

2 Design: uma mediação possível entre o jovem e a leitura literária?

A partir do panorama apresentado na introdução desta dissertação, referente à relação entre o jovem e a leitura literária e à situação de afastamento identificada, apresenta-se a seguir a possibilidade de olhar para o Design como elemento constituinte dessa relação e como mediador de leitura.

Com o objetivo de refletir sobre o papel que desempenha, tanto na construção de significado quanto na construção de subjetividade que o objeto-livro comporta, busca-se identificar os lugares do Design no próprio ato de ler. Dentro desse contexto, apresenta-se o conceito de Design na Leitura como uma possibilidade de maior integração das partes constituintes do objeto-livro.

2.1.O Design como mediador nas práticas de leitura

Segundo Chartier, leitura é apropriação, invenção e produção de significados (CHARTIER, 1999a, p. 19). O design de livros influencia essa leitura não apenas em aspectos funcionais, mas também simbólicos, e por isso pode ser considerado um mediador de leitura.

Depreensível da ordem dos livros, da qual fala Chartier (1999b), alguns dos agentes que hoje são reconhecidos como mediadores tiveram a função primeira de constranger o leitor, quando, na Idade Média, o autor, o livreiro-editor e o censor, todos, procuravam controlar a produção de sentido e impor uma leitura autorizada. Contudo essa ação se caracteriza desde o início como movimento contraditório, posto que por definição toda leitura é rebelde e vadia (CHARTIER, 1999b, p.7). Dessa forma, pode-se compreender o mediador de leitura como alguém que conduz o leitor por sua jornada, sem, no entanto, controlar seu percurso.

Ao pensarmos o Design também como mediador de leitura, percebemos seu papel para além da construção do objeto-livro, isto é, seu papel na produção de sentidos e na formação do diálogo que se estabelece entre suporte, projeto gráfico, representação imagética, conteúdo textual e leitor durante a experiência literária. Compreendendo sempre o Design como ação projetual, levantamos, por meio de algumas reflexões, a possibilidade de uma mediação

consciente, exercida pelo Design, na relação que se estabelece entre o jovem e a leitura literária.

O design de livros tem a função primeira de dar forma ao objeto. Contudo, o artigo criado não apenas contém a transcrição do texto do escritor em suas páginas, mas é capaz de estabelecer uma comunicação própria que se soma à mensagem das palavras que ele materializa. O objeto-livro é, além de um repositório de texto, um objeto visual, e o Design traz para esse objeto um conteúdo intrínseco em sua forma.

A informação visual comunica de modo não verbal, por meio de sinais e convenções que podem motivar, dirigir ou mesmo distrair o olhar do leitor, e todos os elementos visuais influenciam uns aos outros. Por isso, o projeto visual de um livro é uma ferramenta importante para a comunicação, e não apenas um elemento decorativo (ARAÚJO, 2008, p. 373).

A partir da afirmação “Eu, leitora, crio com a minha imaginação todo o universo que vem cifrado nesses sinaizinhos chamados letras” (NUNES, 1988, p. 21), conclui-se que o leitor começa sua jornada pela imagem. O sinal tipográfico representa a letra, forma as palavras e, por conseguinte, os parágrafos. Dessa forma todo o texto é em si uma imagem, capaz de gerar uma imagem maior, a mancha textual. É a leitura dessas imagens e o conhecimento de seu código de significação que possibilitam a leitura do texto.

Os signos do alfabeto integram, juntamente com os outros signos, símbolos e elementos utilizados pelo designer, o conteúdo icônico do livro, e esses elementos, além de dar corpo ao conteúdo verbal, modificam o objeto em si e suas possíveis leituras. A consciência desse efeito das formas sobre a significação do texto e suas possíveis apropriações tem, como anuncia Chartier, despertado a atenção cada vez maior de historiadores da leitura, pois

(...) cada forma, cada suporte, cada estrutura da transmissão e da recepção da escrita afeta profundamente os seus possíveis usos e interpretações (...) São numerosos os exemplos que mostram como as transformações propriamente “tipográficas” (no sentido amplo do termo) modificam em profundidade os usos e as circulações, as compreensões de um “mesmo” texto (CHARTIER, 1999b, p. 13).

As diferenças adicionadas à interpretação de um conteúdo pelo suporte que o apresenta, desconsiderando-se questões textuais de traduções diferentes em favorecimento de uma análise puramente gráfica, são percebidas, por exemplo, na leitura da primeira frase do livro *Anna Kariênina*, “Todas as famílias felizes se parecem, cada família infeliz é infeliz à sua maneira”. A frase não perde seu

impacto, mas é permeada de sensações muito diferentes dependendo do suporte que a abriga.

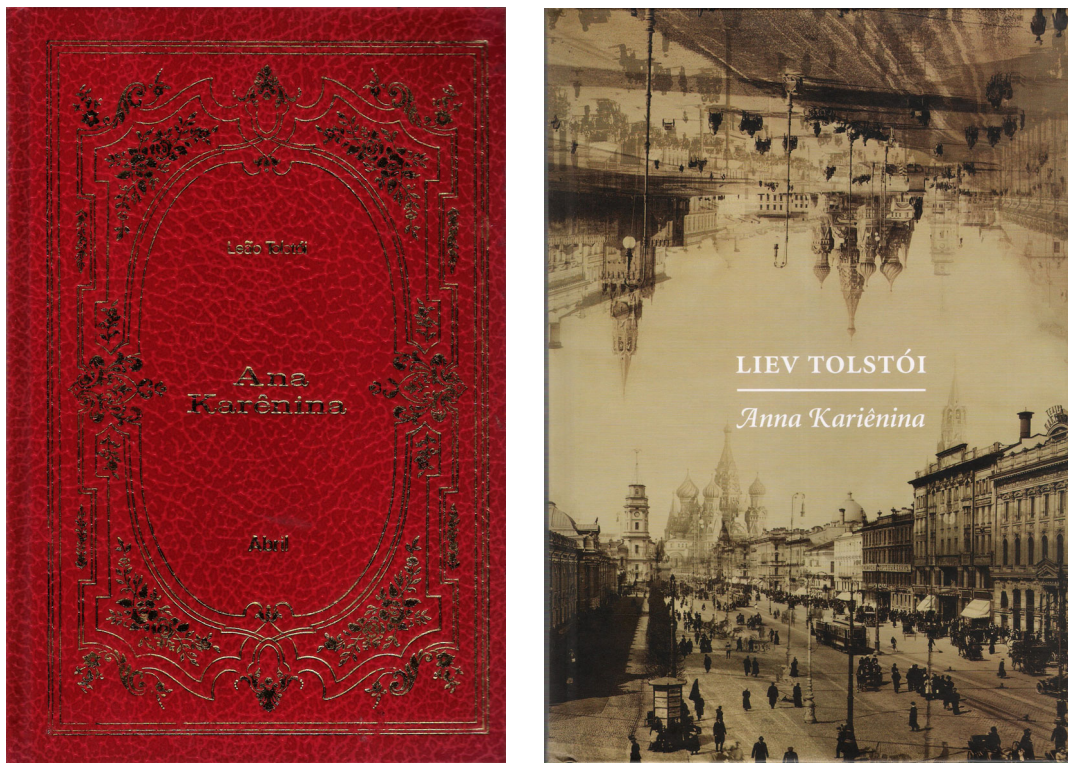
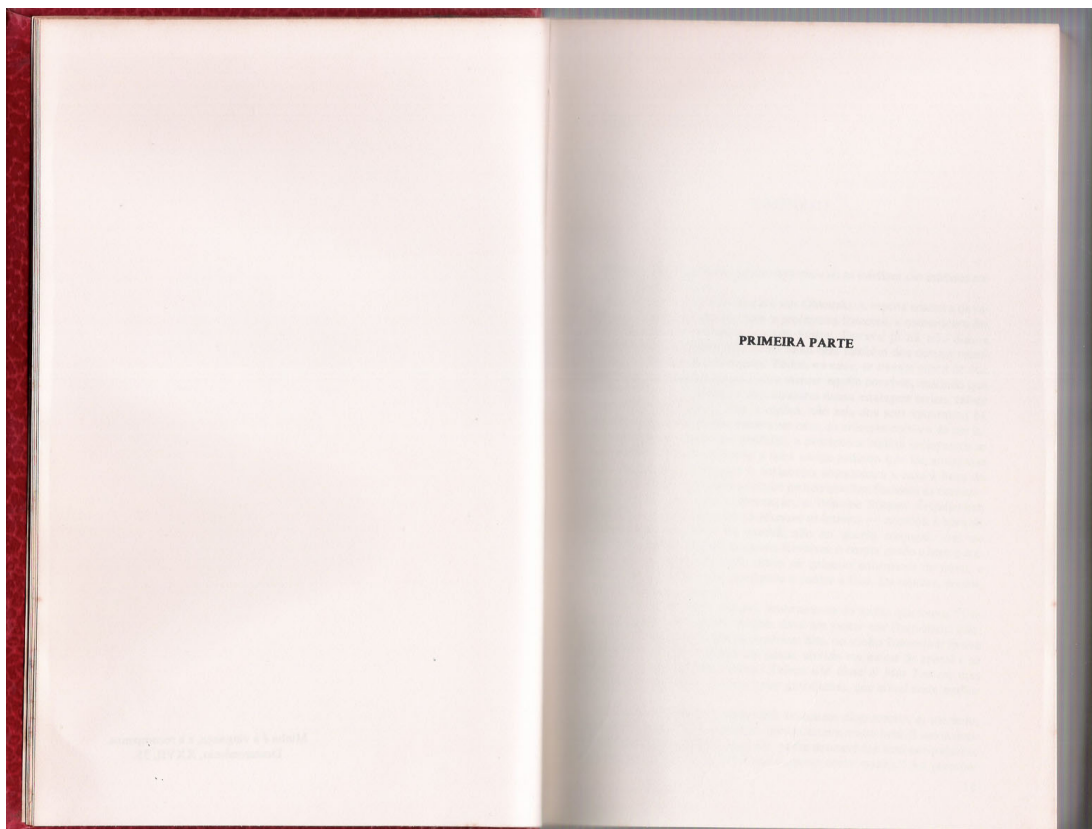


Figura 1– Capas dos livros Ana Karênina/ Anna Kariênina de Leão Tolstói/ Liev Tolstói, editados respectivamente pelo Círculo do Livro da Editora Abril e pela editora Cosac Naify.



CAPÍTULO I

Tôdas as famílias felizes se parecem entre si; as infelizes são infelizes cada uma à sua maneira.

Havia grande confusão em casa dos Oblonski. A esposa acabava de saber das relações do marido com a preceptora francesa, e comunicara-lhe que não podiam continuar a viver juntos. Durava já há três dias a situação, para tormento não só do casal mas também dos demais membros da família, e da criadagem. Todos, na casa, se davam conta de que não havia mais razão alguma para manter aquêle convívio, sentindo que as pessoas que por acaso se encontrassem numa estalagem teriam talvez mais afinidades entre si. Ela, a esposa, não saía dos seus aposentos; há três dias que o marido não parava em casa; as crianças corriam de um lado para o outro, como que perdidas; a preceptora inglesa indispusera-se com a governanta e escrevera a uma amiga pedindo que lhe arranjasse outra colocação; na véspera o cozinheiro abandonara a casa à hora do jantar; o cocheiro e a coqueira tinham pedido que lhes fizessem as contas.

No terceiro dia após a alteração, o Príncipe Stepan Arcádievitch Oblonski — Stiva, como lhe chamavam os íntimos — acordou à hora do costume, ou seja, às 8 da manhã, não no quarto conjugal, mas no escritório, deitado no divã de couro. Revolveu o corpo, gordo e bem tratado, sobre as molas do divã, como se quisesse adormecer de novo, e abraçou-se ao travesseiro, apertando-o contra a face. De repente, porém, sentou-se e abriu os olhos.

"Como? Como era?", pensou, lembrando-se do sonho que tivera. "Como era aquilo? Ah, já sei! Alábin dava um jantar em Darmstadt; não; não era em Darmstadt, era na América. Sim, no sonho Darmstadt ficava na América. Alábin oferecia um jantar servido em mesas de cristal e as mesas cantavam *Il Mio Tesoro*! Talvez não fosse *Il Mio Tesoro*, mas qualquer coisa melhor, e havia umas garrafinhas, que afinal eram mulheres."

