

## 6 Considerações para o Design

Diante da compreensão do papel do designer enquanto agente cultural que atua na construção de significados, e da produção do Álbum Seriado como forma de inserir um grupo de leitores no processo de produção criando um produto que buscase a mescla de vozes, procuramos no presente capítulo entender como o leitor é usualmente considerado pelos designers de livro. Para isso analisamos três discursos representativos de uma abordagem predominante no design do livro e comparamos com a perspectiva de uma leitura enquanto prática social e da importância dos leitores e das mediações para apropriação da leitura e escrita. No entanto, é necessário esclarecer que nosso objetivo não é invalidar estes discursos, mas caracterizá-los em relação a forma como o leitor é abordado, a fim de pensarmos a participação do designer no processo de aquisição das práticas sociais de cultura e escrita, considerando as características de um grupo de leitores específicos, como no caso do grupo Guarani do Projeto de Escolarização dos Agentes de Saúde.

### 6.1. Design voltado para a produção

Chartier (1999: p.17) afirma que o autor não escreve livros, mas textos que serão transformados em livros. Daí, a compreensão de que entre o objeto que o autor escreve e aquele que o leitor lê, existe uma série de mediações, transformações e interferências feitas por diversos profissionais, como os editores, designers, impressores, etc. Portanto, se com isso pensarmos que a materialidade e a visualidade do suporte influenciam na recepção do livro, é possível compreender o design do livro como um elemento importante na relação entre o leitor e o objeto. Essa importância dá-se pela mediação entre o livro e o leitor através da configuração formal do suporte, e para tal, o designer deve conjugar variáveis relativas às intenções do autor e às necessidades do leitor.

Partindo deste raciocínio, a tendência é uma abordagem de Design que também se ocupe do leitor, considerando quem este leitor é, sua inserção sócio-cultural e quais as suas características de leitura. No entanto, notamos que a realidade da prática profissional não comporta, por diversos motivos, uma postura de investigação minuciosa sobre o público leitor.

Entre os diversos motivos, o mais evidente possivelmente está na própria dinâmica do cotidiano profissional, com pouca disposição de tempo e recursos para uma investigação aprofundada, e de um mercado editorial que não se preocupa com os micro-contextos sociais, buscando sempre atingir o maior público possível.

Contudo, a dinâmica do mercado não parece ser o único fator determinante para o atual desconhecimento sobre o leitor e as práticas de leitura. Tampouco nos apressaríamos a atribuir este desconhecimento à escassez de publicações e pesquisas neste tema, pois se a produção acadêmica ainda é pequena, provavelmente ela é apenas o reflexo do pequeno interesse da área em desenvolver pesquisas que considerem o leitor e seu contexto.<sup>1</sup>

Entretanto, segundo Coelho (2005), há uma preocupação com a produção, evidente na formação profissional dos designers. Ao observar os cursos de graduação em Design no Brasil, o autor destaca a maneira como as escolas possuem os projetos de realização como balizadores do progresso dos alunos, projetos que privilegiam a finalização do produto e raramente se voltam para aspectos que vão além da produção, como por exemplo a recepção e o desuso.

Como exemplo desta situação, observamos que o designer e escritor americano Richard Hendel (2006: p.33) afirma que os designers de livro servem a dois clientes: o autor e o leitor, com o objetivo de tornar a comunicação entre eles “tão clara quanto possível”. Mais adiante o designer/escritor também aponta o editor como um terceiro cliente. No entanto, Hendel apresenta exemplos apenas da intervenção do autor e do editor no trabalho do designer. Deste modo, somos levados a entender que o leitor é abordado através da intenção do designer em favorecer a legibilidade e proporcionar uma estética atraente, mas este é um leitor abstrato, uma noção implícita do designer de livros sobre uma idéia de leitor que guia suas escolhas.

Como consequência da preocupação com a produção, as discussões sobre o design do livro acabam por tratar apenas das representações do livro em relação ao autor e ao editor, com os aspectos visuais do livro e com a maneira como este dialoga ou não com o texto e com as determinações editoriais. No entanto, pouco se ouve falar sobre o público deste livro, sobre seu contexto sócio-cultural onde a leitura se realiza e quais as condições desta leitura, para que o projeto também possa ser balizado por estas variáveis.

