem e da atmosfera dos lugares, sobrepondo acontecimentos históricos e ficcionais. A narrativa “odepórica”, própria das viagens, colabora particularmente com o conhecimento local e das diferentes culturas alimentando e difundindo memórias e lendas. Ela chega a induzir no leitor, em alguns casos, o desejo de experiência direta, para experimentar a sensação de presença, de *imersão* na atmosfera daquela paisagem e daquela viagem. Alimenta um desejo de conhecimento que contemporaneamente é emocional e sensorial.

Considerando as descrições atmosféricas um elemento narrativo de junção, uma articulação entre memórias e histórias, avaliamos como elas podem estimular o leitor ao conhecimento dos lugares. O design das atmosferas define um ato projetual de *tradução* preciso, que sintetiza os aspectos perceptivos, emocionais, mnésicos da escritura que emergem das paisagens narradas, para transportá-los a outros códigos expressivos: verbais, icônicos, tipográficos, gráficos, relacionais, de mediação cultural etc. (Carrer, 1999).

O design das atmosferas busca, especificamente, o efeito de sentido gerado pelas descrições literárias, individualizando tons comunicativos e códigos expressivos pela representação do mundo através do literário.

Não se pede ao leitor/fruidor que conheça os locais das narrações; o texto pode ser preditivo, prelúdio de uma eventual exploração física pos-

terior. As descrições estabelecem ligação com as imagens evocadas, em uma paisagem mental que, a partir da escrita, acessa a memória semântica de cada um, assim como a experiência de lugares semelhantes. Na falta de referências conhecidas pontuais, a imagem íntima e pessoal construída mentalmente pelo leitor adapta a atmosfera narrada ao sentimento provado em outros lugares.

Do ponto de vista “narratológico”, a possibilidade de elaborar mentalmente o espaço literário é modulada pela eficácia da “figuratividade do texto”. Trata-se da propriedade semiótica que separa no texto os elementos que conduzem à formação de uma imagem mental: “A figuratividade permite localizar no discurso o efeito particular de sentido consistente ao tornar sensível a realidade sensível” (Bertrand, 2002, p.99).

As descrições dos espaços, das paisagens, dos ambientes são um verdadeiro e próprio *limiar de acesso* à imersão experiencial; não atingem realmente os sentidos, mas colocam em relação as dimensões do texto com a experiência sensível do mundo e as emoções, portanto, com a atmosfera dos lugares reais.

A interpretação do texto implica em um ato tradutório projetual destinado a comunicar os sentimentos e a atmosfera contida no texto literário. Trata-se de uma “tradução intersemiótica” que diz respeito à passagem da leitura (íntima e pessoal) do texto, ao design de sua representação por meio de códigos e linguagens diversas, adaptados à representação das atmosferas. Não uma tradução literal, mas um *ato criativo* que, do texto escrito, aporta em outras linguagens e significados (Eco, 2003).

Roman Jakobson define a tradução intersemiótica como uma exegese: uma interpretação de sinais não linguísticos (Zingale, 2016). Pertence a esse tipo de tradução a transformação da narrativa escrita em teatral e cinematográfica, o ato interpretativo realiza uma tradução da escrita linear, identificando um “palimpsesto de sinais”. A tradução intersemiótica é o instrumento mais adequado para executar traduções que partem do texto e exploram outros níveis sensoriais.

Os modelos epistemológicos de referência são aqueles das reflexões semióticas (Pezzini, 2014; Lo Feudo, 2013), dos estudos sobre o vínculo entre espaço geográfico, percepção (Bruno, 2015), memória e artes visuais (Moretti, 1997), da narratologia (Segre, 1985). Mas, se o ato de traduzir e o de projetar são indissociáveis por sua dimensão interdisciplinar, evidencia-se uma mais completa aproximação da disciplina do design com os estudos de tradução. Em particular,

o paradigma de tradução considerado no campo dos estudos de Design da comunicação comporta uma inquestionável solicitação em termos fundantes, oferecendo contribuições à teoria e às práticas projetuais, incidindo sobre o estatuto dos artefatos projetados. (BAULE; CARATTI, 2016, p.15).

Portanto, se na trama do texto literário é possível rastrear descrições ambientais específicas capazes de comunicar a atmosfera dos lugares, a análise das formas e das estruturas da narrativa predispõe à identificação dos códigos narrativos adaptados a realizar o projeto de design (Lo Feudo, 2013).

A seleção ordenada dos traços atmosféricos, distribuídos no texto literário, torna hipotetizável a criação de um palimpsesto de experiências estéticas. A ordenação das atmosferas define um acesso privilegiado ao conhecimento da paisagem literária específica, por meio de um design capaz de gerar uma “estética dominante” imersiva e da convergência de conteúdos multimídia (Ortoleva, 2009, p. 92). Disposto sequencialmente, o palimpsesto organiza as atmosferas presentes no texto escrito interpretando, reformulando, transmutando o conteúdo para comunicá-lo.

O resultado final é um conteúdo novo, que narra o espaço, o ar, os sons, a atmosfera da paisagem protagonista das páginas do livro. Texto e imagem se confirmam em uma relação profunda; arte fotográfica e escritura verbal, com frequência, tornam-se intérpretes ideais das paisagens que narram, tornando imersivas as atmosferas dos acontecimentos (Lo Feudo, 2013).

A transmutação, ou tradução intersemiótica do texto em imagem, determina um salto específico de escala; trata-se, na realidade, de uma “tradução entre semióticas com diversas matérias” (Dusi, 2006, p.6), na qual o design garante a qualidade do resultado mantendo os objetivos de sentido.

O design da comunicação realiza, neste caso, uma tradução em que a paisagem muda de dimensão: de espaço textual, que toma forma no mundo interior, transforma-se em espaço visível e compartilhável.

Design das atmosferas e paisagens literárias

A análise do tecido literário apresenta uma vasta literatura, basta enumerar as teorias do formalismo russo, os estudos de Propp, Genette, Lévi—Strauss, Todorov e Greimas, o estruturalismo e o pós-modernismo.

Os estudos de Segre e Barthes inspiraram diversos métodos de segmentação da trama do conto ou linguístico-funcionais, úteis para identificar e representar as atmosferas literárias dos lugares. Dos estudos sobre narratologia, designados por Todorov para a pesquisa funcional das narrativas (Segre, 1985), apreende-se como as sequências narratológicas são arquiteturas com escopos comunicativos diversos. Especificamente, as sequências descritivas são estruturas cujo objetivo é informar sobre o contexto, sem vínculo com o prosseguimento da ação; podem ter o objetivo de evocar uma atmosfera precisa no âmbito de um ou mais núcleos do texto (Barthes, 2019).

A operação projetual de tradução do espaço narrado pode-se, portanto, definir como tradução do espaço atmosférico *narrado*. De fato, a atmosfera é tudo aquilo que, relativamente objetivo e compartilhável, chega a suscitar sentimentos e emoções ao observar uma paisagem real, ou seja, imaginando uma paisagem descrita por um autor (Griffero, 2010). Griffero define a atmosfera identificando-a a partir daquilo que produz em termos de participação e envolvimento: “uma situação que nos toca

sensivelmente por sua proeminência, ou seja, pela ação que exerce sobre nós do ponto de vista emocional” (Griffero, 2009, p. 51). Independentemente do estado de ânimo do leitor, a atmosfera induz um sentimento e um envolvimento muitas vezes inesperado (Vitale, 2013).

A atmosfera das paisagens determina, assim, impressões capazes de redefinir continuamente a estética global dos lugares, mesmo que se trate de sensações e estados de ânimo transitórios e mutáveis. O simples “abraçar com o olhar” um panorama pode penetrar no sentido atmosférico (Griffero, 2016, p.129). A percepção é projetiva e sinestésica, quase tátil, até quando se observa uma paisagem pictórica ou uma imagem fotográfica. Em um tipo de envolvimento sempre mais abstrato, a imagem “mental” dos lugares literários também se forma na consciência do leitor com atributos atmosféricos, que às vezes remetem a outros locais conhecidos. Trata-se de um efeito de sentido gerado pelas descrições literárias, que, para se formarem, contam com a memória de outros lugares.