Os olhos de Stepan Arcádievitch brilharam alegremente, e, sorrindo, ficou-se a cismar. "Sim, era muito bonito, estava muito bem. E havia muito mais coisas magníficas, mas não podia descrevê-las nem por palavras nem em pensamentos, nem mesmo desperto como estava." Ao perceber

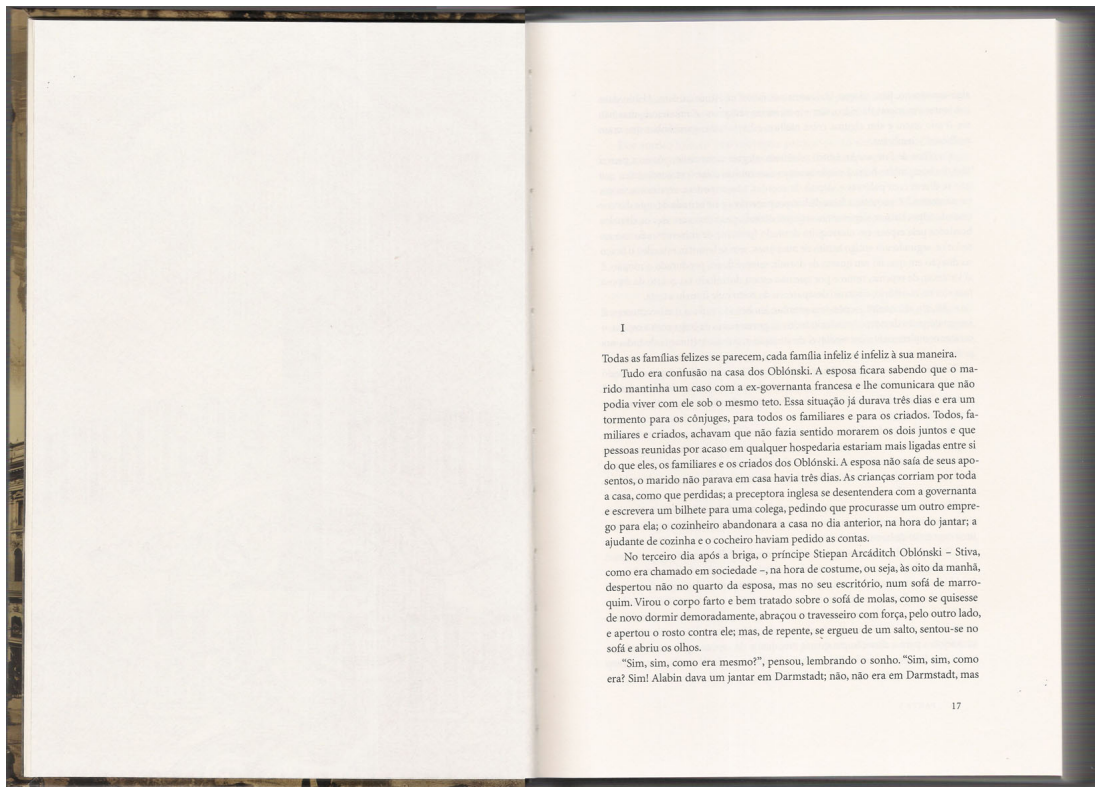


Figura 2 – Páginas 10-11 e 12-13 da edição do Círculo do Livro, apresentando respectivamente a abertura da primeira parte e a abertura do primeiro capítulo, e páginas 14-15 e 16-17 da edição da Cosac Naify, apresentando respectivamente a abertura da primeira parte e a abertura do primeiro capítulo.

A edição do Círculo do Livro do texto de Tolstói (1971), pertencente à coleção Os Imortais da Literatura Universal e cujo designer não é identificado, traz para o ato de leitura a colocação da obra na sociedade, com sua nobreza bem assinalada pela capa vermelha e os detalhes em douração, apesar do design simples em seu interior. Não são fornecidas informações específicas sobre a história escrita pelo autor, mas o leitor constrói a significação da obra literária a partir do seu *status*. Já a edição da Cosac Naify (2009), com projeto gráfico de Elaine Ramos e capa de Maria Carolina Sampaio, apresenta a seus leitores um universo imagético capaz de situar o leitor no cenário onde se desenrola o enredo, seja na montagem com fotografias de época de Moscou, presente na capa; ou nas aberturas de capítulos, que apresentam padronagens relacionadas a brasões e textos com alfabeto russo; mas nada apresenta sobre a importância social-histórica da obra.

O Design se constitui como mediador de leitura ao se estabelecer como elemento participante da relação entre objeto-livro e leitor. Seus componentes influenciam e modificam as possibilidades de significação do conteúdo verbal, pois, ao dar forma a um livro, o Design apresenta o texto por meio de escolhas gráficas que também consolidam

valores na sociedade. Na maioria das vezes esses valores são atribuídos intencionalmente durante o projeto, de forma a atender as demandas do escritor e do editor; mas e o leitor? Richard Hendel (2003, p. 33) fala da dupla responsabilidade do designer em relação ao escritor e ao leitor, contudo, como questionam Carvalho, Coelho e Farbiarz (2007), o leitor costuma ser concebido a partir de uma ideia abstrata, e seus interesses são, normalmente, limitados à legibilidade e a uma estética favorável. O olhar do designer sobre o objeto-livro que cria é diferente do olhar do leitor que o escolhe, olhar esse que precisa ser considerado:

(...) uma vez configurado, o objeto adquire vida a partir do contato com o usuário e uma vida não necessariamente igual àquela para a qual foi planejada. O usuário estabelece com o objeto e com sua representação figurativa relações muitas vezes não consideradas no projeto (BOMFIM, 1997, p. 39).

Na obra de Melville, a edição do *Círculo do Livro* (1972) novamente apresenta o texto situado no *status* de “literatura imortal”, com estética clássica em sua capa e design simples em seu interior; enquanto a edição da Cosac Naify (2008), com projeto gráfico de Luciana Facchini, apresenta, através das gravuras (reproduções da *Harper's New Monthly Magazine*, out. 1874) e da distribuição do texto marcada pelo tamanho da fonte dos títulos e pelos espaços brancos na mancha tipográfica, a enormidade do monstro de *Moby Dick*, convidando o leitor a conhecê-lo e preencher os vazios deixados nas páginas.

As aventuras pelos oceanos, a perseguir a baleia branca junto com o capitão Ahab, se modificam em seus diferentes suportes para seus diferentes leitores. Para enfrentar o Leviatã, o leitor pode escolher o objeto que lhe é mais representativo, aquele que apresenta a obra de forma neutra, deixando a seu encargo toda a função imaginativa, ou aquele que estimula a imaginação e abre as possibilidades de interpretação.

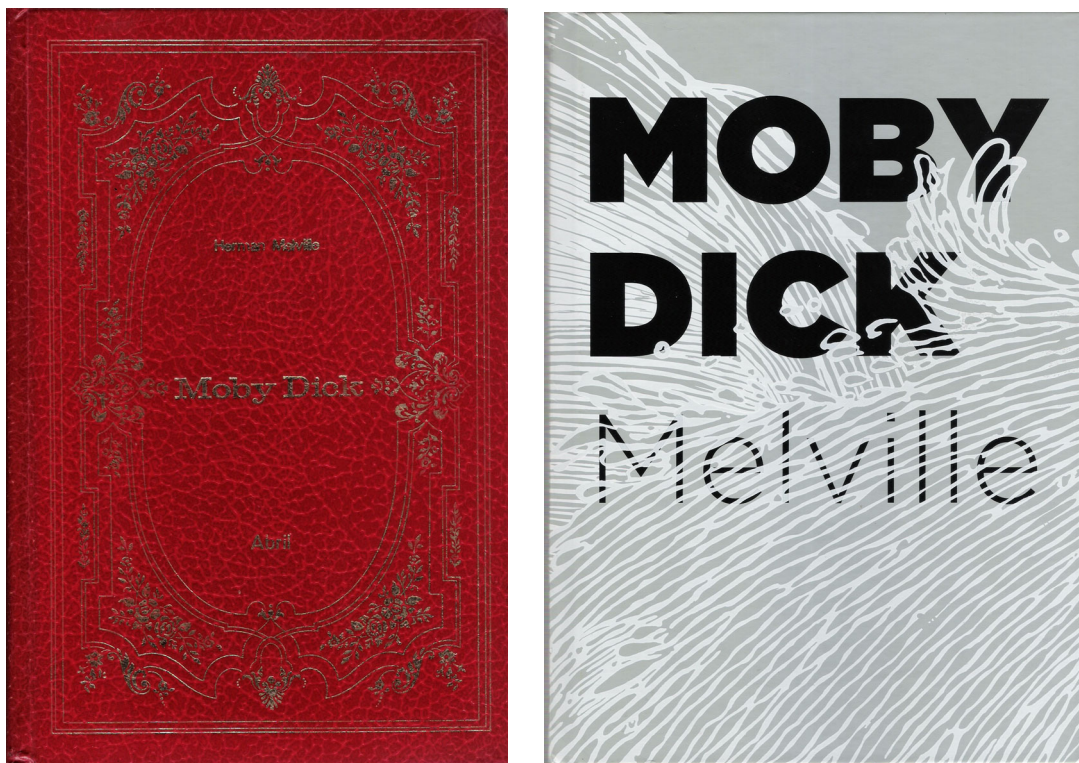
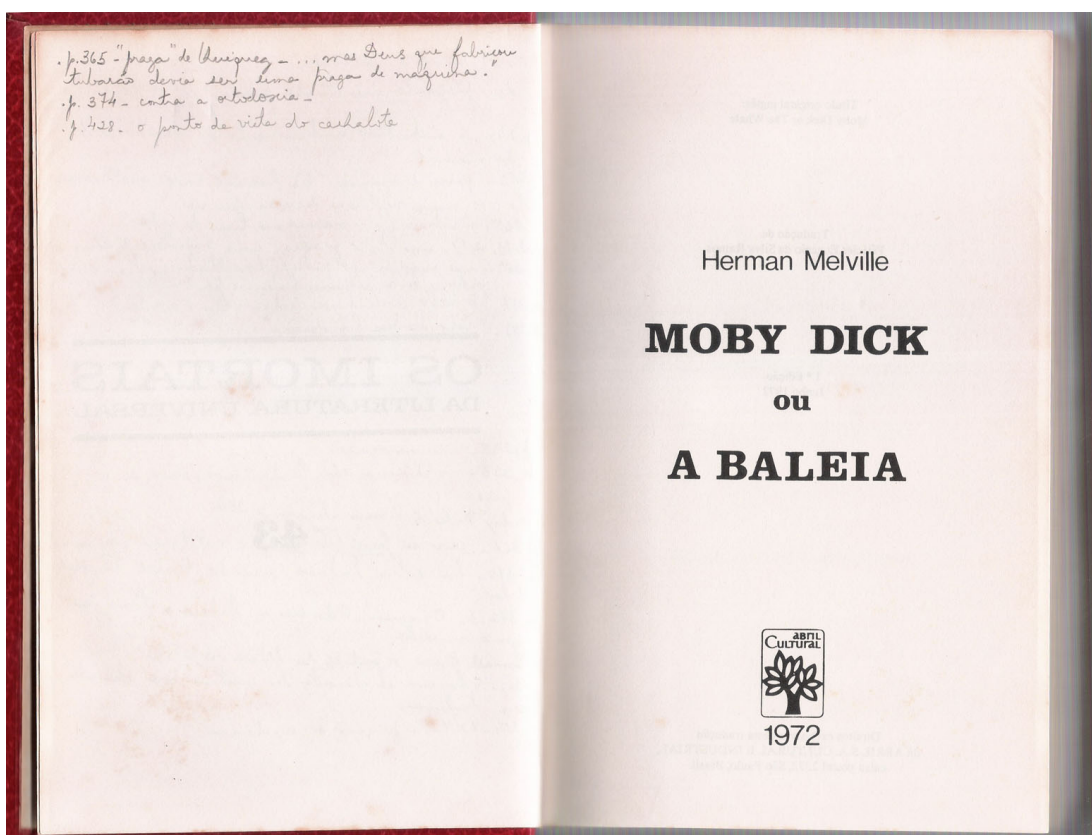


Figura 3 – Capas dos livros *Moby Dick* de Herman Melville, publicados respectivamente pelo Círculo do Livro da Editora Abril e pela Editora Cosac Naify.



"Foi apenas quando os barcos voltaram da perseguição a essas baleias que os brancos viram seu navio na posse sangrenta dos selvagens engajados na tripulação."

RELATO DE JORNAL SOBRE A
TOMADA E RETOMADA DO
NAVIO BALEEIRO "HOBOMACK".

"É fato geralmente bem conhecido que das tripulações de navios baleeiros (norte-americanos) poucos voltam nos barcos a bordo dos quais partiram."

CRUZEIRO NUMA BALEEIRA.

"De súbito um enorme volume emergiu da água e ergueu-se perpendicularmente no ar. Era a baleia."

MIRIAM COFFIN OU O PESCADOR DE BALEIAS.

"Sem dúvida a baleia é arpoada; mas refleti, como poderéis domar um vigoroso potro churo, se apenas lhe amarrásseis uma corda na raiz do rabo?"

UM CAPÍTULO SOBRE PESCA
DE BALEIAS em COSTELAS E
VERDURAS.

"Certa ocasião vimos dois desses monstros (baleias), provavelmente macho e fêmea, nadando devagar, um atrás do outro, a menos de um tiro de pedra de distância da praia (Terra do Fogo), sobre a qual uma faixa estendia seus ramos."

DARWIN, VIAGEM DE UM NATURALISTA.

"— Todos à pópa! — exclamou o imediato, quando, virando a cabeça, viu a boca hianti de um enorme cachalote junto à proa do barco, a ameaçá-lo de instantânea destruição. — Todos à pópa, senão morrem!"

WHARTON, O MATADOR DE BALEIAS.

"Portanto alegria, meus rapazes, que a coragem não vos falte Enquanto o audaz arpoador estiver atingindo a baleia!"

CANTIGA DE NANTUCKET.

"Oh, a velha e rara baleia, em meio à tempestade e à ventania
Em seu lar oceânico será
Um gigante na força, onde a força é o direito,
E soberana do mar sem limites."

CANTIGA BALEEIRA.