---

<sup>1</sup> Neste sentido o Núcleo de Estudos do Design do Livro vem se posicionando através de eventos e publicações que buscam elucidar e discutir as questões relativas recepção Livro pelo viés do Design.

Há, talvez, um distanciamento entre a visão do Design em relação às áreas da Educação, Letras, Ciências Sociais e da Psicanálise, responsável por afastar o designer das questões ligadas à recepção e que o faz considerar que o produtor e o público partilham das mesmas formas de leitura e percepção. Entretanto, diante de um contexto onde a leitura, o texto e o design do livro acontecem num âmbito multicultural, torna-se relevante a revisão e o questionamento de alguns pressupostos através do olhar sobre estes outros horizontes disciplinares.

## 6.2. O leitor implícito

De acordo com o designer Milton Ribeiro (1983), em seu livro **Planejamento visual gráfico** (uma obra considerada como pioneira sobre o design gráfico no país), devemos considerar os fundamentos da *Gestalt* para a organização visual da página. Márcia Leon (2001) também nos prescreve as seguintes recomendações no trato das ilustrações no interior do livro:<sup>2</sup>

No caso de haver mais de uma ilustração na página, conforme os fundamentos da Gestalt, as possíveis combinações devem ser feitas por oposição. Isto significa que ilustrações grandes devem ser acompanhadas por ilustrações pequenas, assim como, um conjunto de formas verticais deve ser combinado com formas horizontais; redondas com quadradas, construções simétricas com assimétricas, a ilustração mais larga 3/4 da largura da mancha deve ser centralizada, ilustração 3/4 menos larga deve situar-se na margem lateral da página, ilustração composta por figuras de perfil deve ser colocada voltada para o texto, para não desviar a atenção do leitor.

(LEON: 2001 p.50)

Podemos compreender esta afirmação como uma série de parâmetros a serem seguidos, ou seja, linhas de guia para o “bom projeto gráfico”. Este “bom projeto” vem entre aspas por estar diretamente relacionado com o princípio da “boa forma”, fruto de uma abordagem do Design que pregava o privilégio da função do objeto sobre a forma, e esta última como mera consequência desta função. A abordagem em questão surge da ideologia racionalista da *Hochschule für Gestaltung* de Ulm que influenciou diretamente a Escola Superior de Desenho Industrial e a formação do campo profissional do Design no Brasil.

---

<sup>2</sup> A psicologia, ou teoria da Gestalt surge no começo do século 20 através dos estudos de Max Wertheimer e seus assistentes, Wolfgang Köhler e Kurt Kofka. Ela trata principalmente da percepção a partir da proposição de que a mente opera por “Gestalt” (termo alemão que pode ser entendido como “totalidade”, “global”, etc.) Ou seja, a compreensão se dá pela percepção da totalidade e não das partes isoladas.

A princípio, uma concepção que trate da função dos objetos não discorda da idéia de se abordar o leitor e as leituras, contudo não podemos deixar de esclarecer que nestes discursos a compreensão da função não está ligada a algum método de observação dos usos dos objetos. Muita das vezes a compreensão da função está relacionada exclusivamente aos princípios fundamentados pela Gestalt. Neste sentido, podemos compreender que a avaliação desta função está ligada aos fundamentos de uma teoria da percepção, mas ainda não poderemos esclarecer a questão: “bom projeto” para quem?

No caso de Ribeiro, acreditamos que seja bom para a Gestalt, ou para a compreensão que esta teoria possui sobre a maneira como as pessoas percebem as formas. Neste caso insistiremos ao interrogar: que pessoas são essas da teoria da Gestalt? Será que todos estes indivíduos realmente percebem as coisas de maneira idêntica? Onde podemos situar o sujeito e a subjetividade, o leitor/intérprete nesta história?

O texto de Ribeiro foi publicado originalmente em 1983, muito antes da criação do primeiro mestrado em Design do país, e que talvez pela carência de publicações e discussões, existissem ainda poucos questionamentos sobre a abordagem racionalista ainda presente na época. Contudo, é importante destacar como alguns traços destes discursos ainda estão presentes nas reflexões atuais. No caso da dissertação de mestrado de Leon, concluída em 2001, a autora se utiliza das “leis da Gestalt” para fundamentar a compreensão do projeto gráfico sob o ponto de vista da percepção, evidenciando que esta teoria ainda serve de instrumental aos designers contemporâneos.