Griffero e Bertrand afirmam que

[...] sem dúvida, podem se considerar atmosféricas as descrições de espaços urbanos oferecidas sejam por August Endell em 1908 seja, mais recentemente, por Kevin Lynch em suas indagações ambientais fundadas nas noções de “figurabilidade” (*imageability*), isto é, sobre a qualidade urbana percebida, independentemente da objetividade cartográfica e resultante do encontro entre o sujeito e certas qualidades objetivas. (Griffero, 2010, p. 93).

As paisagens são sistemas complexos; são arquiteturas culturais que remetem a outras memórias e outros espaços, mas também hipertextos vivos com uma estrutura superficial, que se referem à imediatez da imagem de conjunto, e a uma mais profunda que se entrelaça com as memórias (Calabi, 2009). “‘Texto’ aqui se refere a qualquer porção do mundo sensível sobre a qual decidimos exercitar nossa atividade interpretativa. De um certo modo, todo o mundo físico é um grande texto a ser interpretado.” (Vulli, 2000, p.135).

A seguir serão descritos alguns projetos experimentais, cada qual relacionado a um estudo de caso internacional, selecionados pelo tipo de resultado projetual e inovação. Trata-se de design da comunicação das atmosferas, que transforma a obra de partida (literária, fotográfica etc.) em um “discurso atmosférico paisagístico”.

A narrativa fotográfica. O fotorromance

Autora: Giulia Fabbi

Título: *Il paesaggio narrato. Identità e atmosfere del territorio tra testo letterario e testo fotografico* [A paisagem narrada. Identidade e atmosferas do território entre texto literário e texto fotográfico]

Ano: 2021

Linguagem de tradução atmosférica: fotografia
Tipologia de tradução: do texto literário ao fotolivro - fotorromance

Referência literária: Gianni Celati (1997), *Ultimi Contemplatori* [Últimos contempladores]
Projeto de Tese Magistral em Design da Comunicação, Politécnico de Milão

Trata-se de uma narrativa “polialfabética” (escritura verbal, composição gráfica, fotografia) da paisagem rural do Vale do Pó. Desfruta da proximidade de linguagens narrativas diversas com figuras de retórica visíveis, produzindo um resultado fotográfico atmosférico do território do texto de Gianni Celati. A pesquisa teórica investiga os códigos através dos quais as formas e as atmosferas da paisagem podem ser valorizadas, restituindo uma interpretação tradutora eficaz.

Através das composições de sequências fotográficas e fragmentos literários no espaço da página dupla, realiza-se uma interpretação contemplativa dos locais descritos por Celati. A paisagem é valorizada não mais em seu papel de contexto da ação humana, mas enquanto protagonista narrativa, capaz de suscitar impressões e emoções, expressar mensagens significantes. O design da comunicação realiza equivalências narrativas traduzindo conteúdos entre diferentes linguagens, valorizan-

do a exploração do Vale do Pó, com uma releitura cujo código icônico orienta a imersão na natureza do território.

A tradução do texto acontece por equivalência entre a paisagem narrada, a restituição tipográfica, a tradução fotográfica e o objeto livro em sua dimensão física. Realiza uma densa sequência fotográfica que propõe espaços abertos e detalhes, que, também na forma física, desdobra-se em planos infinitos, evocando retoricamente a própria paisagem. (ver capítulo anterior, FIGURAS 12 a 18, páginas 267 a 270).

Estudo de caso: narração fotográfica-fotorromance

Un paese. La storia e l'eredità [Uma cidadezinha. A história e a hereditariedade], Paul Strand e Cesare Zavattini, 1955, entre texto literário e livro fotográfico. [<http://www.fondazioneunpaese.org/un-paese/>]

Obra conjunta de Paul Strand e Cesare Zavattini, o livro conta histórias de pessoas humildes da cidadezinha italiana de Luzzara, nos anos 1950. O projeto é definido como “literatura por imagens”, remete à tradição neorrealista no cinema e se propõe como encenação de fotografia e texto, um complementar ao outro, mutuamente evocativos. A atmosfera daquele território italiano é construída por uma série de retratos. A paisagem e os utensílios carregados de sentido do viver cotidiano são os principais personagens.

A tradição camponesa é evocada por meio do equilíbrio narrativo entre os contos. Fotografias e textos têm função didática; um acompanha o outro com o objetivo de criar uma narrativa atmosférica equilibrada sinergicamente.

A narração documentatística.

Áudio/documentário fotográfico

Autora: Elisa Strada

Título: *Illustrare le atmosfere di un racconto letterario. Una teoria traduttiva per il paesaggio narrato [Ilustrar as atmosferas de um conto literário. Uma teoria de tradução para a paisagem narrada]*

Ano: 2019

Linguagem de tradução atmosférica: fotografia e rastros sonoros

Tipologia de tradução: de texto literário a documentário

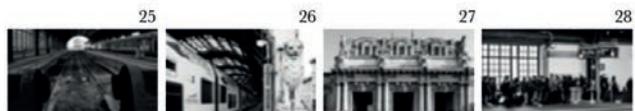
Referência literária: Anna Maria Ortese (1958), *Una notte alla stazione*, in *Silenzio a Milano [Uma noite na estação, em Silêncio em Milão]*

A pesquisa trata da “tradução atmosférica” de um texto literário de Ortese. O projeto editorial pode ser definido como documentário áudio/fotográfico da Estação Central de Milão. O projeto documental usa a narrativa fotográfica por meio da elaboração de um método de análise semiótica do texto de Ortese. Dos núcleos de texto narrativos, descritivos, dialógicos, reflexivos, passando pela decomposição em sequências e atmosferas, até a tradução fotográfica e síntese em áudio do texto descritivo atmosférico.

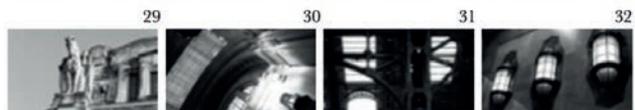
A hipótese da pesquisa investiga as possíveis interpretações semióticas entre narrativas textuais alfabética e fotográfica. Analisa como o retrato fotográfico dos lugares reais pode se aproximar da leitura de um texto, para tornar visível uma paisagem literária representando apenas qualidades atmosféricas. O estudo é semiótico e perceptivo, com referência nos estudos visuais e ambientais de Giuliana Bruno, Tonino Griffiro, François Jullien; nas teorias semióticas de Charles Peirce e Roman Jakobson, de Cesare Segre e Roland Barthes. A narrativa fotográfica destaca os timbres emocionais e encontra inspiração nas tradições da fotografia documental de Walker Evans, Gabriele Basilico e Sebastião Salgado.



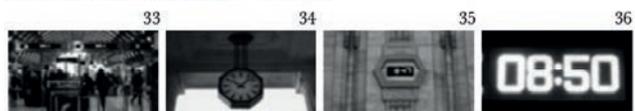
(21) essa occupa un'area rettangolare di 420.000 mq. / (22) 66.500 sono occupati dalle tettoie, la cui lunghezza è di 341 m. / (23) Piazzale dei binari e fabbricato viaggiatori, prendono il resto. / (24) I binari di tettoia sono 24. /



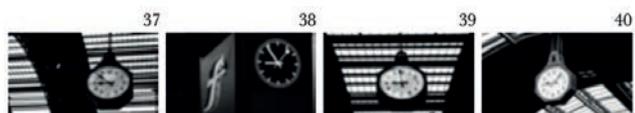
(25) mentre il numero complessivo dei binari sale a 81 con uno sviluppo totale di 17.202 metri. / (26) Forse, esso è solo agghiacciante e di cattivo gusto. / (27) Ma entrate in questo monumento! Scoprite la sua vitalità! / (28) Osservate le correnti unane che scorrono come rigagnoli neri per ogni dove! /



(29) Guardate queste masse di pietra, / (30) queste mura alte come montagne, queste volte elevate come nuvole, / (31) questo ferro, / (32) queste lampade; /



(33) ascoltate i comandi monotoni che partono dai megafoni, / (34) osservate lo scatto in avanti delle lancette degli orologi, / (35) dei duecento / (36) orologi /



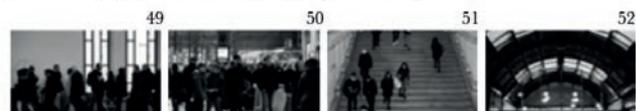
(37) sparsi / (38) dovunque / (39) in questa / (40) mezza luce; /