24

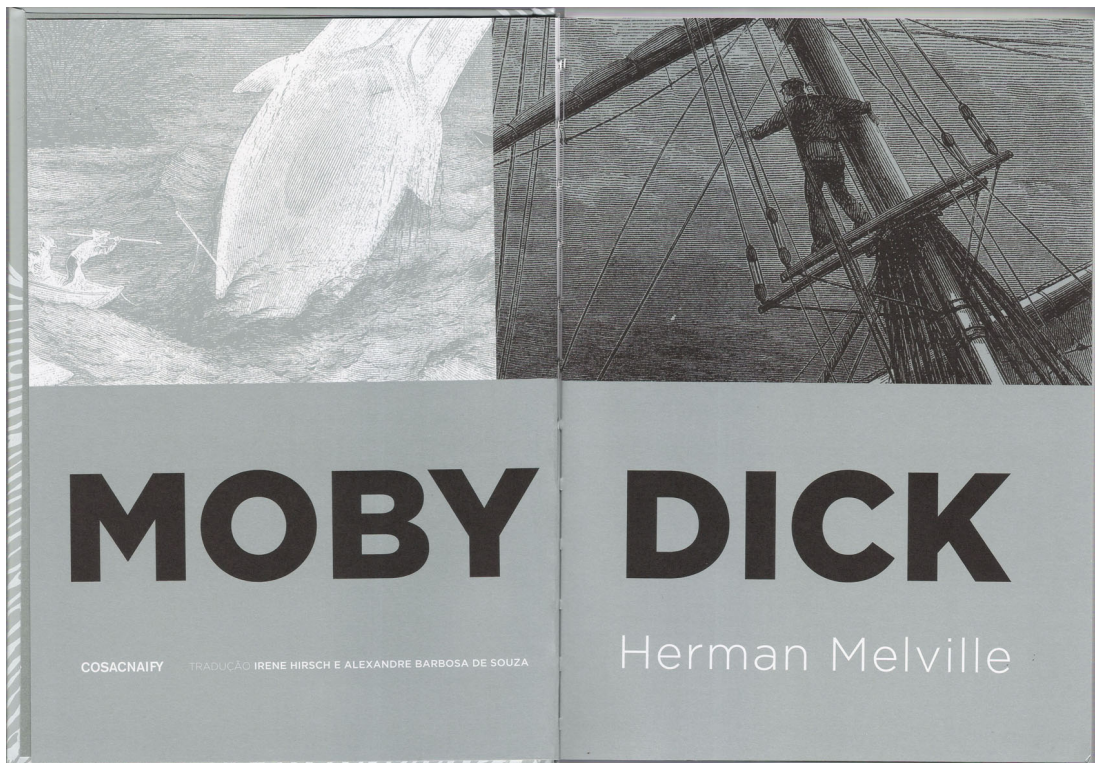
CAPÍTULO I MIRAGENS

Chamai-me Ismael. Faz alguns anos — não importa quantos, precisamente —, tendo na bolsa escasso ou nenhum dinheiro e nada que particularmente me interessasse em terra, achei que devia velejar um pouco e ver a parte aquosa do mundo. É um hábito que eu tenho, para acabar com o esplim e regular a circulação. Sempre que começo a ficar austero; sempre que é um novembro úmido e chuvoso em minha alma; sempre que dou comigo a parar involuntariamente diante de empresas funerárias e a cerrar fila em cada enterro que encontro; e especialmente sempre que minha hipocondria adquire tal domínio sobre mim que é preciso um sólido princípio moral para impedir-me de sair deliberadamente para a rua e metodicamente surrar as pessoas — então acho que está na hora de ir para o mar o mais depressa possível. Este é o meu sucedâneo para a pistola carregada. Com um floreio filosófico Catão se atira sobre a espada; eu calmamente vou para o navio. Não há nada de surpreendente nisso. Quase todos os homens (soubessem eles), qualquer que seja a sua classe, uma vez ou outra compartilham comigo quase que os mesmos sentimentos para com o oceano.

Ai está vossa insular cidade dos Manhattos*, rodeada de pais, como de recifes de coral as ilhas do Oriente; o comércio a rodeia com sua vaga. À esquerda e à direita, as ruas vos levam em direção à água. No extremo da cidade baixa acha-

* Trata-se de Nova York, cuja parte principal situa-se na ilha de Manhattan (N. do E.).

25



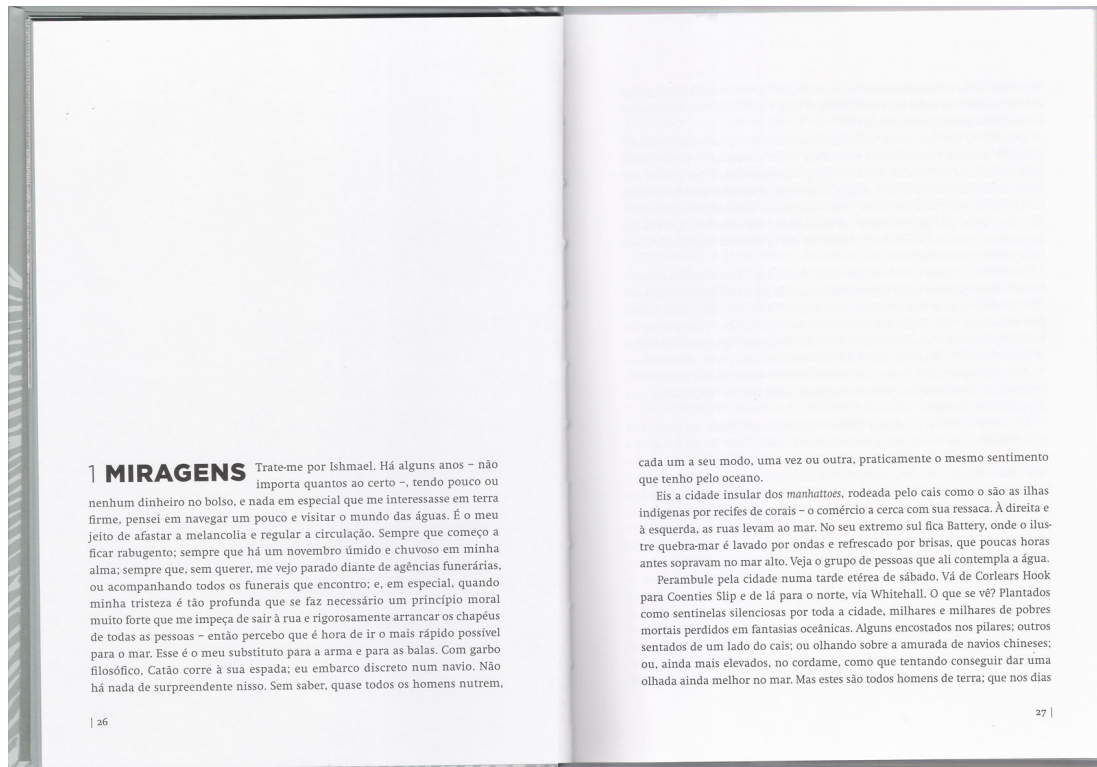


Figura 4 – Páginas 4-5 e 24-25 da edição do Círculo do Livro, apresentando respectivamente a página de rosto e a abertura do primeiro capítulo, e páginas 4-5 e 26-27 da edição da Cosac Naify, apresentando respectivamente a página de rosto e a abertura do primeiro capítulo.

Ao produzir um objeto o designer configura formas de subjetividade na cultura material. O objeto-livro carrega em si a possibilidade do diálogo dessas subjetividades, por isso o designer de livros deve, ao realizar um projeto, considerar seu futuro leitor, além do texto do escritor, e procurar ampliar ainda mais os diálogos possíveis.

A consideração de um objeto, qualquer que seja, supõe inicialmente a existência de um sujeito. Não há sentido em objeto sem sujeito, pois o objeto (...) só existe dentro dos limites de nossas experiências, de nosso conhecimento e de nossas linguagens. Assim, as características de um objeto são, na verdade, as interpretações subjetivas que dele fazemos (BOMFIM, 1997, p. 37).

Quando retomamos a concepção de Ventura (2011), de que há uma forma de ler própria do jovem, as interpretações subjetivas que se estabelecem na interação com o objeto-livro, associadas ao distanciamento entre a intenção do designer e a recepção do leitor (BOMFIM, 1997, p. 39), parecem adicionar novos elementos à situação de afastamento do jovem da leitura literária. O projeto gráfico do livro voltado para o jovem leitor deve estar atento a essas diferenças e considerar as formas de ler do jovem, ao dar corpo ao texto.

2.2. O papel do Design na construção de significados e de subjetividades

O livro não pode ser considerado um objeto estático porque, como explanado anteriormente, ele se realiza no ato da leitura e se modifica a partir dela. Ele não se constitui apenas pelo texto do escritor, sendo o objeto-livro composto pela subjetividade de todas as pessoas envolvidas em sua composição, oferecendo ao leitor a possibilidade de, a partir da sua subjetividade, produzir sentidos. Antes de prosseguir, faz-se necessário, então, breve explanação sobre a subjetividade.

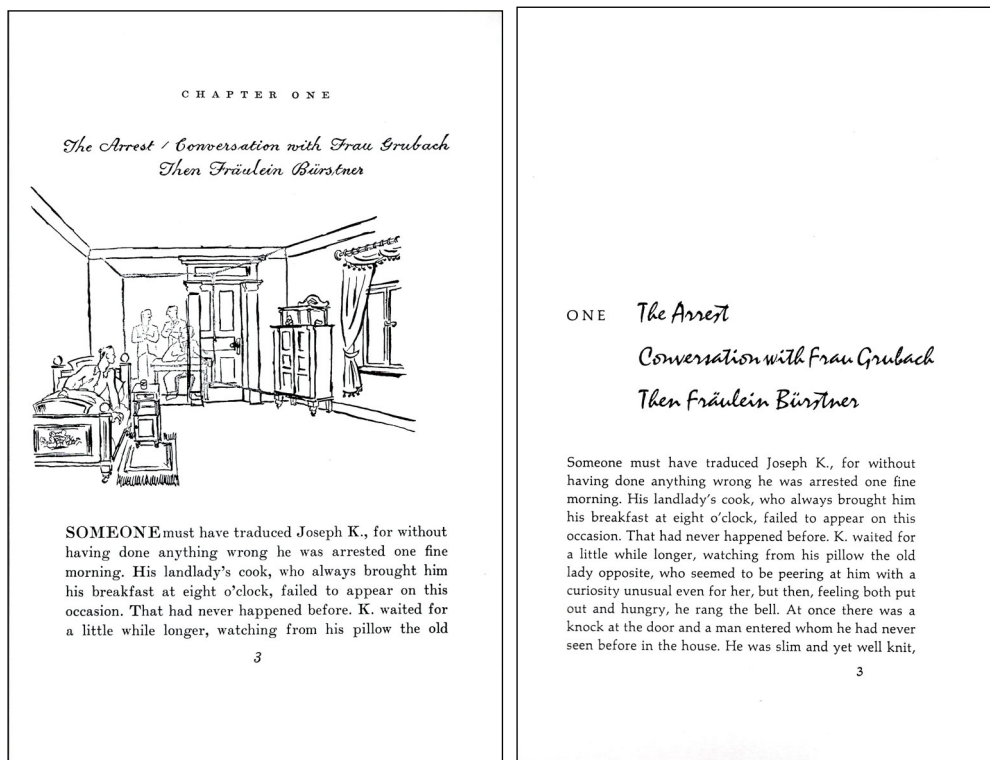
Subjetividade é um conceito relativo ao sujeito moderno, e pode-se identificar seu surgimento no lugar de indeterminação ocupado pelo homem durante o período do renascimento. Essa indeterminação trouxe liberdade, mas também desintegração para o sujeito, que buscou se reestruturar por meio da razão, a partir do século XVII. Compagnon fala da contribuição da literatura, do romance europeu em particular, para essa reestruturação do sujeito, para a constituição do sujeito da consciência e para o modelo do indivíduo burguês. Dessa forma, na concepção humanista, a experiência literária pode ser analisada como uma das formas de aquisição da subjetividade moderna (COMPAGNON, 2010, p. 35-36).

Já no século XIX, enquanto o sujeito moderno ainda se constituía como condição subjetiva verdadeiramente dominante, Marx, Nietzsche e Freud empreenderam a tarefa de criticá-lo (MERQUIOR; BRAZIL, 1993, p. 36) e criticaram também o papel da leitura na sua construção. A crítica marxista vinculou a literatura à ideologia burguesa, acusando a experiência literária de disseminadora de valores dos quais seria, ao mesmo tempo, causa e consequência. Contudo, a literatura é complexa, heterogênea e mutável, podendo confirmar ou subverter tais ideologias (COMPAGNON, 2010, p. 36). Freud, por sua vez, questionou a consciência e possibilitou “(...) a expressão deste sujeito bio-histórico-social, tão idealizado pela Ciência e por isso tão recalcado em sua realidade material” (MERQUIOR; BRAZIL, 1993, p. 41), o que permitiu, com base no inconsciente, a restituição do sujeito e de sua subjetividade.

Como suporte textual, o livro de literatura é também suporte dessa subjetividade, e pode, a partir de seu conteúdo, apresentar universos similares, análogos ou mesmo totalmente diversos do que reconhecemos como realidade; universos pessoais de seus escritores e que, por sua vez, ganham existência na subjetividade do leitor, permitindo que ele escreva novos mundo possíveis, tanto na ficção como na vida.

Mas se avançarmos em direção à forma do livro, percebemos que os elementos de sua composição de objeto – design gráfico, tipografia, dentre outros – são determinantes para a existência física do texto e também participam da sua construção de sentidos. É necessário que o texto esteja inscrito em um suporte para que a leitura possa ganhar existência e para que se realize a interação entre texto e leitor. E a maneira como tal inscrição se apresenta traz novas cargas de subjetividade consigo.