Os pontos, as linhas, as cores, as luzes, as superfícies se colocam como elementos estruturais básicos da composição visual e se impõem na qualidade de padrões visuais à percepção, portanto, signos interpretáveis. Todos os signos do código visual são captados perceptivamente. Por este motivo pode-se encontrar suas bases teóricas nos estudos efetuados dentro do âmbito da psicologia da percepção visual. Assim, são operadas as **leis que dão embasamento científico ao sistema de leitura visual**, as leis da Gestalt, que originaram os **princípios que regem as forças de organização**.

(LEON, 2001 p.54.) [grifo meu]

A partir destas “leis que dão o embasamento científico” são construídos e legitimados os discursos de Ribeiro, Leon e de outros designers. No entanto, não são questionados de onde vêm estas leis e qual a validade delas. Sabemos que a psicologia da Gestalt se estrutura a partir das experiências conduzidas por um grupo de psicólogos que buscavam examinar como se dava a percepção, mas o que não se considera ao lidar com a Gestalt são os tipos de variáveis que poderiam condicionar esta percepção, ou em outras palavras:

questionar a relevância de se saber quem eram estes indivíduos, em qual cultura eles se encontravam, que língua eles falavam, qual o nível de escolarização dos participantes, status social, poder aquisitivo, etc.

Para a Gestalt, estes aspectos parecem ser pouco importantes e não chegam a ser considerados. Behrens (2004) destaca que os fundadores da Gestalt, Wolfgang Köhler (1959)<sup>3</sup> e Max Wertheimer (1923)<sup>4</sup>, entre outros pesquisadores da Gestalt, se interessavam mais pelas artes (plásticas) e a música, e menos pela literatura. Esta falta de interesse pela literatura talvez tenha levado esta teoria da percepção a se afastar da relação da linguagem com o pensamento. Outras disciplinas, contudo, como a lingüística e a psicologia valorizam esta relação.

### 6.3. Percepção e Linguagem

Na psicologia, podemos observar a linguagem ligada ao desenvolvimento cognitivo nas obras de autores como Jean Piaget (1967) e Lev Vigotsky (1984). Nuti (1990) entende que para ambos a linguagem é responsável pela estruturação e organização do pensamento em determinada fase do desenvolvimento: no caso de Piaget, a fala egocêntrica atua num primeiro estágio do desenvolvimento infantil e tende a desaparecer quando se torna fala socializada. Já para Vygotsky esta ordem é inversa, para ele a fala socializada representa o pensamento da criança em voz alta e que num segundo momento se tornaria fala interior, ou seja, fala mental.

Na lingüística Chandler (1995) destaca a importância da hipótese de Edward Sapir (1929) e Benjamin Lee Whorf (1956), que atribuem à linguagem um papel determinante na percepção. Sapir (1929)<sup>5</sup> considera a linguagem não apenas como uma forma de resolver os problemas de comunicação e reflexão dentro de uma sociedade, mas também entende que o “mundo real” é construído a partir dos hábitos lingüísticos do grupo. A proposição de Sapir foi ampliada por Whorf (1956)<sup>6</sup>, que afirma que a linguagem encerra a percepção que determinada cultura possui sobre o mundo. Neste sentido, os

<sup>3</sup> KOHLER, W., **Gestalt psychology** :: an introduction to new concepts in modern psychology. New York : New American Library, 1959

<sup>4</sup> WERTHEIMER, M. Laws of Organization in Perceptual Forms (1923). In ELLIS, W.D. (ed.), **A Source Book of Gestalt Psychology**. New York: Harcourt Brace, 1939.

<sup>5</sup> SAPIR, E. (1929): 'The Status of Linguistics as a Science'. In SAPIR, E. **Culture, Language and Personality** (ed. D. G. Mandelbaum). Berkeley, CA: University of California Press, 1958

<sup>6</sup> WHORF, B. L. **Language, Thought and Reality** (ed. J. B. Carroll). Cambridge, MA: MIT Press, 1956

indivíduos vivem segundo suas culturas em universos mentais muito distintos, que estão expressos (e talvez determinados) pelas línguas diferentes que falam. Conhecida como hipótese de Sapir-Whorf, esta teoria se difundiu principalmente na América nos anos 40 e 50, repercutindo nos campos da lingüística, psicologia e antropologia, como uma das principais referências de uma corrente teórica conhecida como determinismo lingüístico.