(41) portatevi fino ai treni e cercate / (42) dietro i finestrini i profili rovesciati dei vecchi, / (43) e quelli tesi in avanti degli adulti, dei giovani. La loro ansietà, lo sguardo fisso, le labbra serrate, / (44) quella interiore immobilità e stordimento /



(45) di chi crede di correre, ma è soltanto trascinato da qualcosa ch'è fuori di lui, e che solo essa corre, con un ritmo gigantesco. / (46) Le otto. L'ora più sovraccarica. Il "transatlantico" emergeva, almeno in quel momento, / (47) da un mare agitato di teste, di braccia, di spalle. C'era un'animazione non dovuta, probabilmente, / (48) all'arrivo o alla partenza di qualche treno importante, /



(49) quanto al caso, a quella misteriosa combinazione d'interessi / (50) che spesso porta la gente a ritrovarsi per motivi diversi, e anche per nessun motivo, in qualche luogo. / (51) Un rivolo, due rivoli umani che subito s'ingrossavano, ingrandivano, distendevano, aprivano in tanti rivoletti diversi, che andavano a urtare contro il "transatlantico", lo sommergevano. / (52) Dagli enormi globi opachi pendenti a grappoli dalla volta si spandeva tutt'intorno una luce latiginosa. /



(53) Si sentivano voci richiami affannati, esclamazioni. / (54) Tutto questo, le lontananze, la stanchezza, gli affanni, / (55-56) e un silenzio /

FIGURA 1

Elisa Strada, *Illustrare le atmosfere di un racconto letterario. Una teoria traduttiva per il paesaggio narrato*. Sequência do storyboard, 2019, [<http://www.comunicazionedelterritorio.it/site/portfolio/illustrare-atmosfere-racconto-letterario/>].



FIGURA 2

Elisa Strada, “Queste mura alte come montagne, queste volte elevate come nuvole” [Esses muros altos como montanhas, esses arcos elevados como nuvens]. *Illustrare le atmosfere di un racconto letterario. Una teoria traduttiva per il paesaggio narrato*, 2019, [<http://www.comunicazione del territorio.it/site/portfolio/illustrare-atmosfera-raconto-letterario/>].



FIGURA 3

Elisa Strada, "Improvvisamente, tra un treno e l'altro, a volte, non c'è più nessuno"
[Repentinamente, entre um trem e outro, às vezes, não há mais ninguém]. *Illustrare le atmosfere di un racconto letterario. Una teoria traduttiva per il paesaggio narrato*, 2019, [<http://www.comunicazionedelterritorio.it/site/portfolio/illustrare-atmosfera-racconto-letterario/>].



FIGURA 4

Elisa Strada, “Le tettoie nere come nuvole di pioggia sul greto di un fiume essiccato” [As marquises negras como nuvens de chuva sobre o cascalho de um rio seco].

Illustrare le atmosfere di un racconto letterario. Una teoria traduttiva per il paesaggio narrato, 2019, [<http://www.comunicazionedelterritorio.it/site/portfolio/illustrare-atmosfere-raconto-letterario/>].

Estudo de caso de narrativa documental

Duane Michals e a narrativa fotográfica pela ação em sequência [https://www.dc-mooregallery.com/artists/duane-michals/series/sequences]

O fotógrafo americano Duane Michals caracteriza o próprio trabalho pela pesquisa das relações entre narrativa e ambiente, documentando sequências de ação humana. O espaço (frequentemente urbano) pode ser privado ou público e se impregna de significado através de pontos de vista por meio dos quais é representado. Muitas vezes suas sequências narrativas visuais são acompanhadas de âncoras textuais que funcionam como rubricas; formam um conjunto híbrido composto por texto alfabético, visual, fotojornalístico e uso do fotorromance.

Suas experimentações se encontram no volume *Sequences* [Sequências] publicado nos anos 1970.

A narrativa digital. O livro aumentado

Autora: Elena Nardone

Título: *imBook. Letture immersive per narrazioni di luoghi* [imBook. Leituras imersivas para a narrativa de lugares]

Ano: 2019

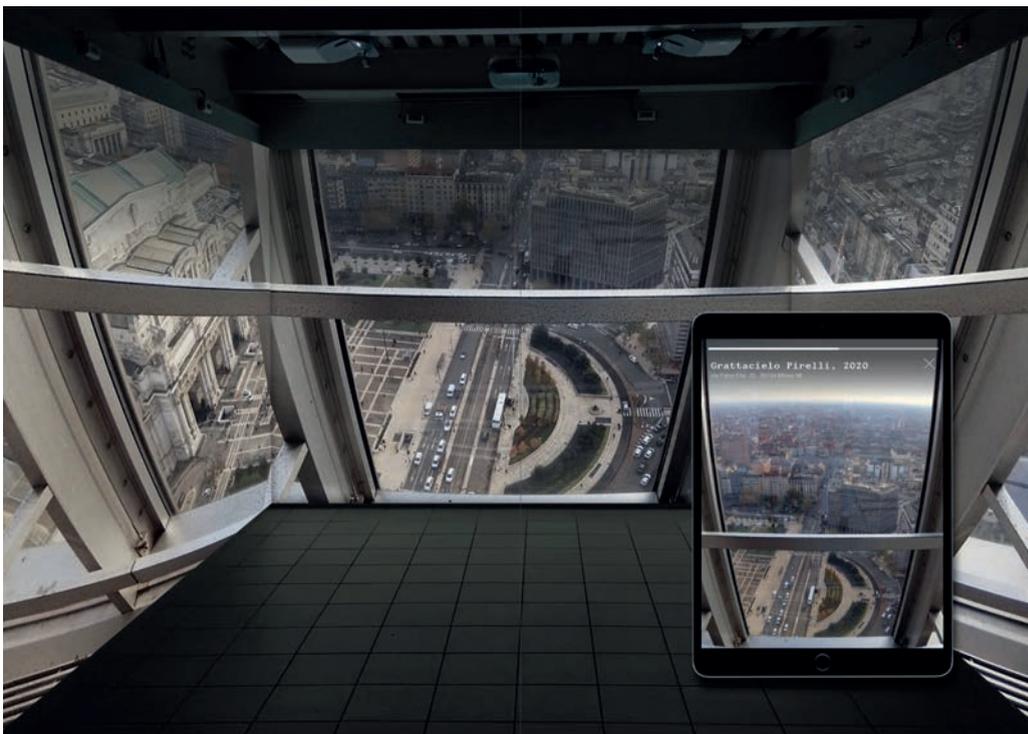
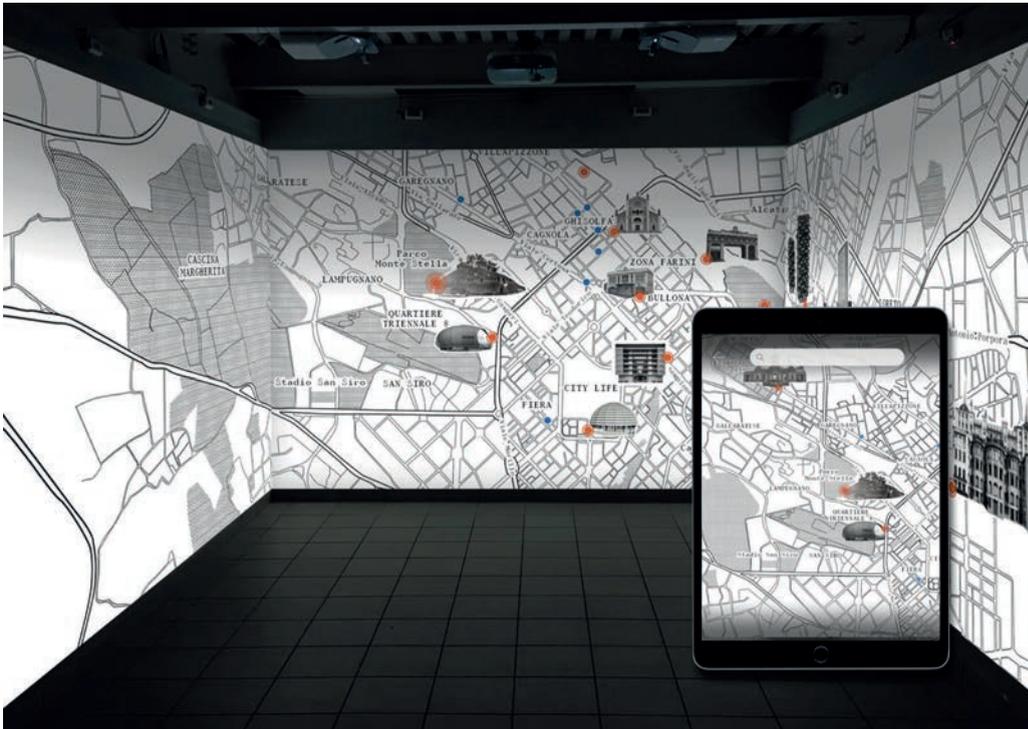
Linguagem de tradução atmosférica: realidade aumentada e experiência virtual