Essa existência do livro, permeada pelas subjetividades que o constroem e sustentam em seus mais diversos aspectos, permite indagar quantas vozes fazem parte da construção do objeto-livro e oferecem o tom da nossa leitura. Como resposta clara, podemos identificar as diferenças e variedades presentes no processo editorial. Um exemplo que mostra didaticamente a presença dessas vozes, no universo do Design, se encontra na publicação *The Trial of Six Designers*. Em *O Design do Livro*, Richard Hendel nos conta sobre o projeto publicado pela Hammermill Paper Company, em 1968, onde seis designers foram convidados a dar forma gráfica ao texto de *O Processo (The Trial)*, de Franz Kafka (HENDEL, 2003, p. 16).



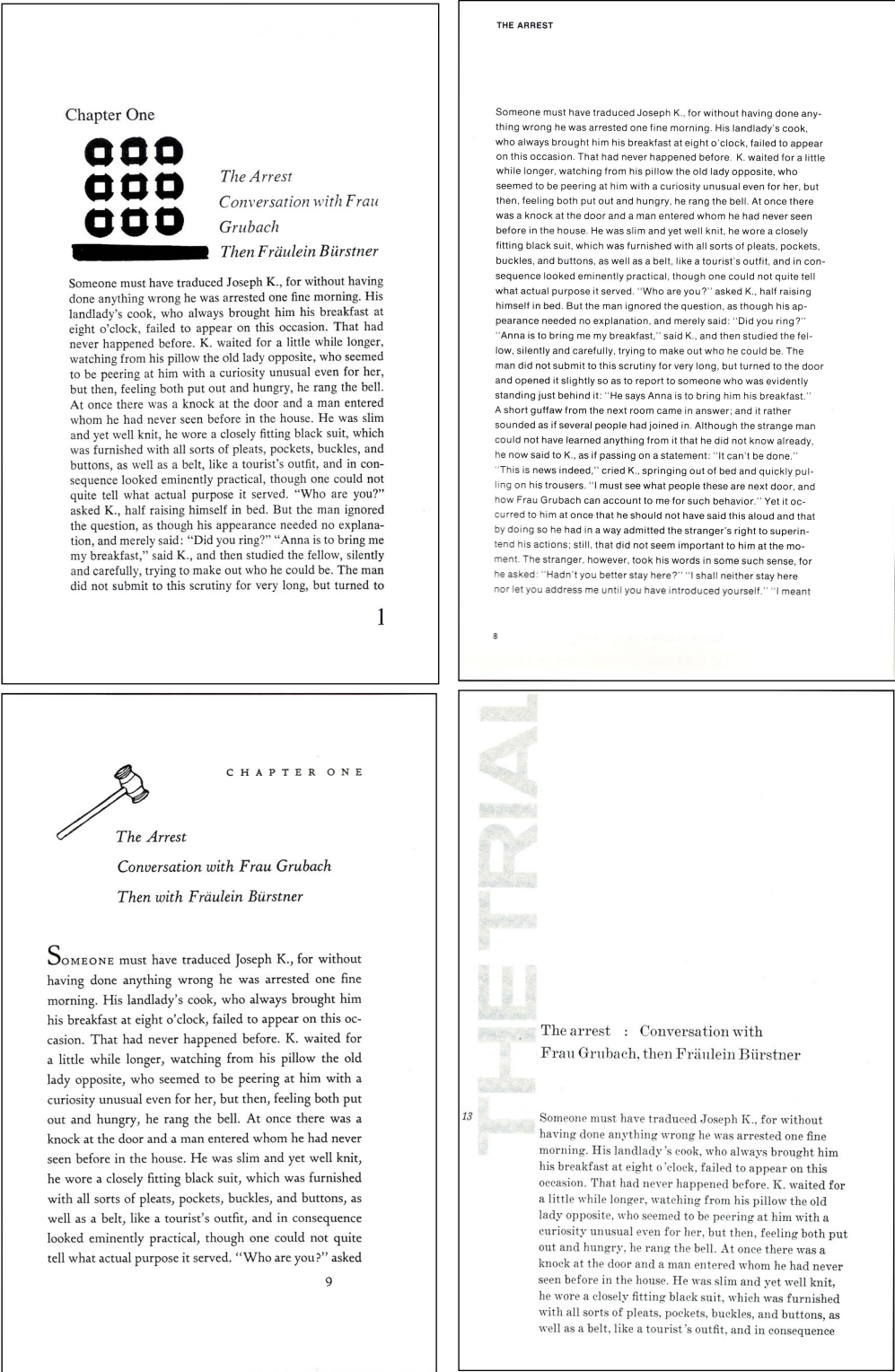


Figura 5 – Ilustrações extraídas de *The Trial of Six Designers* (apud HENDEL, 2003, p. 17-23). Páginas do primeiro capítulo de *O Processo*, confeccionadas respectivamente, da esquerda para a direita, pelos designers George Salter e P. J. Conkwright, na primeira linha, Merle Armitage e Carl Zahn, na segunda linha, Joseph Blumenthal e Marshall Lee, na terceira linha.

Apesar de os designers terem recebido os mesmos parâmetros para desenvolver o livro, cada profissional

escolheu por apresentar o texto de forma totalmente diferente. Enquanto George Salter utilizou ilustrações figurativas e representativas do enredo, Merle Armitage optou por imagens abstratas, transmitindo sensações ao invés de situações, e Joseph Blumenthal trabalhou com vinhetas ilustradas, se apropriando de fragmentos constituintes da história. Já os designers P. J. Conkwright, Carl Zahn e Marshall Lee escolheram utilizar apenas a tipografia em seus projetos, porém também os três possuem conceitos divergentes de apresentação. Enquanto o primeiro organizou o conteúdo separando suas partes por meio de diferentes fontes, texto em fonte serifada e título de capítulo em fonte manuscritas, e deixando generosos espaços branco nas páginas, o segundo utilizou uma diagramação mais simples, com uma tipologia única e um bloco compacto de texto; já o terceiro utilizou a tipografia também como ilustração, aproveitando-se do caráter imagéticos das letras e usando o título do livro para criar uma marca d'água na página.

Esse exemplo mostra como um mesmo texto pode oferecer leituras completamente diversas por meio de apresentações esteticamente diferentes. Seis designers criaram seis livros e seis formas diferentes de ler o mesmo texto, demonstrando que no design de livros a subjetividade permeia escolhas e decisões que geram, por sua vez, objetos capazes de propiciar ao leitor variadas maneiras de perceber-se enquanto sujeito. Segundo Chartier:

Um romance de Balzac pode ser diferente, sem que uma linha do texto tenha mudado, caso ele seja publicado em um folhetim, em um livro para os gabinetes de leitura, ou junto com outros romances, incluído em um volume de obras completas (CHARTIER, 1999a, p. 138).

A observação amplia-se no pensamento de Bomfim, para quem sujeito e objeto não existem em estado permanente, mas em processo (1997, p. 37).

As palavras de Lewis Carroll podem ser as mesmas, mas o livro *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, publicado pelo Círculo do Livro (s/d), onde o design não tem seu autor identificado e se limita à colocação do texto nas páginas, e as ilustrações de Claudia Scatamacchia dão o tom da narrativa, não é o mesmo publicado pela editora Zahar (2009a), com projeto gráfico de Carolina Falcão e capa de Rafael Nobre, que possui design cuidadoso e comedido, além de valorizar as ilustrações originais de John Tenniel. Mas é a subjetividade do leitor que determina suas escolhas literárias e sua relação com o livro. Para que a experiência literária realize seu potencial é importante que o leitor se reconheça não apenas no texto mas também no objeto, que as vozes que o constituem dialoguem com suas ansiedades, suas necessidades e seus desejos.

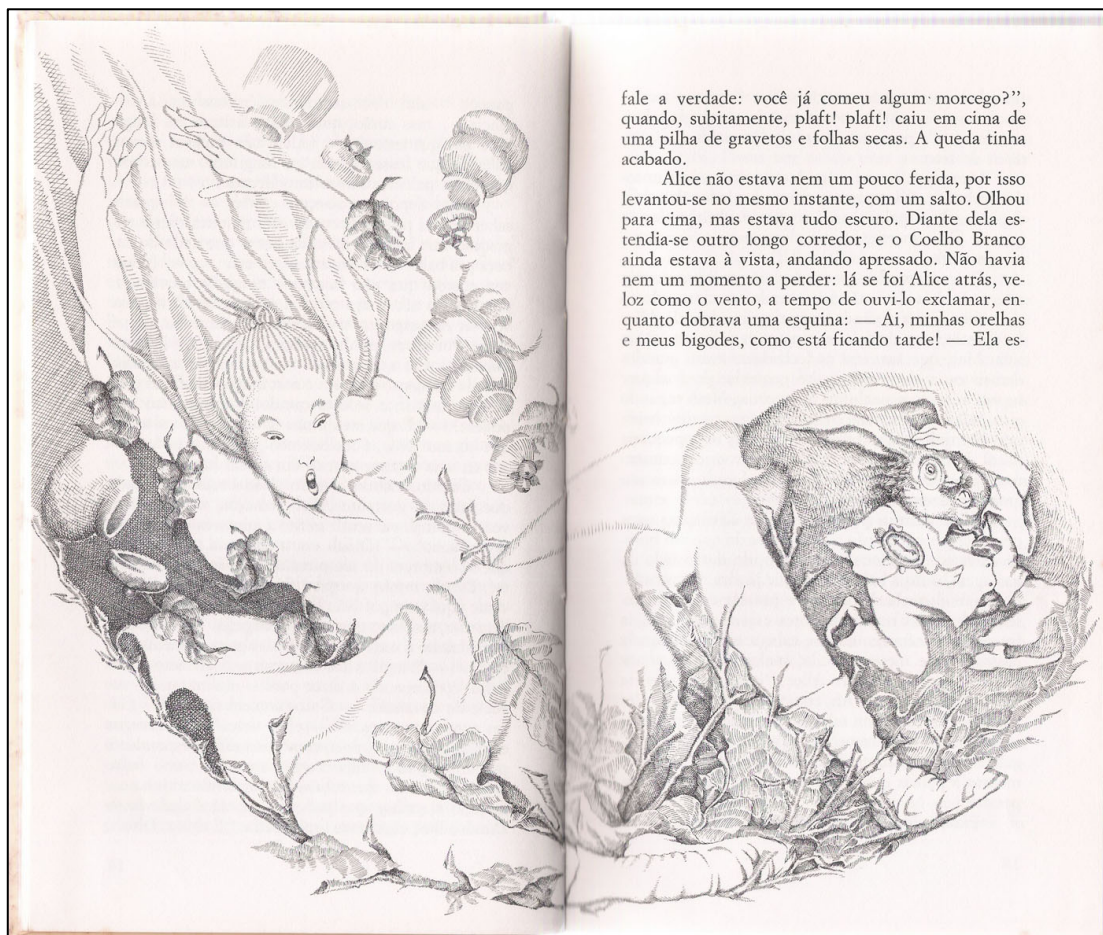
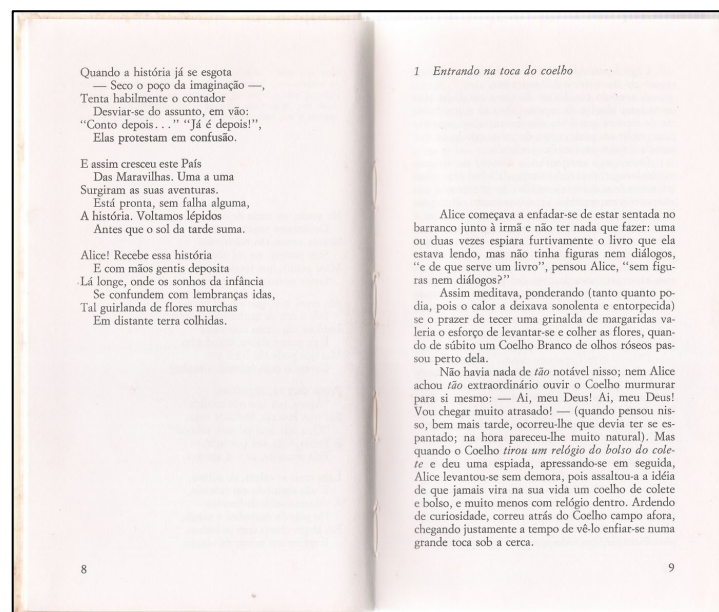
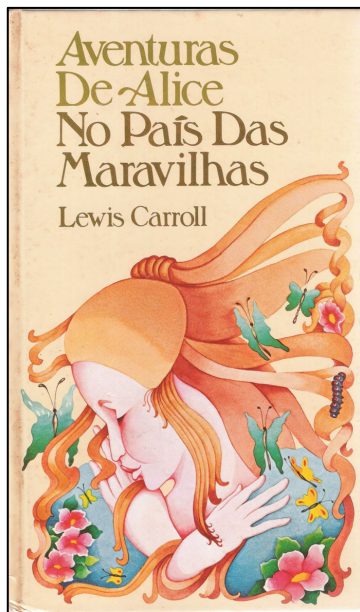


Figura 6 – Capa e páginas 8-9 e 12-13, apresentando abertura de capítulo e página com ilustração, da edição do Círculo do Livro para o texto de Lewis Carroll.