Sob o ponto de vista da percepção, Fish (1996) propõe que percepção e interpretação não diferem entre si. Para ele, é impossível haver percepção sem o intermédio da interpretação, compreendendo que a primeira ganha forma através da segunda. Neste sentido, o autor desconhece qualquer forma que pré-exista a interpretação, ao passo em que a própria percepção das coisas é condicionada por ela.

Contudo, Fish (1996) não é o único a entender a percepção como algo influenciado por aspectos externos ao próprio objeto percebido. A partir do ponto de vista da psicanálise podemos compreender que a percepção não constitui uma simples apreensão das características intrínsecas do objeto, mas que este processo não está livre das atribuições de sentido, através da linguagem. A compreensão psicanalítica atribui grande importância à linguagem: tanto em Freud (1971), como em Lacan (1998), ela constitui um aspecto fundamental do ser humano e determinante para a sua diferenciação. A linguagem afasta os seres humanos de uma função de simples resposta aos estímulos externos, na medida em que confere a estes estímulos dimensões mais complexas, pois sua percepção se relaciona com diversos aspectos de sua experiência, dos possíveis significados, ou seja, dos diversos fatores que operam na ordem da subjetividade e que tornarão ainda mais complexas as respostas que serão dadas ou não a este estímulo.

Na psicanálise estas relações não são de simples estímulo e resposta, não se reduzem simplesmente a um instinto que as condicionaria para certa percepção pela própria “natureza do objeto”. Pelo contrário, aqui a própria percepção não escapa à linguagem e, por esse mesmo fato, deixa imediatamente de pertencer à ordem do natural e passa a se configurar na ordem das representações humanas. Talvez por isso mesmo, lhe seja possível assumir uma variedade de configurações assim como são variadas as experiências humanas e suas formas de representação.

#### **6.4. Design do livro: projeto para quem?**

A partir destes pontos de vista sobre o tema da percepção podemos perceber, pela própria diversidade de abordagens, que este não se reduz a uma teoria única, mas

configura-se como um campo amplamente estudado e rico em discussões. Independente da função que a linguagem possa assumir em relação a percepção, pois cada abordagem lhe atribui uma função, observamos que ela constitui um aspecto comum em diversas teorias, e que talvez por isso não deva ser tão facilmente descartada. O que parece fundamental é que a linguagem se apresenta como intermediária entre o indivíduo e sua percepção de alguma coisa. Com o intermédio da linguagem passa a haver algo que escapa ao próprio objeto e suas características intrínsecas, e que ganha uma dimensão interpretativa, uma dimensão profundamente influenciada pelos diversos contextos onde o indivíduo se insere, e que interferem na sua própria apreensão do mundo sensível. Estes contextos são determinantes para a formação da percepção e podem ser situados tanto nas representações da cultura (como as línguas, as ideologias, as políticas, as religiões, as configurações sociais, etc.), quanto na formação da subjetividade.

Portanto, na medida em que a leitura pode ser compreendida como uma forma de apropriação pelo leitor, segundo o termo utilizado por Chartier (1996), ela adquire particularidades específicas situadas dentro dos contextos de uma prática social e de uma leitura individual, configurando-se não mais como única, mas como uma diversidade de práticas possíveis.<sup>7</sup> Essa diversidade deve ser considerada pelo designer de livros, na medida em que corresponde à própria noção de projeto em Design, que se propõe a conjugar valores estéticos e valores de uso. Por um lado, é importante ter em mente que, independente da abordagem do designer, o objeto não deixará de adquirir uma diversidade de sentidos através das relações que serão estabelecidas com este objeto, e que, diante de nossa perspectiva, seria muita pretensão exercer o controle sobre os sentidos que serão percebidos nas relações com os objetos. Por outro lado, na medida em que não há apenas uma forma de apropriação, deve haver a cautela de não se tomar pressupostos que atribuem uma universalidade à percepção e às formas de apreensão de determinado objeto.

No caso do suporte de leitura livro para a educação o designer deve evitar o pressuposto de que deve haver uma forma ideal de ler e interpretar o texto, como aparentemente nosso discurso pode vir dar a entender e, portanto, uma forma ideal de configuração visual das informações, de manipulação do material impresso, de uso e de apropriação do livro enquanto objeto, pois, sem dúvida, o local sobrepõe

---

<sup>7</sup> O termo **apropriação** é um conceito-chave empregado por Chartier (1996) e diz respeito à forma como a leitura é incorporada nas práticas culturais cotidianas de um indivíduo ou grupo social, caracterizando uma prática de leitura específica.

o global. Logo, diferentes realidades sociais compreendem diferentes capacidades de leitura e, conseqüentemente, potenciais diferenciados para as práticas de leitura.