Tipologia de tradução: do texto literário à experiência imersiva

Referência literária: Alberto Rollo, (2016), *Un'educazione milanese* [Uma educação milanesa]

Projeto de Tese Magistral em Design da Comunicação, Politécnico de Milão

Trata-se de uma interpretação imersiva que parte de um texto literário: um projeto editorial que realiza uma viagem virtual nas descrições de Alberto Rollo de suas vivências na cidade de Milão. A transformação do objeto livro em formatos ampliados se dá pelo emprego de uma tecnologia digital, imBook, um aplicativo que traduz o texto narrativo em uma experiência de leitura digital geolocalizada. As paisagens urbanas descritas por Rollo encontram um correspondente geográfico no território, que acompanha o leitor durante todo o percurso de leitura. Cada lugar e fragmento da paisagem se traduz em um conteúdo aumentado, com conteúdos multimídia e uma restituição imersiva no ambiente físico CAVE (Cave Automatic Virtual Environment), para a leitura em voz alta. A tese questiona o conceito de leitura digital “aumentada” em relação às novas tecnologias imersivas, a partir do estudo da experiência de leitura compartilhada, na era da digitalização. A tradução da atmosfera dos lugares urbanos resulta da construção de narrativas paralelas: do texto escrito, às fotografias históricas da Milão dos anos 1950, à imersão em um “mapa de narrativas”, com trilhas audiovisuais e projeções imersivas para a compreensão espacial-geográfica do território narrado.



FIGURAS 5 e 6

Elena Nardone, *imBook. Letture immersive per narrazioni di luoghi*. Imagens ilustrativas do projeto, 2019, [<http://www.comunicazonedelterritorio.it/site/portfolio/imbook/>].



FIGURAS 7 e 8

Elena Nardone, *imBook. Letture immersive per narrazioni di luoghi*. Immagini illustrative di progetto, 2019. [Nos anos 1964, os das terceiras foram convidados ao edifício Pirelli para os exames atitudinais. De onde eu estava, nada se via e, no entanto, estávamos, talvez, apenas no segundo andar, mas me dava uma sensação estranha saber que de cima de mim subia tanto a ponto de estar sobre todos os tetos da cidade, sobre as estações vizinhas, de forma que seria possível ver o Duomo, olhar para a periferia, as fábricas, a autoestrada para os lagos, os campos, a Brianza, os Alpes.], [<http://www.comunicazione del territorio.it/site/portfolio/imbook/>].

Estudo de caso de narrativas digitais

Reif Larsen para *Editions At Play* [Edições em jogo], experiências editoriais digitais virtuais em *Entrances & Exits* [<https://entrances-exits.com/legend>], 2016.

A publicação do livro digital e imersivo escrito por Reif Larsen faz parte do projeto editorial Progetto Editoriale Editions At Play, uma coleção de livros digitais idealizada pela Visual Editions (Londres) em colaboração com Google Creative Lab (Sydney), que aproveita as propriedades dinâmicas da web. *Entrances & Exits* [Entradas e saídas] é uma história de amor narrada e ambientada pelas estradas digitais do Google Street View, em que o protagonista descobre uma chave misteriosa que lhe permite abrir e fechar as portas do mundo. A história utiliza a metáfora da porta para levar o fruidor a descobrir uma dinâmica imersiva de entrada-saída, como sugerido pelo título.

A paisagem urbana descrita no centro é, assim, traduzida por meio de uma série de acessos virtuais aos edifícios da cidade, com um intercâmbio contínuo e dinâmico entre o texto escrito, os espaços narrados e a exploração fotográfica imersiva. O projeto alude a uma nova concepção de livro digital.

A narrativa por estratificação de conteúdos atmosféricos

Autor: Mattia Lombardini

Título: *Eterotopie atmosferiche. Format generativo per la rappresentazione visiva delle diverse identità locali* [Heterotopias atmosféricas. Formato generativo para a representação visual das diversas identidades locais]

Ano: 2021

Linguagem de tradução atmosférica: sobreposição fotográfica

Tipologia de tradução: da paisagem à narrativa por sinais estratificados

Projeto de Tese Magistral em Design da Comunicação, Politécnico de Milão

O projeto destaca a alteridade além da identidade dos espaços: o diferente, o incomum. A reflexão se orienta pela evolução do turismo de massa e de uma investigação visual do material fotográfico disposto nas redes pelos usuários. O projeto se propõe a narrar as atmosferas da cidade de Riccione por meio da “estratificação organizada” dos conteúdos visuais, das impressões e das emoções atmosféricas que transmitem o conjunto dos locais turísticos e não turísticos da cidade litorânea. A superação da oferta turística de massa, em favor de uma experiência mais proximal e personalizada, caracteriza a pesquisa de formas de identidade local autênticas em uma ótica estratégica de recompensa e descoberta. O projeto pretende desenvolver uma narrativa atmosférica sincrônica das identidades de Riccione.

A tradução da atmosfera da paisagem é realizada por meio da geração algorítmica de imagens geolocalizadas por usuários estratificados. As heterotopias atmosféricas são imagens realizadas em gráfica generativa que oferecem diferentes pontos de vista contemporaneamente.



FIGURA 9
Mattia Lombardini, *Eterotopie atmosferiche*. Format generativo per la rappresentazione visiva delle diverse identità locali. I Imagens ilustrativas do projeto, 2021.