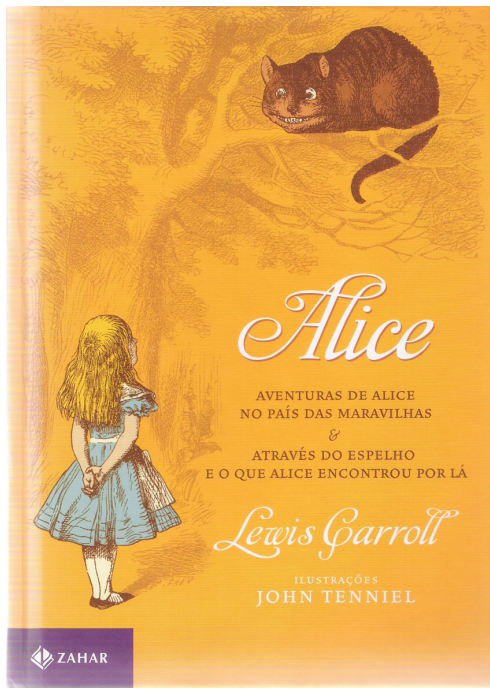


Figura 7 – Capa e páginas 12-13, apresentando abertura de capítulo com ilustração, da edição da Zahar para o texto de Lewis Carroll.

A compreensão dessas diferenças, presentes nas diversas edições, pode ser percebida no mercado editorial contemporâneo, que vem procurando reconhecer as mediações presentes na realização do objeto-livro. Um exemplo desse movimento é a edição de *Alice* da Cosac Naify (2009b), com projeto gráfico de Luciana Facchini e Paulo André Chagas que se destaca completamente como objeto, ao se tornar um convite ao jogo da leitura

materializado nas cartas de baralho. Personagens cruciais na jornada da menina Alice, nesta edição as cartas são representadas na própria forma do livro, na sua embalagem e nas suas páginas, além de serem utilizadas como suporte para compor os demais personagens, ao formar esculturas por meio de recortes, fotografadas para ilustrar e dialogar com o texto.



Figura 8 – Embalagem e capa, respectivamente, da edição da Cosac Naify de *Alice no país das maravilhas*.

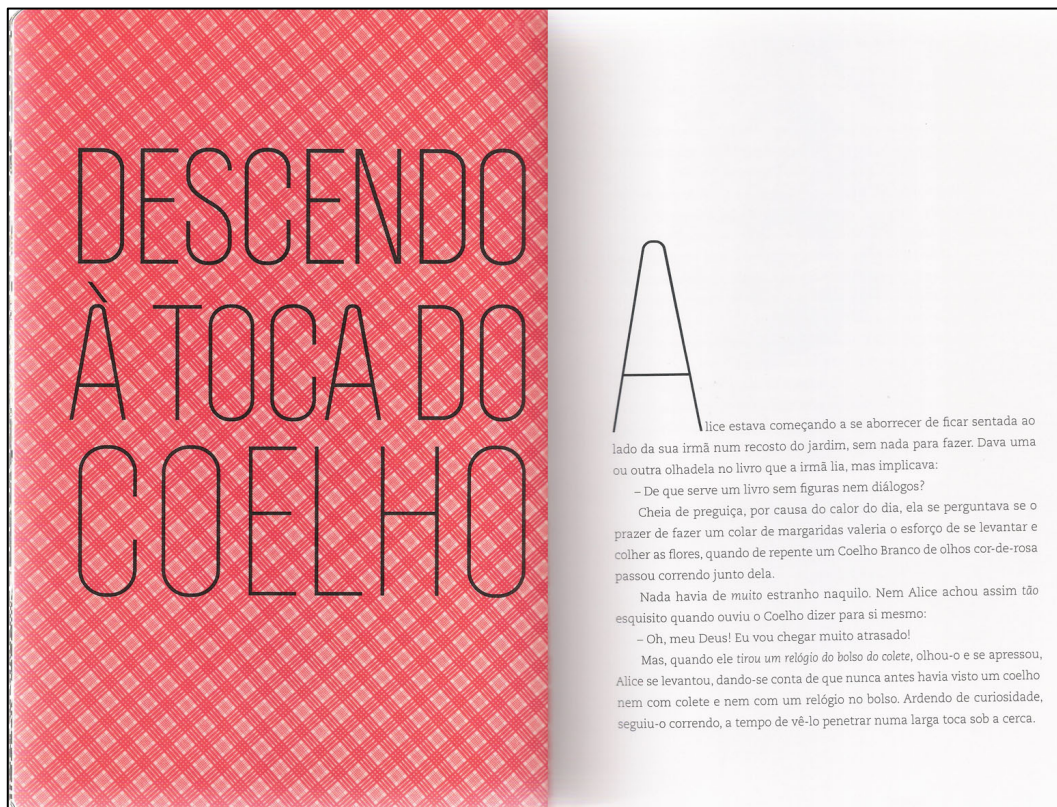




Figura 9 – Páginas 10-11 e 12-13, apresentando abertura de capítulo e página com ilustração, da edição da Cosac Naify.

O livro foi tratado de forma tão singular que apresenta em seu posfácio um texto “Sobre os autores”, onde apresenta não apenas Lewis Carroll, pseudônimo de Charles Lutwidge Dodgson, como também Nicolau Sevcenko, seu tradutor, e Luiz Zerbini, seu ilustrador. Dessa forma, esse projeto identifica um fazer junto que constitui o objeto, uma coautoria, e que poderia ser estendida a todos presentes em sua ficha catalográfica: coordenação editorial, revisão, fotografias, projeto gráfico, tratamento de imagem e produção gráfica, e com certeza mais alguns.

É da união dessas tantas vozes, dessas múltiplas subjetividades, que se constitui o objeto-livro. Repleto de subjetividades e ainda vazio, o objeto-livro aguarda pelo leitor para que, posto em diálogo com escritores, designers, ilustradores etc., exerça igualmente sua atividade autoral no processo de apropriação e ressignificação.

2.3. Design de livros: perspectivas de mediação

Não sei como fazer design de livros – livros no abstrato. Sei apenas como fazer o design do livro em que estou trabalhando no momento. Cada livro, como todos os livros, é único (HENDEL, 2003, p. xi).

Partindo do pensamento de Hendel, entendemos que o design de livros é um assunto complexo, pois não existe uma fórmula para realizá-lo; existem apenas regras e convenções, para serem seguidas ou quebradas, caracterizando inúmeras possibilidades que vão depender do texto e do projeto.

Encontramos, na contemporaneidade, duas formas preponderantes e divergentes de realizar a mediação do Design entre o livro e o leitor, formas que estabelecem um dilema entre a mediação transparente e a mediação participante, que advoga a favor de uma coautoria da mensagem (GRUSZYNSKI, 2008, p. 105-106).

O design de livros instaurado pelo movimento modernista e pela Nova Tipografia trouxe normas rígidas, voltadas para a legibilidade e a representação clara do texto do autor. A atuação do designer deveria ser regida por uma mediação neutra e praticamente invisível, onde a limpeza da página e a tipografia funcional seriam os caminhos corretos para a expressão do conteúdo.

Jam Tschichold, autor de *A forma do livro*, foi uma das maiores vozes da Nova Tipografia. Segundo o autor, o trabalho do designer de livro é ser um “servidor leal e fiel da palavra impressa”, com a tarefa de “criar um modo de apresentação cuja forma não ofusque o conteúdo e nem seja indulgente com ele” a partir da representação tipográfica perfeita e da harmonia entre todos os elementos (TSCHICHOLD, 2007a, p. 31).

Escolher uma fonte bem ajustada ao texto; projetar uma página primorosa, idealmente legível, com margens harmonicamente perfeitas, impecável espacejamento de palavras e letras; escolher corpos de tipo ritmicamente corretos para folhas de rosto e títulos, e compor as páginas em que há títulos de seção e de capítulos genuinamente belas e graciosas, no mesmo tom da página de texto – por esses meios um designer de livro pode contribuir muito para a fruição de uma valiosa obra de literatura (*Ibid.*, p. 32).

Mas é importante lembrar que, como explicado por Ana Cláudia Gruszyński, a constituição dessa prática do design invisível tem sua raiz no funcionalismo moderno, que é resultado de um período histórico específico, e na constituição dos meios de produção capitalista, que estabeleceu parâmetros para a garantia de um “bom” design a partir do aforismo “a forma segue a função” (GRUSZYNSKI, 2008, p. 60).

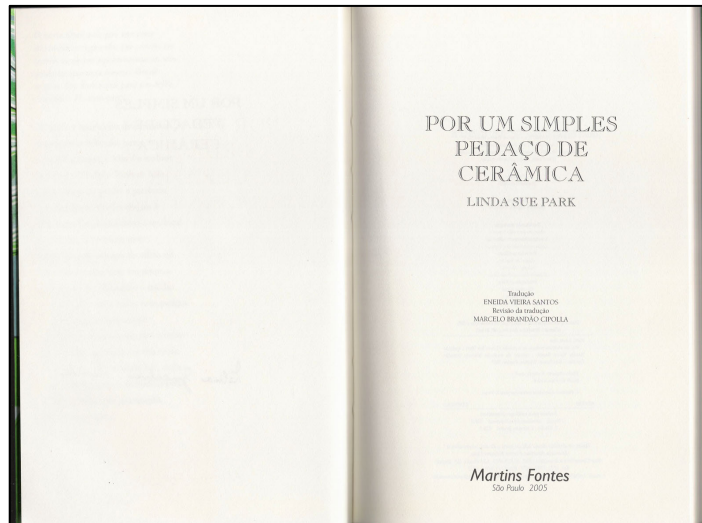
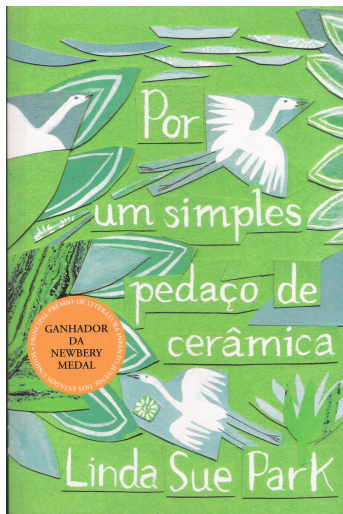
Posteriormente, surgiram posições que contestaram as doutrinas modernas. O rompimento com o funcionalismo constituiu um modo distinto de conceber o design gráfico: misturas de famílias de tipos, utilização de margens irregulares, sobreposições; tudo passou a ser permitido em

favor da criação de novos significados e novas possibilidades para a tipografia.

Durante anos, pensou-se a atividade vinculada à neutralidade, sobretudo no que se refere ao manejo da tipografia. Entretanto, os diferentes leiautes contemporâneos reivindicam, na mensagem, a intervenção e a contribuição ativa do designer na produção do sentido (*Ibid.*, p. 11-13).

Na contemporaneidade, ambas as posições convivem, revelando diferentes possibilidades para a *práxis* do Design. Ambas, contudo, reconhecem seu papel de mediação e sua contribuição para a significação do objeto-livro.

Richard Hendel (2003) defende a visão do design de livros como arte invisível e refuta a ideia de coautoria por parte do designer, afirmando que prefere simplesmente dar cor ao texto e sair de sua frente. Contudo, o autor reconhece que nenhum designer consegue deixar de influenciar a forma como um texto será lido. Cabe então ao designer, juntamente com os outros profissionais envolvidos na produção do objeto-livro, a escolha consciente de se aproximar mais da transparência ou da coautoria.



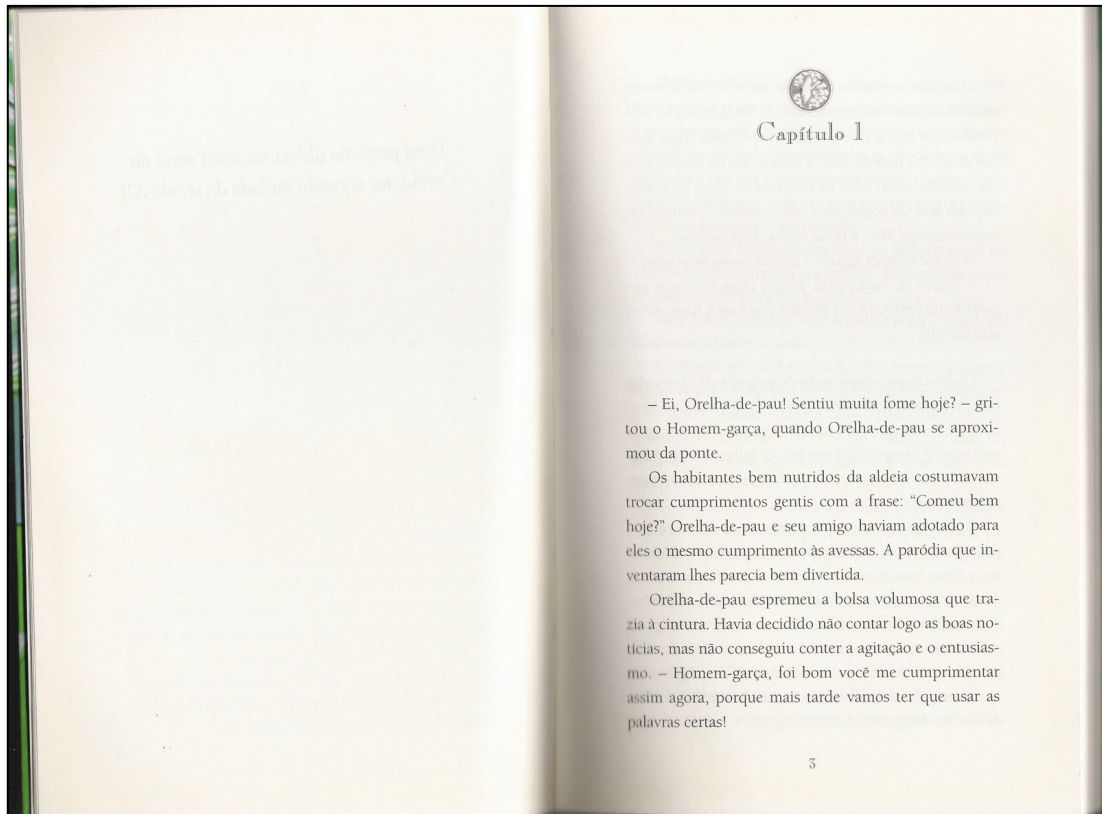


Figura 10 – Capa, folha de rosto e página 2-3 apresentando a abertura do primeiro capítulo do livro *Por um simples pedaço de cerâmica*, de Linda Sue Park, Editora Martins Fontes.