Contudo, o designer gráfico deve evitar também a idéia de que, não havendo uma forma ideal, qualquer forma é possível. Na verdade não há uma forma ideal, mas existem diversificadas formas que interagem de maneira mais eficiente cada uma com seus grupos específicos. Conhecer os leitores, seus momentos de vida, e o modo como praticam a leitura se torna vital.

Ao considerarmos, por exemplo, que a cultura Guarani, abarca uma noção de temporalidade diferente da nossa – noção que se manifesta principalmente através de sua língua pela maneira como esta é formadora de sua visão de mundo – também é importante que o Design de Livro voltado para um público Guarani contemple não apenas a legibilidade, mas também o tempo da leitura. Neste sentido seria possível propor uma série de alternativas que consideram o tempo da leitura, como modificações na mancha gráfica e na tipografia a fim de interferir na velocidade e na atenção demandada pelo texto, a divisão em fascículos, considerando a periodicidade da leitura, a utilização de múltiplas colunas para ajudar a marcar os pontos de interrupção no texto, etc.

Portanto, não se trata de uma forma correta para a disposição das ilustrações e da tipografia dentro de um livro, mas de uma forma que busca se aproximar da realidade de seu leitor. A oposição entre as formas não oferece uma leitura melhor, na medida em que há diversas maneiras de ler e que a própria percepção não é condicionada apenas pela natureza intrínseca do objeto, mas por diversas variáveis externas ao objeto, da ordem da cultura, da subjetividade, etc.<sup>8</sup> O que há em nossa sociedade é uma leitura “mais legítima”, que deve ser aprendida antes do designer propor seu projeto gráfico sob pena de seu leitor vivenciar não a experiência, o afeto, a identificação, a paixão e a construção, mas sim o desconhecimento, a negação, a frustração, a desilusão e o retrocesso que inviabilizam a leitura.

## **6.5. Design do livro: de Juruá para Guarani**

Uma vez que reconhecemos a importância da cultura na formação do olhar do leitor, cabe discutir o design do livro diante das observações acerca do Projeto de Escolarização dos Agentes de Saúde.

---

<sup>8</sup> Como vimos no capítulo 2 com Chartier (1996), que situa a leitura como prática social e cultural que assume formas múltiplas de acordo com a diversidade das práticas.



Ao questionarmos os pressupostos teóricos do Design e tentarmos definir esta prática profissional, reconhecemos que estas noções não são universais e que o designer não é o detentor exclusivo dos conhecimentos de sua área, especialmente no diz respeito à percepção da forma. Tal postura não invalida o saber do designer, mas, ao contrário, lhe garante a possibilidade de se abrir às especificidades do contexto com o qual trabalha.

Esta abertura ou, conforme o termo utilizado anteriormente, o afastamento do olhar do designer permite ao mesmo tempo atentar para o contexto em que se dá a recepção do produto e estabelecer outras referências teóricas adequadas ao contexto. Neste caso, diante da noção do designer não só como profissional que cria, mas como profissional que projeta, podemos conceber a possibilidade deste profissional redefinir seu método a cada projeto, readequar suas referências teóricas a cada contexto, e repensar sua prática a cada desafio.

Na observação sobre os encontros presenciais do Projeto de Escolarização dos Agentes de Saúde, no capítulo 4, notamos que os professores Juruá não são os detentores exclusivos do conhecimento, mas, ao contrário, utilizam-se de estratégias para aproximar os conhecimentos já adquiridos pelos cursistas daqueles trabalhados nas disciplinas. Neste sentido, os próprios cursistas guiam os docentes na maneira como abordar os conteúdos da aula.

De maneira análoga, observamos no capítulo 5 que ao partir do roteiro do filme e das ilustrações dos indígenas para criar o Álbum Seriado, assumimos que ninguém melhor que os próprios Guarani para definir a vulnerabilidade e o tom da abordagem para a prevenção de DST/AIDS. No entanto, não podemos deixar de reconhecer que mesmo utilizando as imagens e os temas definidos por eles, ainda assim efetuamos escolhas pautadas em nossa compreensão sobre o tema, que muito provavelmente seriam abordadas de maneira diferente se trabalhadas exclusivamente por eles.