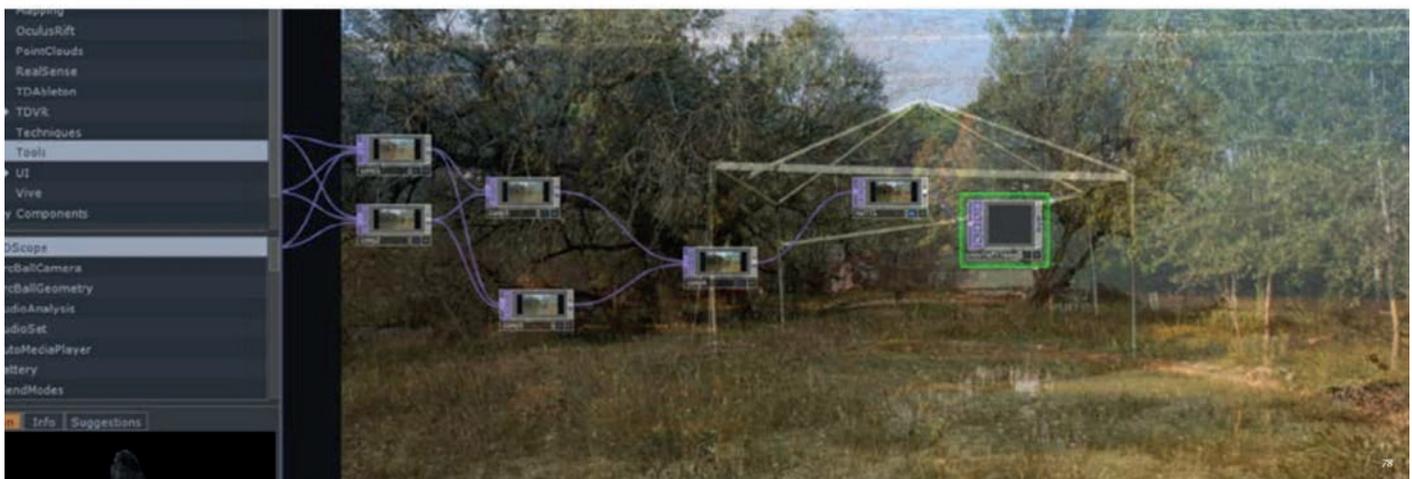
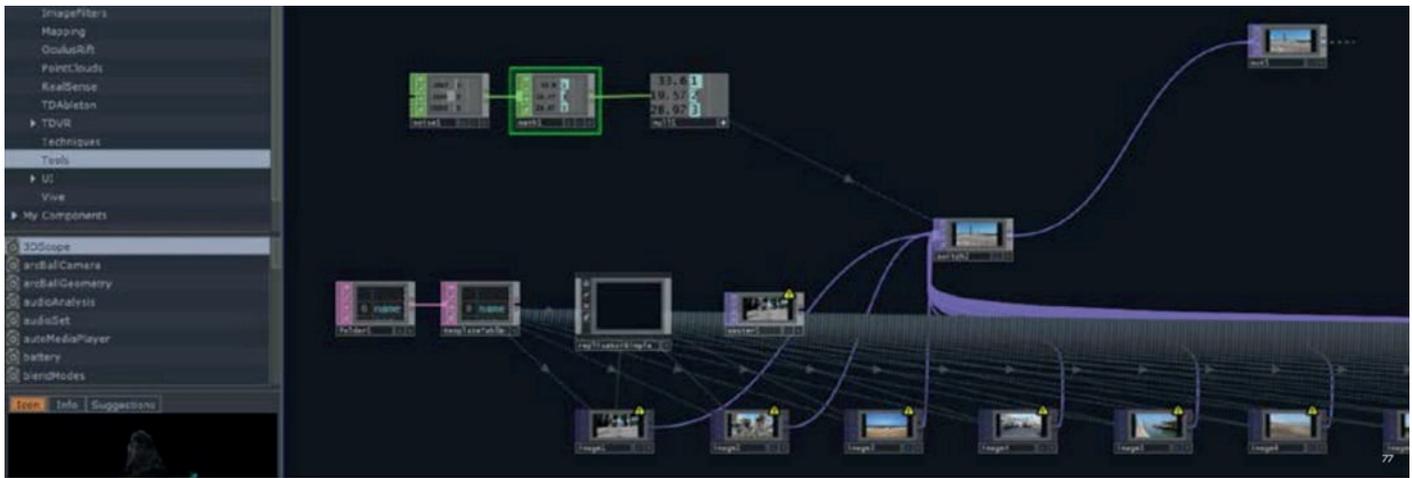


FIGURA 10
 Mattia Lombardini, *Eterotopie atmosferiche*.
Format generativo per la rappresentazione
visiva delle diverse identità locali. Criação
 generativa de imagens Touchdesigner, 2021.





266

267

FIGURAS 11 e 12
 Mattia Lombardini, *Eterotopie atmosferiche*.
Format generativo per la rappresentazione
visiva delle diverse identità locali. Imagens
 ilustrativas do projeto, 2021.

Estudo de caso de narrativas por estratificação de conteúdos atmosféricos

David Hockney e as experimentações fotográficas de sobreposição de sinais visuais. [<https://www.hockney.com/works/photos/photographic-collages>]

A paisagem sempre foi um dos principais objetos do ilustrador e gravador David Hockney. Sua produção artística dos anos 1980, caracterizada por estudos de sequências fotográficas sobreposta, é de particular interesse para nós. Hockney observa como a fotografia, em relação à pintura, reproduz sincronicamente cada detalhe; a pintura, por outro lado, registra sobre o mesmo suporte as pinceladas produzidas ao longo do tempo pelo autor. Seu trabalho se concentra na técnica da sobreposição e da colagem: o transcorrer do tempo, os diversos movimentos dos atores no espaço são restituídos contemporaneamente, como em uma pintura por partes.

Exemplos dessa sua abordagem são as séries “Composite Polaroids” e “Photographic Collages”.

A narrativa multiescritura. Publicação multi-script

Autora: Alice Maturo

Título: *Melting plot. Guida multi-script al paesaggio* [Enredo derretido.

Guia multi-script para a paisagem]

Ano: 2020

Linguagem de tradução atmosférica:

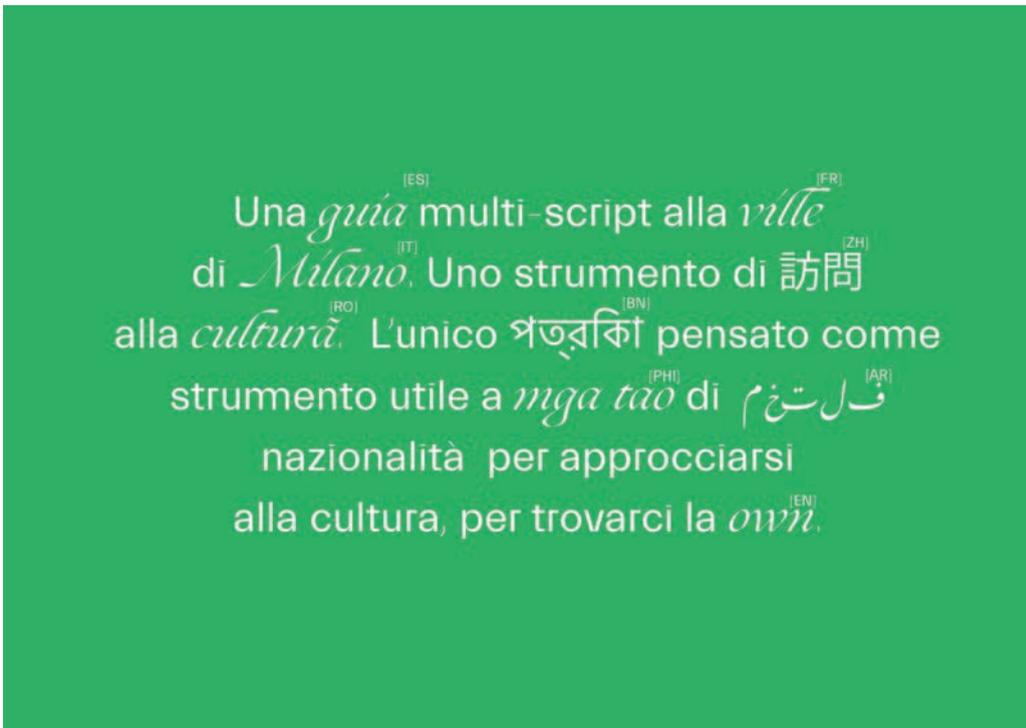
code-mixing de códigos linguísticos

Tipologia de tradução: da paisagem à narrativa multilíngue

Projeto de Tese Magistral em Design da Comunicação, Politécnico de Milão

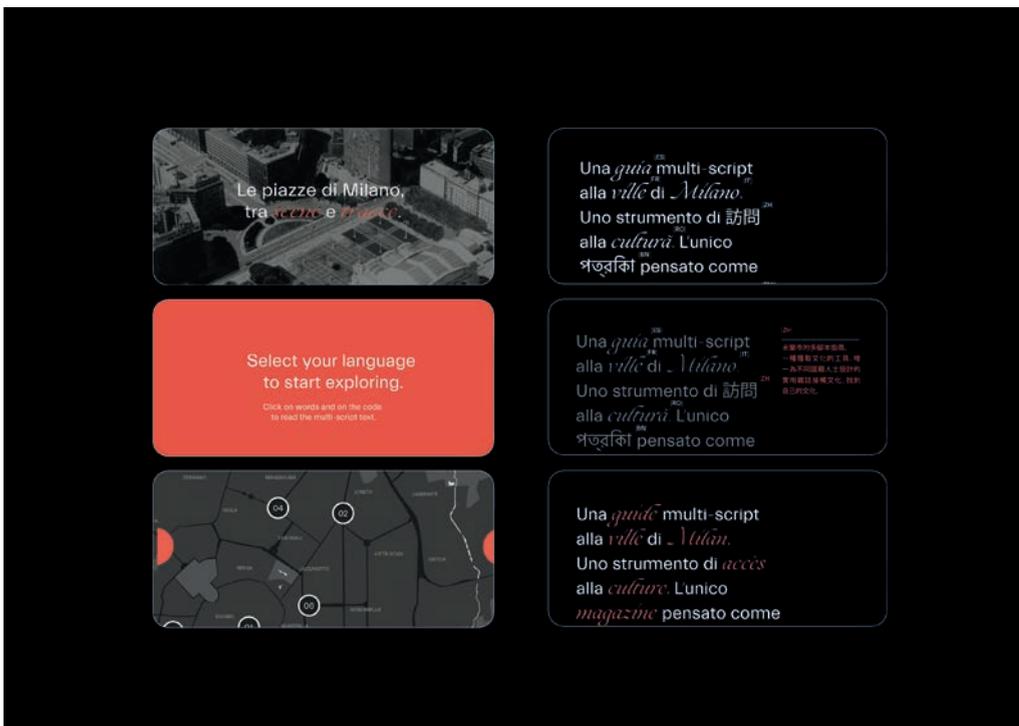
Neste caso a pesquisa dá enfoque a um guia multi-script para a exploração multicultural da paisagem da cidade de Milão; um projeto editorial que faz a mediação entre as alteridades culturais e linguísticas e as valoriza. O projeto nasce da vontade de valorizar a paisagem urbana por meio da estratificação de seus “sinais culturais”, comunicando os diferentes registros linguísticos e considerando os espaços como narrativas polifônicas.