Geraldo Alves, designer do livro escrito por Linda Sue Park (2005), escolheu por um design simples e invisível para materializar a história de *Por um simples pedaço de cerâmica*. Com tipografia neutra e sem elementos de muito destaque, o universo imagético abordado na capa do livro encontra uma sutil referência no ornamento que acompanha a numeração dos capítulos.

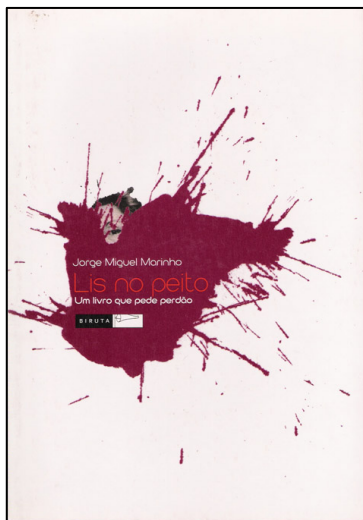
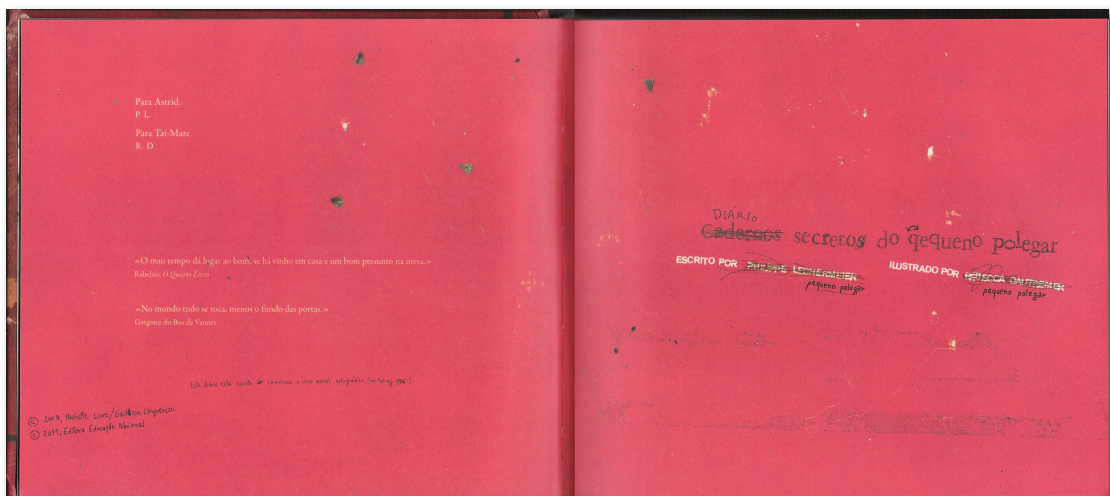




Figura 11 – Capa e páginas 8-9, 10-11 e 12-13, apresentando abertura de capítulo e primeira página de capítulo do livro *Lis no peito: Um livro que pede perdão*, de Jorge Miguel Marinho, Editora Biruta.

No livro escrito por Jorge Miguel Marinho (2005), *Lis no peito: um livro que pede perdão*, o projeto gráfico desenvolvido pela Rex Design transita em um território intermediário às duas posições do design de livros. Seu texto, que conta a história de um jovem leitor de Clarice Lispector, possui uma apresentação ligeiramente voltada para as convenções do design transparente – com unidade entre as fontes, margens harmoniosas e legibilidade. Contudo, suas aberturas de capítulo, formadas por frases de Clarice que permeiam e pontuam a história, são marcadas pelo impacto da cor da página e do tamanho da tipografia, fazendo com que o design se torne aparente. A forma dada ao objeto interfere e interage com o conteúdo verbal do livro.



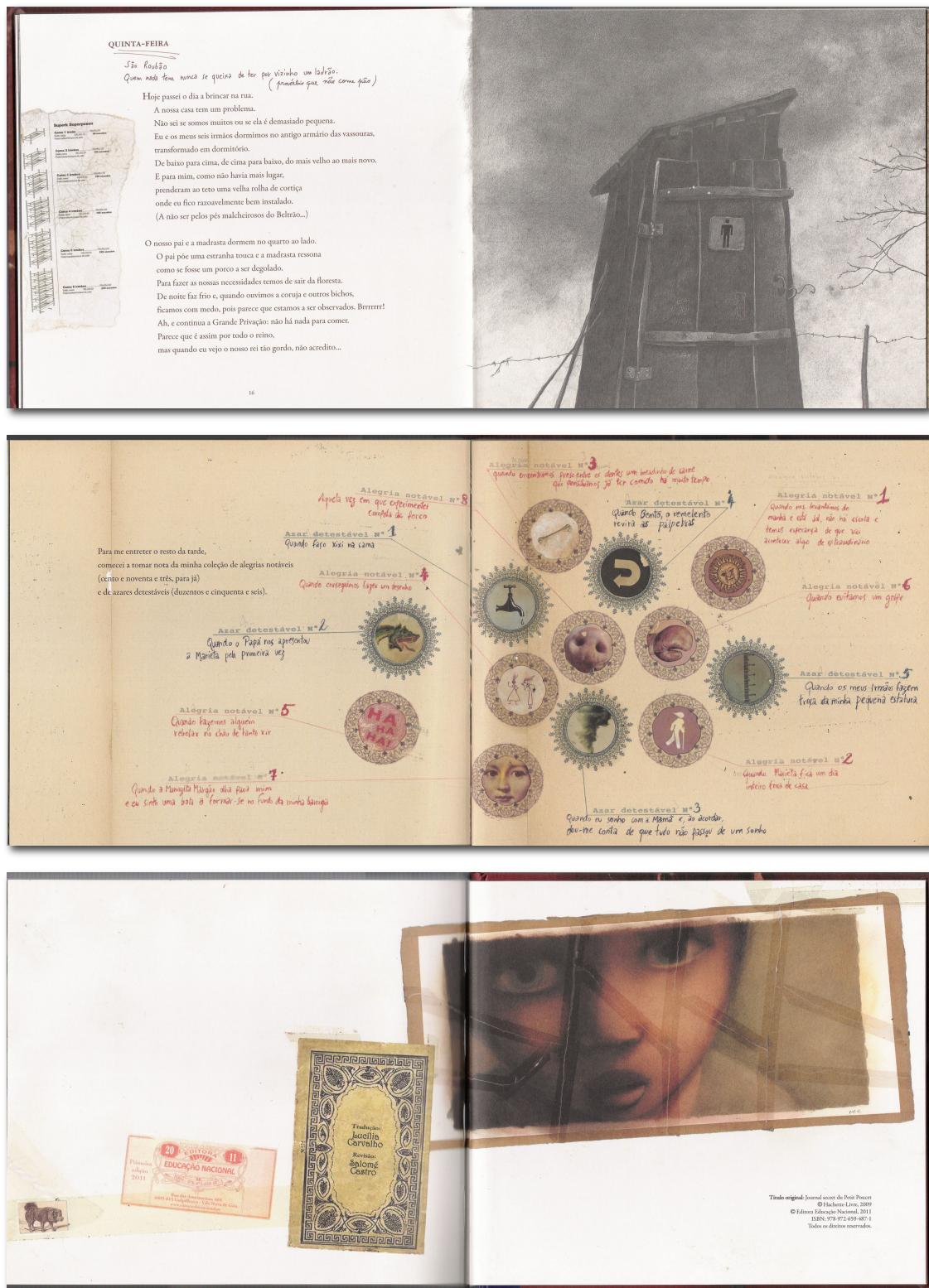


Figura 12 – Capa, páginas internas e página de dados catalográficos do livro *Diário secreto do Pequeno Polegar*, de Philippe Lechermeier (escritor) e Rebecca Dautremer (ilustradora), Editora Educação Nacional.

Na capa do livro *Diário secreto do Pequeno Polegar*, de Philippe Lechermeier e Rebecca Dautremer (2011), são identificados dois autores, mas somente na página de rosto

seus nomes recebem as expressões “escrito por” e “ilustrador por”, respectivamente, para identificação. Na verdade, o que percebemos nesse projeto, cujo design gráfico também é realizado pela ilustradora, é uma completa fusão do conteúdo verbal e imagético. Textos, ilustrações, infográficos, textos secundários; todos os elementos possuem igual relevância, construindo seus possíveis significados de forma conjunta e indissociável na representação de um diário escrito pelo famoso personagem infantil. Mesmo a ficha catalográfica, normalmente formal e padronizada, distribui seu conteúdo de forma original nesse exemplo, mantendo o conceito do projeto.

Ao suscitar a questão de coautoria do Design, é imprescindível identificarmos o que caracteriza alguém como autor. Segundo Foucault, a função autor é uma das possibilidades da função sujeito e é “(...) característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2002, p. 46). Transportando isso para o terreno do Design, poderíamos dizer que, quando o design exerce uma função de coautoria em um livro, ele modifica a existência e o funcionamento do discurso desse objeto na sociedade. Mas poderíamos ainda argumentar, retomando Hendel (2003), que todo design influencia e, portanto, modifica a existência do objeto-livro e a experiência literária por ele gerada.

Não se pretende aqui evocar de forma imperativa o Design invisível ou a coautoria do Design. Cada projeto, cada texto à espera de se tornar um livro, possui inúmeras possibilidades que devem ser avaliadas e testadas pelos designers. É evidente que a subjetividade do profissional, como indivíduo possuidor de um repertório próprio, influenciará tais possibilidades, e é importante se valorizar tal condição. Seja para se ocultar ou para se deixar visível, a subjetividade do designer estará presente e dialogará com a subjetividade do escritor e inúmeras outras que se encontram no objeto-livro, para enfim alcançar o leitor, que, segundo o sistema definido por Barthes, ao decretar a morte do autor, é o lugar onde a unidade do texto se produz (COMPAGNON, 2010, p. 49-51).

2.4. Design na Leitura: uma proposta interdisciplinar de mediação do ato de ler

Constantemente, em um processo editorial para a publicação de um livro, as tarefas se desenvolvem de forma separada e sequencial. O escritor escreve, o ilustrador ilustra, o designer une todo o material produzido ao dar forma ao objeto e o editor publica. Contudo, esse trabalho realizado de forma fragmentada, a nosso ver, não aproveita o potencial

que permeia o objeto-livro: o diálogo entre seus diversos criadores e seus variados leitores.

Um trabalho conjunto e integrado no desenvolvimento do objeto-livro permite novas possibilidades de interação, podendo ampliar a futura experiência literária. A fruição do conteúdo, seja textual ou icônico, encontra-se em posição privilegiada quando o livro é resultado de um trabalho interdisciplinar.

Sommerman (2008, p. 30) define interdisciplinaridade como “(...) uma chamada para a complexidade, a restabelecer as interdependências e inter-relações entre processos de diferentes ordens de materialidade e racionalidade (...)”. Ao se restabelecer as ligações entre os profissionais da produção do livro, intensificam-se as possibilidades instauradas na leitura, principalmente a leitura literária. Seguindo esse pensamento, a professora Jackeline Lima Farbiarz e o Núcleo de Estudos do Design do Livro da PUC-Rio propõem um projeto interdisciplinar de leitura e o conceito de Design na Leitura (FARBIARZ, 2006).

Compreendendo sempre o Design como ação projetual, e ainda, “como uma atividade através da qual não se busca apenas a representação da estrutura de um objeto a ser criado, mas também um plano de ação para criá-lo (...)” (COUTO; NEVES, 1997, p. 57), percebe-se o potencial do Design como campo e atividade interdisciplinar, e, especificamente, do design de livros por costurar as vozes e subjetividades contidas no livro ao dar forma ao objeto. Considera-se o conceito de atividade interdisciplinar estabelecido por Fazenda como:

(...) uma atitude diante de alternativas para conhecer mais e melhor; atitude de espera ante os anos consumados, atitude de reciprocidade que impele à troca, que impele ao diálogo – ao diálogo com pares idênticos, com pares anônimos ou consigo mesmo –, atitude de humildade diante da limitação do próprio saber, atitude de perplexidade ante a possibilidade de desvendar novos saberes, atitude de desafio – desafio perante o novo, desafio em redimensionar o velho –, atitude de envolvimento e comprometimento com os projetos e com as pessoas neles envolvidas, atitude, pois, de compromisso em construir sempre e da melhor forma possível, atitude de responsabilidade, mas, sobretudo, de alegria, de revelação, de encontro, enfim, de vida (FAZENDA, 1994, p. 82).

Essa atitude interdisciplinar é considerada como vocação e natureza do Design, pois ele, além de se basear em elementos disponibilizados pelo seu conhecimento científico, empírico e intuitivo, utiliza em sua prática conhecimentos de outros campos do saber, sendo considerado por muitos como área propícia ao trabalho conjunto com outras áreas do conhecimento (COUTO; NEVES, 1997, p. 60).