Como observamos no caso da sala de aula, há um contexto emergente que não é nem Juruá nem Guarani, tampouco definido apenas por professores ou cursistas, mas o fruto da interação entre os papéis e as culturas. Neste diálogo vimos emergir um contexto de sala de aula diferenciado, que conta com a participação de seus interlocutores para a sua constituição. Do mesmo modo, o Álbum Seriado, para a prevenção de AIDS e DST, na maneira como foi concebido, não é produto apenas das idealizadoras, do designer, ou do público de leitores, mas um produto da interação entre estes três papéis, constituído num contexto híbrido, da mescla de vozes e identidades. Essas vozes e identidades acabam por influenciarem-se mutuamente em torno de um objetivo

comum e específico, mas sem perderem suas características distintivas.

Por este viés, o design do livro voltado para o público Guarani não é, necessariamente um Design Guarani, ao contrário do que poderíamos esperar. Talvez não seja sequer necessário que seja pensado integralmente por uma ótica Guarani ou ainda, que seja necessariamente feito pelos indígenas. Na medida em que contemplamos conteúdos que também dizem respeito à cultura Juruá, encontramos um ambiente de formação híbrida, influenciado pelas duas culturas. Portanto, é fundamental neste contexto que o designer procure estabelecer uma aproximação para poder abordar o projeto a partir de sua interpretação sobre dados concretos, a fim de atender a este contexto específico.

Portanto, consideramos o êxito do projeto não pelo resultado estético segundo os parâmetros da “boa forma”, mas pelo próprio processo em que se constituiu. Neste caso, atribuímos à forma de abordar o problema, na construção de um método particular ao longo do processo, em virtude de um grupo e um contexto específico o mérito do projeto que pautou suas decisões diante destes contextos. Contudo, não podemos atribuir o êxito apenas aos designers, às idealizadoras ou aos leitores/autores, mas precisamente à articulação destas três identidades em um propósito comum.

Esta perspectiva vai de encontro ao entendimento de Farbiarz e Farbiarz (2004) sobre as responsabilidades do designer frente ao caráter interdisciplinar em que intervém. Diante disso, os autores afirmam:

O designer pode gerenciar a linguagem visual utilizada na elaboração de livros, para facilitar o processo perceptivo, minimizando obstáculos que dificultam a leitura e a compreensão. Se o designer, durante o projeto, tiver conhecimentos dos mecanismos de construção de significados desses elementos, o receptor compreenderá melhor seu conteúdo verbal e não verbal. (2004: p.5)

Desta maneira, considerando os mecanismos em que os significados se formam (contextos sociais, culturais e subjetivos), pensar o design do livro implica assumir uma perspectiva em que cada projeto seja único. Esta perspectiva dificulta o estabelecimento de um método mais geral para guiar a prática deste Design, definindo-se por uma abordagem que além de não ser pré-estabelecida, também precisa ser reinventada no contexto e em função dele, a partir do diálogo que se estabelece entre o designer e seu interlocutor, privilegiando assim o local ao global.

Se por um lado temos a possibilidade de um Design voltado para os leitores em seus contextos, por outro lado Farbiarz e Farbiarz (2004: p.5) destacam também a presença de um Design pasteurizado no mercado editorial, em que as “soluções gráficas são utilizadas concomitantemente em livros de temáticas distintas ou para leitores distintos”.

Não obstante, devemos esclarecer que a noção de que cada projeto é único não é exclusiva da abordagem sob nosso enfoque. Hendel, (2006: p.xi), designer e escritor, reconhece na apresentação de “O Design do Livro” que não sabe “fazer o design de livros – livros no abstrato.” Ele afirma que sabe apenas como fazer o design do livro em que está trabalhando no momento, concluindo que “cada livro, como todos os livros, é único”.

Contudo, Hendel reconhece a existência de tradições e regras que guiam o design do livro:

O design do livro é uma arte que tem suas próprias tradições e um corpo relativamente pequeno de regras aceitas. Se o design de um livro irá chamar atenção ou não para si mesmo, isso vai depender do grau de consciência do leitor acerca tanto do design em geral quanto do design de um livro particular. (Hendel, 2006: p.1)

Desta forma, entendemos que em torno do design do livro encontramos um conjunto de saberes tradicionais que lidam, em geral com a noção de um leitor experiente e muitas vezes implícito, como observamos anteriormente através dos discursos de Ribeiro (1983) e Leon (2001).