Alinhado com as teorias de “paisagem linguística”, o tecido urbano é compreendido como um texto que se compõe por “scripts comunicativos” e pluralidade de registros. A pesquisa projetual se concentrou no tema de exploração proximal do território por meio de descrições dos guias turísticos do território. Um texto semioticamente compreendido como *textum* e *textis*, fazendo referência aos estudos de Volli. A pluralidade sociocultural de um local é traduzida pela sobreposição de registros linguísticos na transposição para a página digital, permitindo sempre a escolha da língua mais conhecida. Assim, a paisagem não é mais descrita através de um único código, mas por meio da integração de códigos linguísticos diferentes, testemunho dos múltiplos traços culturais. A tradução atmosférica, social e cultural da paisagem resulta da construção de uma narrativa “multiescritura”, que coloca em cena a paisagem por meio da polifonia de script: um denso tecido etnográfico, tipográfico e fotográfico, para narrar a pluralidade das identidades dos espaços. Uma experimentação que se orienta pela tipografia e aporta no código linguístico, para definir a arquitetura da atmosfera cultural de Milão.



FIGURAS 13 e 14

Alice Maturo, *Melting plot. Guida multi-script al paesaggio*. Imagens ilustrativas do projeto, 2020, [<http://www.comunicacionedelterritorio.it/site/portfolio/guida-multi-script-paesaggio/>].



FIGURAS 15 e 16

Alice Maturo, *Melting plot. Guida multi-script al paesaggio*. Imagens ilustrativas do projeto, 2020, [<http://www.comunicacionedelterritorio.it/site/portfolio/guida-multi-script- paesaggio/>].

Estudo de caso de narrativa multiescritura

Lingscape [Paisagem linguística] e a exploração das sobreposições linguísticas dos lugares: Christoph Purschke, Peter Gilles, *Lingscape* [https://lingscape.uni.lu], 2016.

Lingscape é um projeto de mapa participativo que investiga o conceito de *linguistic landscape*: insígnias, cartazes, adesivos ou bandeiras contribuem para a formação da “paisagem linguística” de um lugar ou de um país; se reunidas mostram a diversidade das paisagens, culturais e linguísticas. O mapa, disponível como app, permite mover-se pela cidade e separar os traços escritos multilíngues, ligados a contextos e arquitetura, delineando a atmosfera local.

A tradução atmosférica é constituída de uma narrativa por sinais linguísticos que discorre sobre a identidade e alteridade do local: o texto escrito é a própria paisagem, que evoca a atmosfera de espaços urbanos e extraurbanos, históricos, culturais e sociais.

Conclusões

Os projetos apresentados ilustram como o design da comunicação pode ser intérprete das instâncias de uma narrativa atmosférica. O envolvimento emocional se torna o trâmite para uma cultura de espaços que veicula as identidades através do envolvimento imersivo, até se transformar em narração autônoma, a partir de textos literários. As “identidades inéditas” literárias, desconhecidas ou esquecidas, revelam-se como instrumento de reflexão fundamental de um design que valoriza os espaços tornando-os “acessíveis” através de textos escritos e de sua tradução em textos visuais.

De regra, não é nada simples a valorização e a comunicação de espaços não reconhecidos pelas sugestões turísticas, portanto estranhos aos estereótipos comunicativos. Comunicar, nesses casos, significa então promover as diversas realidades territoriais fazendo com que as raízes culturais apareçam e se tornem explícitas. A ideia de externar, de tornar visíveis e difusas as memórias, envolve as competências do design da comunicação, e mais particularmente o design da comunicação para o território. O design é tradutor de conteúdos, usa linguagens que tornam acessíveis documentos em diversos níveis, desde os imaginários até os literários, levando-os de volta a seus locais de origem. Seu objetivo é interpretar em uma “narrativa preditiva”, que possa acompanhar, seja virtualmente ou por experiência direta, uma descoberta de pontos de vista e lugares.

De um lado, o design sustenta e concretiza as atividades tradicionais de divulgação editorial; de outro, define os paradigmas de narrativa e os explicita, oferecendo-se como instrumento pedagógico precioso e de envolvimento experimental.

Notas

¹ Departamento de Design, Politécnico de Milão

² Departamento de Design, Politécnico de Milão

Referências bibliográficas

- BARTHES, R. **Sul racconto**: una conversazione inedita con Paolo Fabbri. Bologna: I edizione, Marietti, 2019.
- _____. **Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo**. Torino: I edizione italiana, Einaudi, 1999.
- BERTRAND, D. **Basi di semiotica letteraria**. Roma: Meltemi, 2002.
- CARRER, C. **Lo spazio dell'illustrazione**. In *Rivista Sfogliolibro*, n. 4, p. 28-30 1999.
- DALLARI, C. **Testi in testa**: parole e immagini per educare conoscenze e competenze narrative. Trento: Erikson, 2017.
- BAULE, G.; CARATTI, E. Per un design della traduzione. In BAULE, G.; CARATTI E. (Orgs.). **Design è traduzione**: il paradigma traduttivo per la cultura del progetto. Milano: Franco Angeli, 2016.
- BRUNO, G. **Atlante delle emozioni**: in viaggio tra arte, architettura e cinema. Milano: Mondadori, 2006.
- CALABI, D. A. Design della comunicazione e territorio: uno strumento strategico di relazione = Communication design and environmental: a strategic instrument of relationship. **Strategic Design Research Journal**, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 7-10, 2009. Disponível em: revistas.unisinos.br/index.php/sdrj/article/view/5148. Acesso em: 8 ago. 2022.
- DUSI, N. **Il cinema come traduzione**: da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura. Novara: Utet, 2006.
- ECO, U. **Dire quasi la stessa cosa**: esperienze di traduzione. Milano: Bompiani, 2003.
- GRIFFERO, T. Atmosfericità: “prima impressione” e spazi emozionali”, **Aisthesis. Rivista on-line del Seminario Permanente di Estetica**. Firenze, v. 2, n. 1, p. 49-66, 2009.
- _____. **Atmosferologia**: estetica degli spazi emozionali, Bari: Laterza, 2010.
- _____. **Il pensiero dei sensi**: atmosfere ed estetica patica. Milano: Guerini e Associati, 2016.
- LANCIONI, T. **Immagini narrate**: semiotica figurativa e testo letterario. Milano: Mondadori, 2009.
- LO FEUDO, G. Dall'iconico al verbale: traduzione intersemiotica e corrispondenze estetiche. Una ricerca empirica. **Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio**, Università della Calabria, Cosenza, v. 7, n. 1, p. 58-92, 2013. Disponível em: <http://www.rifl.unical.it/index.php/rifl/article/view/6>. Acesso em: 6 maio 2020.
- MORETTI, F. **Atlante del romanzo europeo**: 1800-1900. Torino: Einaudi, 1997.
- ORTESE, A. M. **Silenzio a Milano**. Milano: La Tartaruga Edizioni, 1998.
- ORTOLEVA, P. **Il secolo dei media**: riti, abitudini, mitologie. Milano: Il Saggiatore, 2009.
- POPOVIČ, A. **La scienza della traduzione**: aspetti metodologici: la comunicazione traduttiva. Milano: Hoepli, 1975.
- pezzini, I. Semiotica del paesaggio: recensione a ‘Paesaggi di Calvino’ di Fabio Di Carlo. **Rivista on-line dell'AISS Associazione Italiana Studi Semiotici**, Palermo n. 2, 2014. Disponível em: http://www.ecaiss.it/index_d.php?recordID=700. Acesso em: 7 ago. 2022.
- segre, C. **Avviamento all'analisi del testo letterario**. Torino: Einaudi, 1985.
- VITALE, M. G. Sul concetto di ‘atmosfera’. Intervista a Tonino Griffero. **La Critica**, Roma, v. XII, n. 39, p. XX-XX, 2013. Disponível em: <http://www.lacritica.net/griffero.htm>. Acesso em: 20 mar. 2020.
- VOLLI, U. **Manuale di semiotica**. Bari: Laterza Edizioni, 2000.
- ZINGALE, S. Come una traduzione. In BAULE, G; CARATTI, E. (org.) **Design è traduzione**: il paradigma traduttivo per la cultura del progetto. Milano: Franco Angeli, 2016.