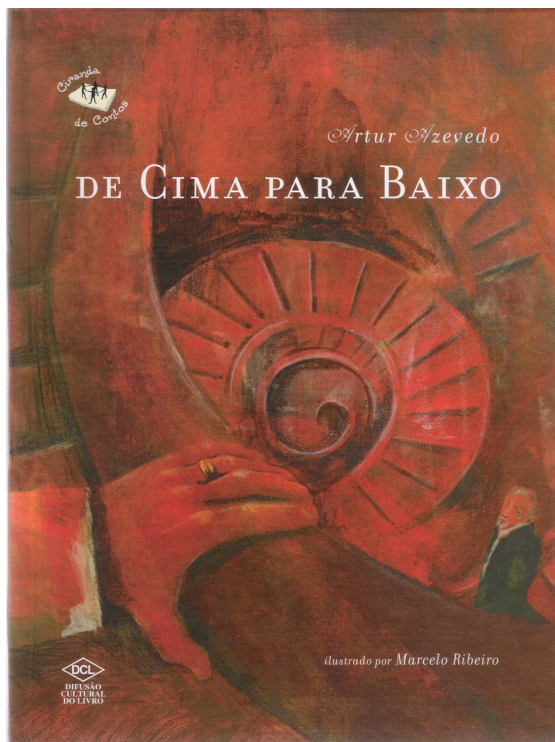
Um trabalho conjunto entre os profissionais do livro, organizado pelo designer na constituição do objeto, pode tornar possível expandir a experiência literária do prazer pelo conteúdo ao prazer de sua forma, e também, possibilitar o movimento inverso, atraindo o leitor para a experiência literária a partir da forma do objeto, principalmente o leitor em formação. Conforme observa o designer e ilustrador Odilon Moraes:

(...) dada a importância desse objeto-livro onde a história adormecida aguarda o leitor para acontecer, quanto mais integradas trabalharem suas partes dentro da obra, melhor se dará a fruição.

É ao leitor que ela deverá parecer, não como um composto de fragmentos (palavras, imagens, páginas) mas como um universo singular de leitura (MORAES, 2008, p. 58).

Com isso é possível estabelecermos uma ampliação do conceito de design do livro para o conceito de Design na Leitura – um Design pensado como projeto com vistas à fruição de um leitor.

O livro *De cima para baixo*, com texto de Artur Azevedo (2004), ilustrações de Marcelo Ribeiro e projeto gráfico de Julie Pires, publicado pela Editora DCL, harmoniza texto, projeto gráfico e ilustração. Percebemos que o objeto-livro foi pensado, não como uma mistura de fragmentos, mas como um conjunto integrado em favor da experiência de leitura.



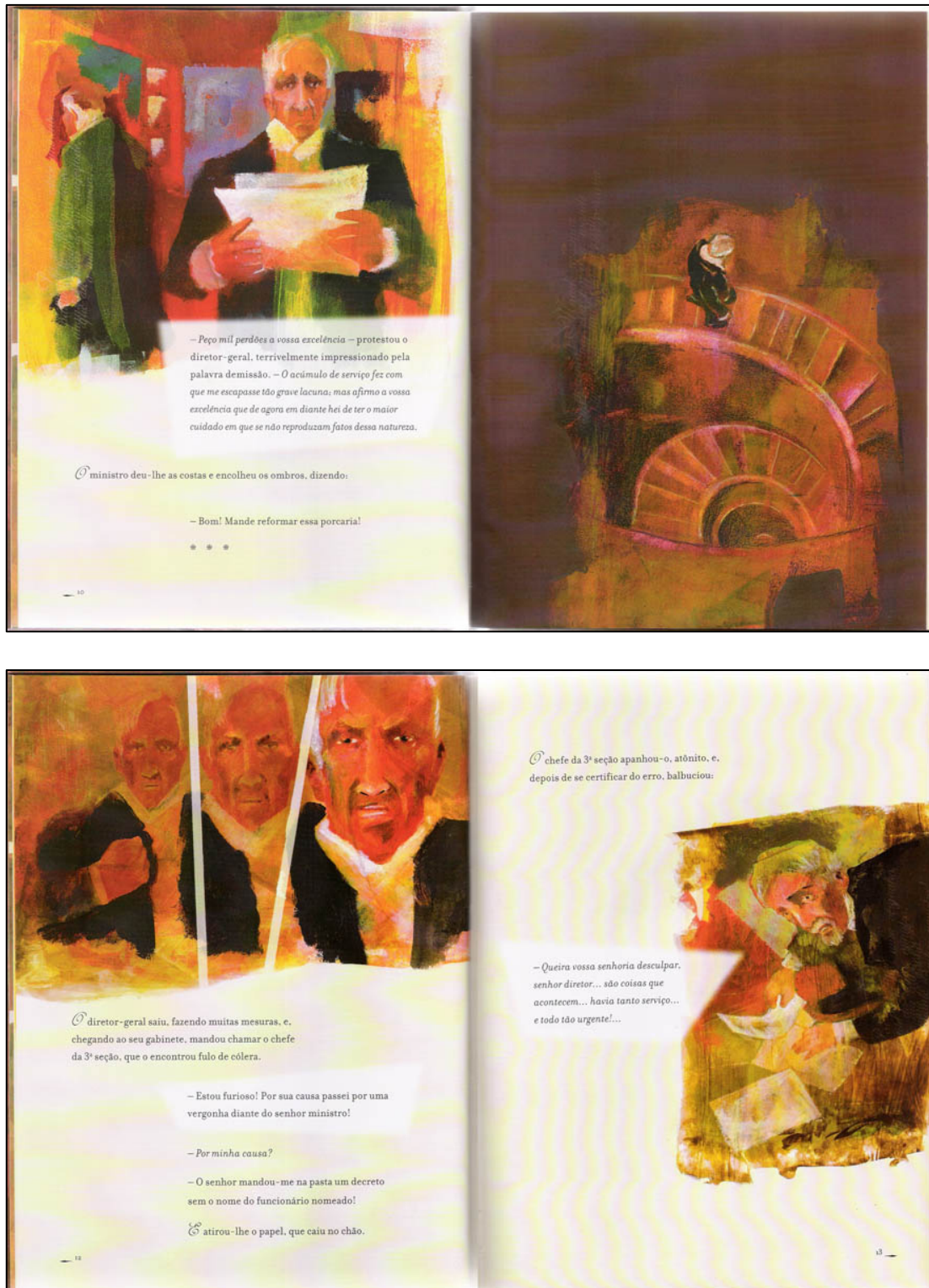


Figura 13 – Capa e páginas 10-11 e 12-13 do livro *De cima para baixo*, de Artur Azevedo, Editora DCL.

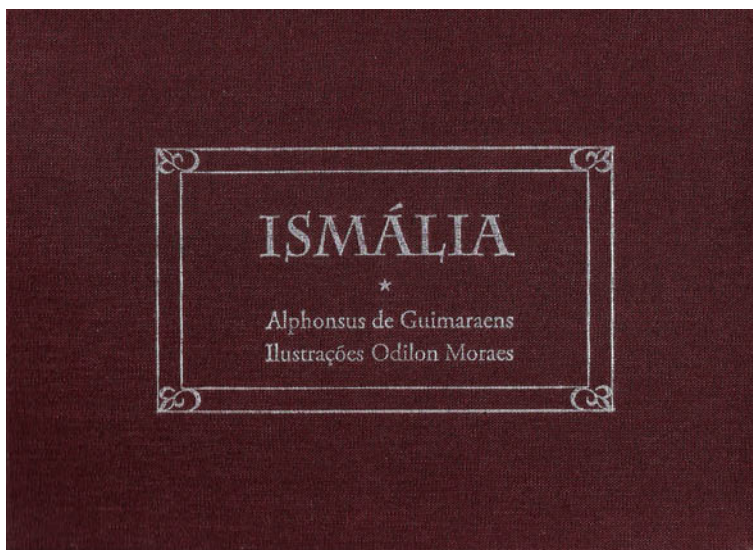
No texto de apresentação do ilustrador Marcelo Ribeiro, que se encontra no final do livro, podemos identificar o diálogo desses três campos no projeto:

Quando fui convidado a fazer os desenhos para este livro, pude perceber a atualidade do texto de Artur Azevedo ao

refletir nosso cotidiano, especialmente no que diz respeito às atitudes humanas. Por esse motivo, trabalhei as ilustrações procurando dar ênfase aos gestos e olhares das personagens, além de certos elementos, como relógios e a escada em espiral, que criei como metáforas de sentimentos. Conteí com a criatividade do projeto gráfico de Julie Pires, especialmente na intervenção de algumas frases sobre imagens, criando um eco para repercutir expressões e marcar o espaço da cena (RIBEIRO, 2004).

O projeto gráfico realizado, além de explorar a intervenção de parte do texto sobre as ilustrações, destaca falas dos personagens, através da cor de fundo, trazendo ritmo à narrativa e gerando diversas camadas de leitura. Dessa forma, o livro mostra-se exemplo tangível de um Design pensado para a fruição da experiência de leitura.

O poema simbolista *Ismália*, de Alphonsus de Guimaraens (2006), ganha outros sentidos e permite novos percursos pela dualidade expressa em seus versos, por meio das ilustrações e do projeto gráfico de Odilon Moraes na edição da Cosac Naify.



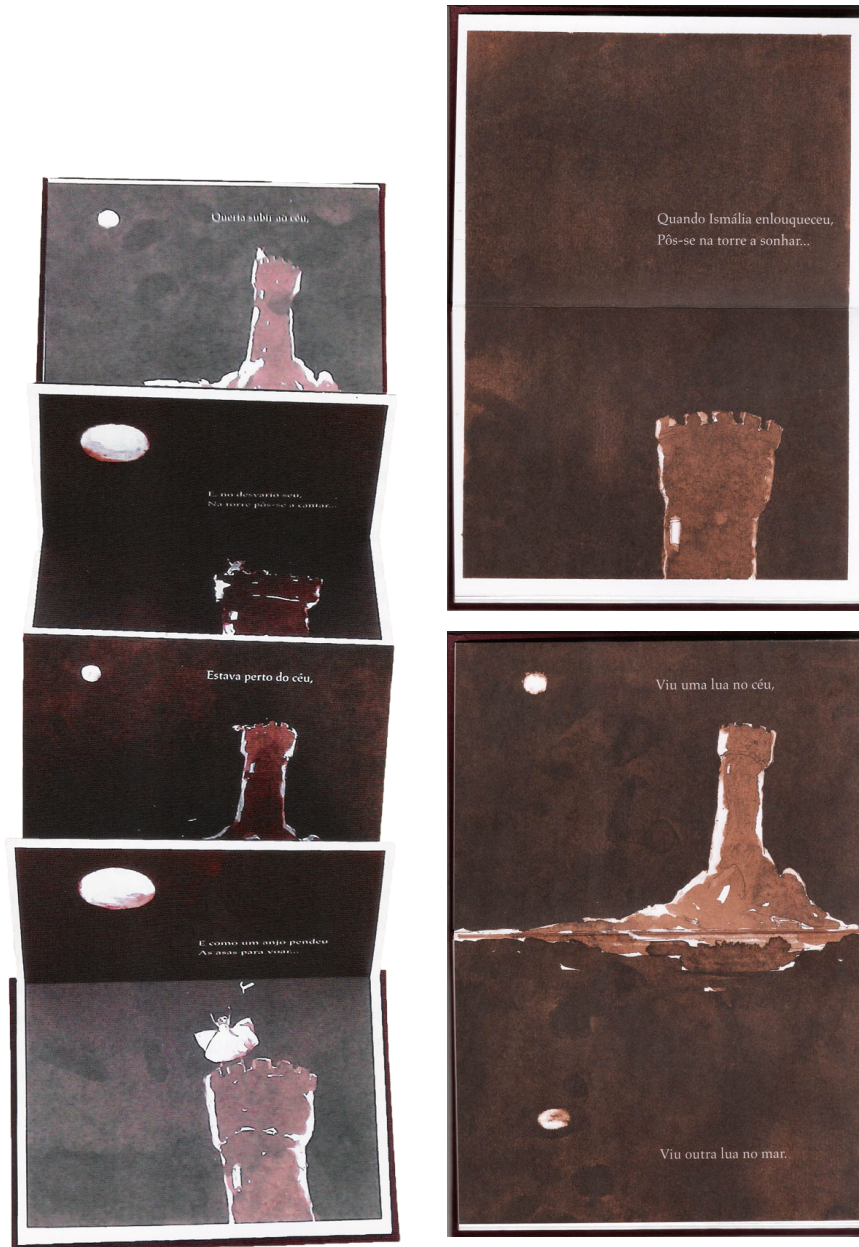


Figura 14 – Capa, formato sanfonado e páginas internas do livro *Ismália*, de Alphonsus de Guimaraens, Editora Cosac Naify.

O formato sanfonado diferencia o objeto-livro de seus semelhantes e proporciona para o leitor, como explanado por seu designer e ilustrador, um contato maior com:

(...) a oscilação entre o ‘em cima’ e o ‘embaixo’, que se repete por todo o poema (....) Sua narrativa se desenrola não no sentido horizontal de um passar de páginas de um livro tradicional, mas na vertical, como proposto pelo projeto, obrigando os olhos do leitor a repetir o ‘em cima’ e o ‘embaixo’ dos versos. É esse movimento que dá ritmo à leitura (MORAES, 2008, p. 58).