Portanto, em relação ao mercado editorial, o design do livro como apresentado por Hendel, Ribeiro e Leon mostra-se coerente na medida em que o público de uma publicação possa ser tão abrangente que dificulta a delimitação de um grupo específico a ser considerado. Contudo, se tratamos de um grupo restrito, como os agentes de saúde e professores Guarani, diante de um objetivo educacional dirigido para a aquisição da leitura e escrita, devemos relativizar as noções empregadas, reconhecendo que os pressupostos de legibilidade, conforto, clareza empregados pelo Design podem não se adequar a este contexto. Enfim, pelo menos quando pensamos em Design de livro para fins didáticos, adentrar o universo em que o suporte de leitura será inserido, perceber suas características e necessidades, buscar a parceria com um contexto específico contribui para a relativização do que venha a ser o discurso que considera a existência do “bom design”.

## **6.6. Design da Leitura**

Frente à tentativa de pensarmos o Design numa perspectiva que contemple os leitores e as diversas mediações que participam das práticas de leitura, nos deparamos com a noção de “Design da Leitura”.<sup>9</sup> O Design da Leitura, segundo

---

<sup>9</sup> Noção antecipada por Jackeline e Alexandre Farbiarz (Farbiarz e Farbiarz. 2004) no 6º Congresso de Pesquisa em Design e explicada por eles (Farbiarz e Farbiarz: 2005) na Revista da Sociedade Brasileira de Design da Informação.

Farbiarz e Farbiarz (2005: p.5), trata-se de uma questão de conduta que, no universo cultural brasileiro, vai “além da arte do livro” ou de um “design para a leitura”. Por “arte do livro” podemos compreender nossa discussão sobre as abordagens cujo fim é meramente estético. Já em relação ao Design para leitura, podemos considerar as formas do livro que pressupõem a legibilidade, conforto, e o uso do livro, e que também contemplem pressupostos e normas estabelecidas pela Gestalt e o diálogo do designer com o autor e o editor. Contudo, a compreensão do Design da Leitura parte de uma perspectiva em que o designer toma consciência de seu papel enquanto mediador e contempla a produção, a mediação e a recepção:

O designer, enquanto agente mediador de um processo de leitura, deve ter, portanto, um duplo olhar tanto sobre os objetivos e interesses dos “autores” do livro quanto sobre as reais necessidades e carências do público leitor. (Farbiarz e Farbiarz. 2005: p.6)

O entendimento do Design da Leitura por este viés contempla a articulação de suportes específicos para leitores específicos em contextos específicos, visando à formação de leitores e escritores de acordo com suas vivências e bagagem cultural. Neste sentido, ao discutirem o desinteresse dos adolescentes pela leitura, Farbiarz e Farbiarz colocam a seguinte questão:

Não seria a hora de somarmos ao livro impresso a potencialidade do livro eletrônico e/ou de nos dedicarmos aos jogos eletrônicos já presentes no cotidiano dos adolescentes? (2005: p.4)

Tal questionamento parte da observação sobre os alunos desta faixa etária, verificando que são facilmente seduzidos pelo jogo eletrônico, enquanto consideram a experiência do livro desinteressante porque a linguagem empregada não dialoga com os repertórios deste público. Desta forma, fundamentados pela observação do universo que envolve os leitores, suas necessidades e expectativas e os significados em torno das práticas de leitura, podemos pensar em estratégias de leitura que possam se apropriar do jogo eletrônico, e também legitimar outros suportes e linguagens que participam do cotidiano deste público. Em suma, a observação de um contexto específico permitiu propor estratégias que não só influenciam a estética e a abordagem do design, como contribuem para a legitimação dos conhecimentos já dominados pelos leitores, neste caso o jogo eletrônico, a fim de favorecer o reconhecimento e desenvolvimento das práticas de leitura sem, no entanto, perder de vista que uma mídia não substitui a outra.