Os autores

ALICE MATURO

Designer gráfica italiana e pesquisadora bolsista formada no Politecnico di Milano, MA Design de Comunicação. Experiência profissional em Veneza, Milão e Paris. Interessada em: design editorial, design para mediação cultural, instituições culturais, museus, indústria editorial.

ANA PAULA CAMPOS

Designer gráfica formada pela ECA-USP (2003) e mestre pela FAU-USP com a dissertação *Inventário. Processos de design na divulgação científica para crianças: estudo de caso de livro informativo* (2016), é diretora de arte e sócia do Estúdio Voador, onde, desde 2015, idealiza e desenvolve projetos de comunicação e narrativas sobre infância, cultura, arte e educação para centros culturais, escolas, institutos e editoras. Também pelo Voador edita o selo autoral Voa Zines, de publicações independentes. É professora da pós-graduação “Literatura para crianças e jovens”, do Instituto Vera Cruz desde 2019 e lecionou no curso de especialização em Ilustração da Ebac — Escola Britânica de Artes Criativas (2017-2021). Publica artigos e resenhas sobre livros ilustrados não ficcionais em revistas especializadas, como Emília e Quatro Cinco Um. Foi editora de infografia da revista Pesquisa Fapesp (2011-2019) e trabalhou em estúdios de design especializados em projetos editoriais nas áreas de arte, cultura e educação (2004-2011). Sua dissertação de mestrado foi finalista do 30º Prêmio Design do Museu da Casa Brasileira na categoria de trabalhos escritos, compondo a exposição de mesmo nome (2016). Também foi apresentada na reunião anual do IBBY Britânico, com publicação de artigo na revista IBBY-Link nº 57 (2020).

CAROLINA GRESPAN CARVALHAES

Nasceu e vive em São Paulo (SP) e se formou em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP; é mestranda em design com pesquisa sobre processos criativos de fotogravura pela mesma instituição. Atua como freelancer na área de design gráfico desde 2007. De janeiro de 2008 a dezembro de 2017 foi diretora

de arte da Revista da Cultura, publicação mensal da Livraria Cultura. Já colaborou com publicações das Editoras Trip, Livre, Abril e Símbolo e também fez projetos gráficos para livros infantis e corporativos. Durante três anos diagramou a revista acadêmica *Pro-posições*, publicação quadrimestral da Faculdade de Educação da Unicamp, para a qual fez também o projeto gráfico. Desenvolveu painéis para unidades do Sesc com técnicas mistas em parceria com o artista Daniel Bueno e participa do coletivo Charivari, que cria zines e publicações experimentais desde 2005. Produz gravuras com técnicas diversas desde 2014, nas quais parte da fotografia e do desenho para a realização de estampas policromáticas com mais de uma matriz, com especial interesse pela paisagem urbana.

CLICE DE TOLEDO SANJAR MAZZILLI

Professora-associada do Departamento de Projeto da FAU-USP na área de Programação Visual. Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo (1984), mestrado (1993) e doutorado (2003) em Estruturas Ambientais Urbanas, pela mesma instituição. Atualmente coordena o Laboratório da Imagem e é líder do grupo de pesquisa Design, Ambiente e Interfaces. É coordenadora pedagógica da Seção Técnica de Produção Editorial. Foi coordenadora do programa de pós-graduação em design da FAU-USP entre 2017 e 2021, e do curso de graduação em design de 2006 a 2009. Entre 1997 e 2006 lecionou desenho no Instituto de Artes da UNESP. Reúne experiência nas áreas de arquitetura, design e arte, atuando nos seguintes temas: processos de criação em design, linguagens visuais, narrativas multisensoriais, fotografia, design do livro (livro-objeto, livro-imagem, livro ilustrado), design ambiental, design de espaços lúdicos.

DANIELA ANNA CALABI

Professora-associada, leciona design de comunicação no Departamento de Design do Politécnico de Milão. Os seus principais interesses dizem respeito a Teorias do Design, Culturas Visuais, Sistemas de Identidade Territorial. Aprofundou os aspectos

perceptivos relacionados aos processos de comunicação e lida com linguagens e formatos, com atenção especial ao design de identidades territoriais. Entre as suas publicações mais recentes: *Il paesaggio fra identità e alterità. Per un design delle atmosfere*, in Zingale, S. (a cura di), *Design e Alterità. Conoscere l'Altro. Pensare il Possibile*, Franco Angeli (2022); *Education and Memory. Pedagogy of Remembrance and Communication design*, Agathón International Journal of Architecture, Art and Design, Unipapress (2021); *Design of the Atmospheres and Narrative Dimensions Literary Writing and Visual Writing*, in Scalisi, F. (ed.), *From Mega to Nano. The Complexity of a Multiscalar Project* (2020).

DANIELA GUTFREUND

Fez Pedagogia na PUC-SP e tem mestrado em Literatura Contemporânea Inglesa pela Goldsmith's College, University of London e mestrado em Design pela FAU-USP. Além disso, tem especialização em tradução pela City University, Londres. É gestora do Lugar de Ler, onde também dá cursos sobre livro-álbum e faz acompanhamento de projetos com escritores e ilustradores, e é editora na Livros da Matriz. Foi editora da movpalavras de 2013 a 2016 e supervisora-geral do Educativo Bial em 2015, depois de ter sido coordenadora do setor de comunicação do mesmo de 2010 a 2013. Foi professora de educação infantil e fundamental na Escola Viva e Escola da Vila, em São Paulo, e trabalhou no ensino público em Londres, na Inglaterra, durante os 13 anos em que morou lá. É autora de *Olha lá a Ana!*, publicado em 2015 pela movpalavras. Traduziu *Manolito*, *Dias felizes*, *O menino Perfeito*, *Meu tio chega amanhã*, *Triz* (Livros da Matriz), *O urso que não era*, *Mundo Cruel* (Boitatá), *Quando abro os olhos*, *A galinha Ernestina* (movpalavras), entre outros.

ELIZABETH ROMANI

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (2006), mestrado (2011) e doutorado (2016) em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (área de concen-

tração: design e arquitetura). É professora-adjunta do Departamento de Design da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, sendo responsável pelas componentes curriculares: Design editorial, Design de periódicos, Técnicas de Reprodução Gráfica e Design inclusivo. É professora do Programa de Pós-Graduação em Educação Especial da UFRN. Coordena e participa de projetos de extensão que discutem a articulação do design e da sociedade potiguar para a promoção da inclusão e da preservação do patrimônio. Coordena projetos de pesquisa em que se vinculam os conhecimentos do design e da educação em prol da acessibilidade comunicacional com o emprego de novos materiais e métodos.

GIULIA FABBI

Designer formada pelo Politecnico di Milano em Design da Comunicação e em Design pela FAU-USP, no âmbito do programa de duplo diploma. As suas pesquisas focam na possibilidade de criação e desenvolvimento de narrativas visuais que combinam texto literário e texto fotográfico num diálogo com o território e a paisagem, através do fotolivro. Atualmente trabalha como designer.

HELENA BARBOSA

Professora Auxiliar com Agregação em Design do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, com interesses em teoria do design, história do design português, estudos do design, cultura visual e material, patrimônio cultural, patrimônio, museologia, museografia, ilustração e arte. Tem escrito extensivamente e tem sido convidada a dar palestras em conferências (inter)nacionais, com artigos em revistas científicas, publicando vários livros. Atualmente é vice-diretora do ID+ Research Institute in Design, Media and Culture, do Programa Doutoral em Design, e membro do conselho editorial de várias revistas internacionais.