Considerando o grupo de leitores formado por agentes de saúde e professores Guarani, vimos que eles participam de um contexto híbrido, formado pelo diálogo entre os saberes Guarani e Juruá, em que sua identidade indígena só não

estará ameaçada se puderem conciliar seus saberes tradicionais com os conhecimentos Juruá inerentes a seu papel como agentes de saúde. Entretanto, observamos que para que eles exerçam o papel de agentes é necessário não apenas sua alfabetização, mas a aquisição das práticas sociais de leitura e escrita. Diante disso, consideramos a perspectiva do Design da Leitura por objetivarmos além da alfabetização a formação de leitores e escritores, através do diálogo com o universo deste público.

Entretanto, para compreendermos a forma como o Design da Leitura participa do processo de apropriação das práticas sociais de leitura e escrita é preciso antes caracterizar a diferença entre alfabetização e o letramento. Como vimos no capítulo 2, Havelock (1995) identifica, a partir de Platão, uma mudança na sociedade grega de uma cultura oral, com uma escrita de características orais, para uma cultura escrita. Desta forma, o autor estabelece a distinção entre cultura escrita, que possui práticas sociais cotidianas com o uso da leitura e escrita internalizadas, e a cultura que apresenta a escrita apenas como tecnologia, mas não possui estas práticas incorporadas em seu cotidiano. Trazendo esta noção para o âmbito da Educação, podemos situá-la na diferença estabelecida entre alfabetização e letramento. Enquanto a alfabetização dá conta da competência de apropriação da tecnologia de leitura e escrita, o letramento diz respeito à competência de apropriação das práticas sociais de leitura e escrita.

Soares (2000, p.18) define letramento como “resultado da ação de ensinar ou de aprender a ler e escrever” compreendendo-o como “estado ou a condição que adquire um grupo social ou um indivíduo como consequência de ter-se apropriado da escrita”. Para a autora, a capacidade de apropriação é um conceito fundamental para esta compreensão e que a distingue de alfabetização. Para Soares (2000, p.19) o termo alfabetizado serve para nomear aquele que aprendeu apenas a ler e a escrever, mas sem necessariamente ter adquirido “o estado ou a condição de quem se apropriou da leitura e da escrita, incorporando práticas sociais que a demandam”.

Portanto, identificamos no design do livro, por meio da preocupação acerca da legibilidade, do conforto e da clareza na leitura, uma abordagem que favorece a alfabetização, na medida em que busca facilitar o reconhecimento dos caracteres e da percepção do texto enquanto forma gráfica. Contudo, esta abordagem não se ocupa diretamente do letramento por não buscar dialogar com o universo do leitor e, desta forma, não facilitar a apropriação das práticas sociais de leitura e escrita.

Neste sentido, se o design do livro é fruto da interação do designer com o autor e o editor, o Design da Leitura

também se preocupa em inserir o leitor neste diálogo em que se articulam as negociações. Desta forma, ao contemplar o diálogo com o leitor, o Design da Leitura ocupa-se tanto da alfabetização, quanto do letramento, investigando recursos para a aquisição da leitura e da escrita como prática social. Portanto, temos o Design da Leitura como uma expansão do design do livro, incorporando suas estratégias na medida em que se demonstrem úteis para a alfabetização, mas também investigando as condições de recepção, produção e mediação por diferentes agentes e suportes, assim como as estratégias que possam contribuir para formação de leitores e escritores, visando a desenvolver o letramento.

Hendel (2006, p.1) afirma que, muitas vezes, o design do livro é considerado como uma “arte invisível” por considerar um leitor já familiarizado com a leitura e, conseqüentemente, com o livro enquanto objeto. A familiaridade do leitor com os livros obscurece a observação da forma como este livro se apresenta e torna seu design “invisível”. Contudo, diante das diferenças de cultura e de níveis de letramento, acreditamos que o Design da Leitura não deva se ocupar em se tornar invisível, mas em falar a mesma língua do leitor. Isso não significa o designer deva assumir integralmente a perspectiva do leitor, mas que possa falar de maneira que faça sentido diante do contexto que o leitor se encontra. Ao falar a mesma língua do leitor, o designer encontra-se numa situação similar a do nativo que se comunica em língua estrangeira com nativos de outra cultura, sem que com isso perca as características sua própria identidade cultural. Neste sentido, mesmo com o sotaque e outros obstáculos oferecidos pelas barreiras interculturais, é apenas com a tentativa de articular significados que façam sentido em outro universo simbólico que podemos conceber estratégias para contribuir com letramento, respeitando a identidade cultural e étnica do grupo de leitores e escritores em formação.