HELENA RUGAI BASTOS

É professora-adjunta da Universidade Federal do Rio Grande do Norte no bacharelado em Design e no Programa de Pós-graduação em Design da instituição. É doutora em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, mestre em educação, arte e história da cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e graduada em Design Gráfico pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo. Foi docente de cursos de Design na FAU-USP, do Centro Universitário Senac-SP, do Centro Universitário Fieo/UNIFIEO, do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e da Universidade São Judas Tadeu. Como designer tem experiência, em especial, nas subáreas de design gráfico-editorial, design de sinalização, identidade visual e gestão de marca. Pesquisadora principalmente nas áreas de metodologia de projeto, teoria e história do design, design de exposição, design de sinalização, design gráfico-editorial e identidade de marca.

MAGUMA

É o pseudônimo do artista e ilustrador espanhol Marcos Guardiola Martín, que vive em Madri e trabalha para diversos periódicos, editoras e marcas internacionais. Arquiteto de formação, Maguma começou sua carreira de ilustrador colaborando para o jornal *El País*. Depois disso, surgiram oportunidades em diversas empresas, como Courrier International, Forbes, Inside Housing, Reader's Digest, El malpensante, El Español, Yorokobu e Panenka, incluindo casas editoriais como Amanuta e Tara Books. Em 2015, graças à Acción Cultural Española, pôde viajar para a Índia a fim de desenvolver o projeto de residência artística que deu origem ao livro *O Deus Dinheiro*. No ano seguinte, recebeu o prêmio internacional *LatinAmerican Illustration 5*, promovido pela American Illustration.

MARIA LUÍSA ACIOLI FALCÃO DE ALENCAR

Doutoranda em design pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo,

tem mestrado em Comunicação e Semiótica pela PUC-São Paulo e é bacharela em design pela Universidade Federal de Pernambuco. Pesquisa sobre o ideal da artesanidade em livros independentes brasileiros contemporâneos, explorando questões como a simulação da manualidade, materialidade do livro, processos criativos e dimensões comunicativas como a visualidade e a visibilidade. Atua como designer editorial, especialmente com comunicação visual e diagramação, possuindo experiência na área. Trabalhou com o desenvolvimento de projetos gráficos e ilustrações para a Revista Continente e o Suplemento Pernambuco, além de livros como *passatempoemas* (Editora Quêlônio, 2020) e *Inventário de Outono* (Editora Quêlônio, 2021). Hoje em dia, trabalha com o design de livros independentes e tradicionais.

MICHAELLA PIVETTI

Designer e diretora de arte, é autora do livro “A fantasia, o design e a literatura para a infância”, prêmio de melhor livro do ano pela FNLIJ, na categoria teoria e atualmente está à frente do Projeto PLIT, como designer-curadora pós-doutoranda da PUC-SP, pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária, Bolsista CAPES/BRASIL de Pós-Doutorado Estratégico. Formada em comunicação visual, sempre trabalhou com design gráfico, especializando-se em planejamento editorial para jornalismo e arte. Pesquisa e atua na área de comunicação, makenews, produção editorial, literatura e educação. É mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, ECA USP, Departamento de Jornalismo, onde começou sua atividade docente. “Planejamento e representação gráfica no jornalismo impresso. A linguagem jornalística e a experiência nacional” é o título do estudo desenvolvido para dissertação de mestrado. Trabalhou para alguns dos principais jornais e revistas brasileiros, desenvolvendo e implementando projetos gráficos. Projeta e ilustra também para literatura infantil e juvenil e em 2018, torna-se doutora em Design e Arquitetura pela FAUUSP, Faculdade de

Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, com a tese “A fantasia, o design e a literatura para a infância. Fundamentos para uma gramática contemporânea da fantasia nos livros ilustrados”, uma proposta interdisciplinar, entre design e literatura, para análise e leitura da criatividade. Atua também como formadora de professores para a rede pública de ensino e colabora com grupos de pesquisa do IEA-USP, pela Cátedra Alfredo Bosi de Educação Básica.

PATRÍCIA DE VICQ SILVA LOBO

Designer formada pela PUC-RJ com mestrado em design pela FAU-USP. Trabalhou para a indústria fonográfica realizando projetos para clientes tais como: Warner Music, Som Livre e Universal. Na agência Tátil Design trabalhou para Nokia, Natura e na área promocional da empresa. Atualmente tem seu próprio estúdio e atende a clientes da indústria corporativa, com destaque para projetos de *branding* para Natura. Nas áreas de moda e decoração, cria ilustrações para estampas e objetos. Deu aulas no Sesc sobre livro-imagem em parceria com Daniela Gutfreund, e é professora do Lugar de Ler, onde ministra aulas relacionadas ao universo das artes visuais.

Universidade de São Paulo - USP

Reitor

Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice reitora

Maria Arminda do Nascimento Arruda

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU

Diretor

João Sette Whitaker Ferreira

Vice diretor

Guilherme Teixeira Wisnik

Comissão Editorial das Publicações da FAUUSP

Coordenadora da Comissão

Profa. Dra. Maria Beatriz Cruz Rufino

Vice Coordenador

Prof. Dr. Eduardo Augusto Costa

Representante titular do AUH

Profa. Dra. Maria Lucia Bressan Pinheiro

Representante suplente do AUH

Prof. Dr. Hugo Massaki Segawa

Representante titular do AUP

Profa. Dra. Denise Dantas

Representante suplente do AUP

Profa. Dra. Maria Beatriz Cruz Rufino

Representante titular do AUT

Prof. Dr. Leonardo Marques Monteiro

Representante suplente do AUT

Prof. Dr. João Carlos de Oliveira Cesar

Secretária

Liliana Lopes Alves

STPROED

Seção Técnica de Produção Editorial

Coordenação Didática

Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli

Supervisão Geral

André Luis Ferreira

Projeto gráfico e diagramação

André Luis Ferreira

Francisco Inácio Scaramelli Homem de Melo

José Tadeu de Azevedo Maia

Projeto do selo de identificação da Coleção Caramelo

Leandro Leão Alves

Impressão Digital

- PrimeLink B9100 (P/B)

- HP Color LaserJet E87660 (Color)

Francisco Paulo da Silva

Produção Editorial

Eliane Aparecida Pontes

Sosténes Pereira da Costa

Acabamento

Eduardo Antônio Cardoso

Jaime de Almeida Lisboa

Mário Duarte da Silva

Roseli Aparecida Alves Duarte

Valdinei Antônio Conceição

Tipografia e Serigrafia

Márcio Antônio de Jesus

Ricardo de Sotti Machado

Plotagem

Robson Brás Teixeira

Auxiliar Administrativa

Thelma Theophilo Tracchi

Família tipográfica: Utopia, com o texto corrido nas versões
Regular e Small Caps, em corpo 10,5 pt, entrelinha 15 pt.
Papéis: Capa em FCard 240 g/m², miolo em Polén 90 g/m².

São Paulo, 2023

O livro continua sendo objeto cultural que desperta, em sua materialidade, o interesse do leitor, inclusive na leitura por meio de imagens, intensificada no mundo contemporâneo. Não obstante a dominância dos meios digitais, formas alternativas de produção de livros vêm emergindo nas duas últimas décadas, tanto pela busca de qualidade editorial como pela possibilidade de experimentação gráfica, proporcionando uma experiência única na criação de narrativas. Autor, designer e editor trabalham de maneira integrada ou, por vezes, são a mesma pessoa. Os livros se expandem para outras dimensões espaciais e multissensoriais. Que mensagens tais livros comunicam e quais os processos envolvidos na sua criação? Que linguagens e dimensões poéticas podem ser exploradas? Qual a importância do leitor na concepção do design do livro? É possível conceber um livro ilustrado acessível a leitores cegos? Em *Design e dimensões narrativas multissensoriais: livro como objeto de pesquisa e prática criativa*, procura-se abordar tais questionamentos a partir da contribuição de pesquisadores e profissionais do campo do design que investigam ou praticam a criação de narrativas visuais, sejam elas destinadas ao público infantil ou adulto.

CLICE DE TOLEDO SANJAR MAZZILLI



ISBN 65-89514-48-0



9 786589 514480