Segundo Isabel Lopes Coelho, coordenadora editorial do projeto:

Odilon refinou ainda mais a leitura em cores do poema: a construção de imagens quadro a quadro e as bordas brancas – que se alternam conforme o afastamento das cenas – são recursos cinematográficos, uma referência à modernidade. O tom das ilustrações, no entanto, de forma alguma permite aproximar a leitura da obra à rapidez contemporânea. As pinceladas em aquarela resgatam a melodia e delicadeza dos versos simbolistas (COELHO, 2006).

Esses exemplos mostram que a experiência do leitor é valorizada quando o objeto-livro é composto mediante uma atividade projetual capaz de integrar texto, ilustração e design gráfico; capaz de pôr em diálogo conteúdo verbal e conteúdo icônico. Como explanado por Ricardo Artur Pereira de Carvalho, “(...) não se trata de uma maneira 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” (CARVALHO, 2008, p. 97).

Design na Leitura é o Design voltado para o futuro leitor, pensado como ser social e dinâmico, visando ao seu diálogo com o objeto e todas as pessoas participantes de sua produção. Para que se alcance esse potencial dialógico, contudo, é fundamental reconhecer o Design como um mediador de leitura, capaz de articular os diversos elementos constituintes do objeto-livro e atuar na experiência literária por ele gerada.

Na prática, essa interação entre os elementos que compõem o objeto-livro ainda é muito restrita no mercado editorial contemporâneo, seja pela organização do trabalho, pelo hábito, pela hierarquia instaurada, ou mesmo por uma perspectiva conceitual que ainda vigora. O conceito de separação dos campos profissionais ainda predomina no mercado. A interdisciplinaridade nem sempre é considerada como uma opção de trabalho, principalmente em grandes editoras, para quem a mistura dos campos e seu diálogo durante a produção parecem trazer mais turbulências ao projeto; enquanto o trabalho em separado, de forma sequencial e departamental, parece atender ao senso comum e produzir os resultados esperados. É necessária uma modificação da mentalidade para que se mude a prática, para que se perceba que é exatamente no resultado do trabalho conjunto e do diálogo que pode residir um projeto que estimule a experiência literária, possibilitando o contato com o caráter humanizador da literatura. Todavia, muitas vezes, a interação entre suporte, design gráfico, representação imagética e conteúdo textual parece ser possível apenas quando escritor, ilustrador e designer são a mesma pessoa, ou quando são pessoas abertas a novas experiências, a uma nova perspectiva de leitura e a um trabalho interdisciplinar.

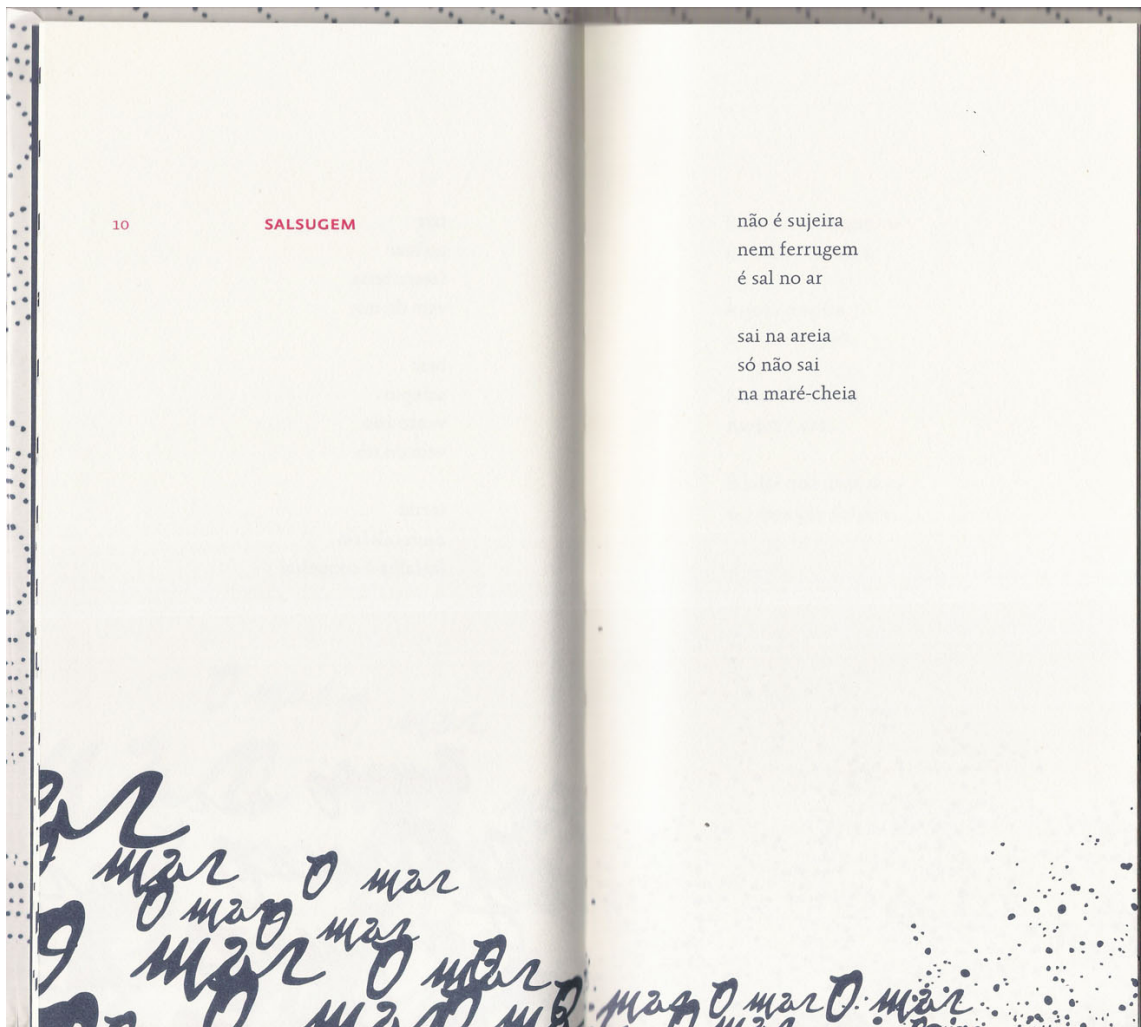
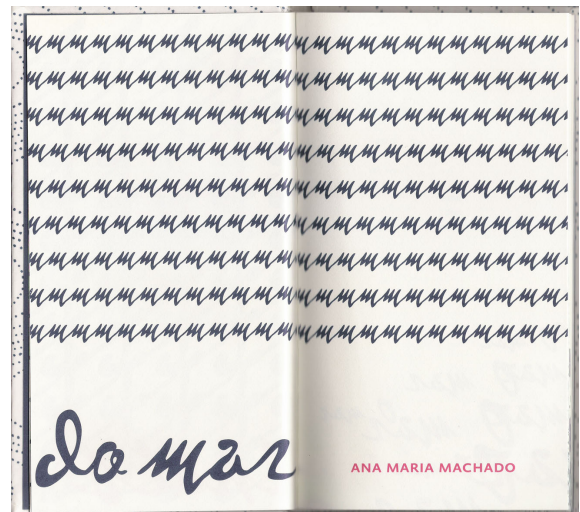
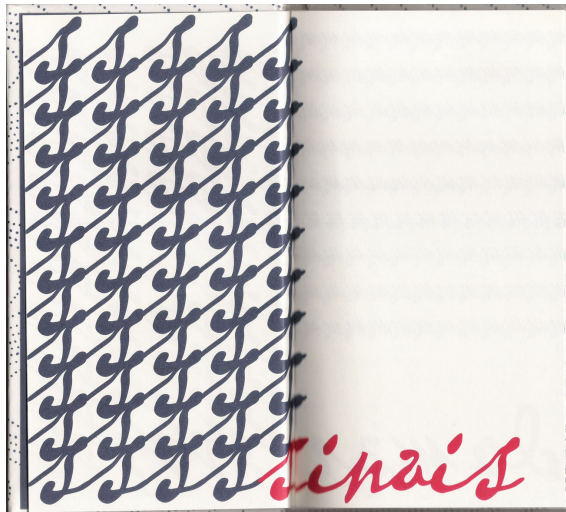
Sinais do mar, poemas de Ana Maria Machado (2009) com projeto gráfico de Luciana Facchini, editado pela Cosac Naify, é uma obra que demonstra a existência de um projeto integrado de edição. Desde a capa, anuncia-se o ritmo de leitura que se intensifica a cada página, em que grafismos, cor e tipografia traduzem visualmente a experiência do mar, de forma semelhante e complementar à que a autora realiza na construção dos poemas. Essa integração do projeto só foi possível a partir de uma proposta interdisciplinar de trabalho, que pode ser percebida na apresentação do livro feita pela editora:

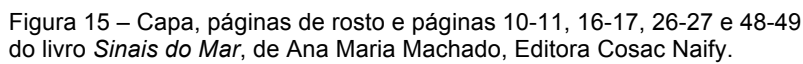
Em julho de 2008, chegou à editora o original de Ana Maria Machado. (...) A ideia foi recebida com entusiasmo por todos os departamentos – do editorial ao comercial, passando pelo design e a produção gráfica. Um ano depois, *Sinais do mar* chega às livrarias como resultado do engajamento de toda a equipe. (...)

Como uma música incidental, o projeto gráfico acompanha o balanço do mar. A designer Luciana Facchini transformou poemas e canções de Martin Codax ("Ondas do mar de Vigo"), Fernando Pessoa ("Ode marítima") e Dorival Caymmi ("O mar") em ilustrações que simulam a maré, o avanço das águas, redemoinhos e respingos. Ora aparecem timidamente, ora inundam a página. Concebido como um objeto afetivo, o livro lembra um caderno de viagem, e as cores se assemelham à tinta de caneta esferográfica. A textura da areia pode ser sentida no toque do papel especial (COSAC NAIFY, 2009).

Compostas por textos em tipografia manuscrita, as ilustrações dialogam com os poemas não apenas por meio das próprias formas mas também em seu conteúdo, evidenciando que a interação entre conteúdo verbal e icônico vai além da representação gráfica.





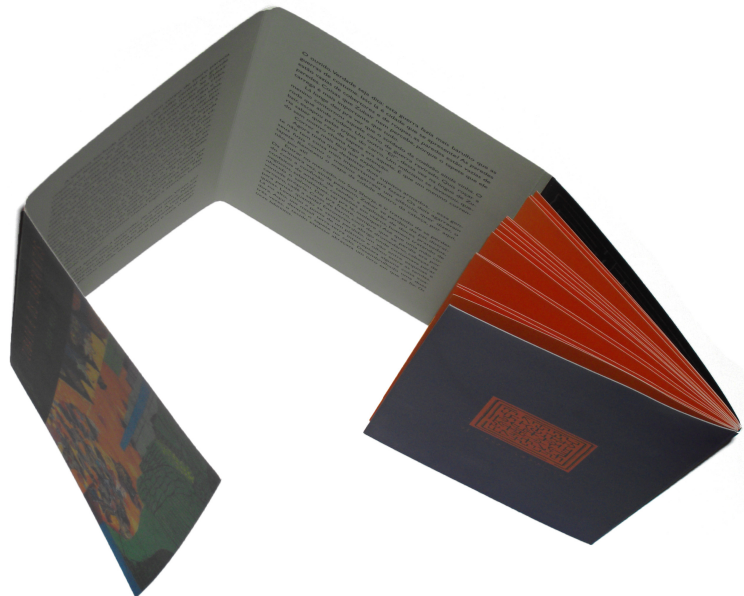
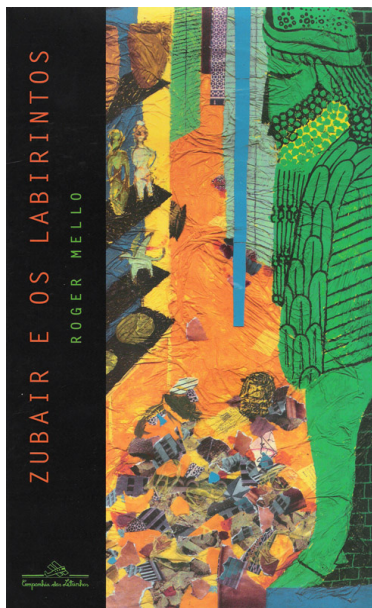


Observando as páginas apresentadas, pode-se perceber como os poemas e as canções, ao serem transformados em imagem, ganham expressão comum aos ideais da poesia concreta. Mesmo sem alcançar necessariamente a

legibilidade, o movimento da tipografia propõe o efeito de ondas ilustradas, e é tal cadência que envolve a leitura dos poemas do livro. Esse encadeamento entre textos tão distintos e ao mesmo tempo semelhantes leva o leitor a outros mares possíveis, outras observações e outros sentimentos, seja em leituras passadas ou futuras.

Em *Zubair e os labirintos*, Roger Mello (2007) – escritor, ilustrador e designer gráfico – se utiliza da forma, da tipografia, da ilustração e da cor especial para levar o leitor à história do menino em meio ao bombardeio de Bagdá, na recente guerra dos Estados Unidos contra o Iraque.

Em um movimento diferenciado, proporcionado pelo formato do suporte, o livro se abre para uma experiência literária permeada pelo impacto visual da obra. Conforme o texto se revela, o tamanho de sua tipografia diminui e partes da ilustração despontam ao seu lado, culminando no encontro de um livro dentro do livro, um tesouro também encontrado pelo personagem Zubair. Essa nova narrativa apresenta labirintos em forma de texto e imagem, muitas vezes misturando os dois e explorando as possibilidades instauradas pela relação fabular-icônica.



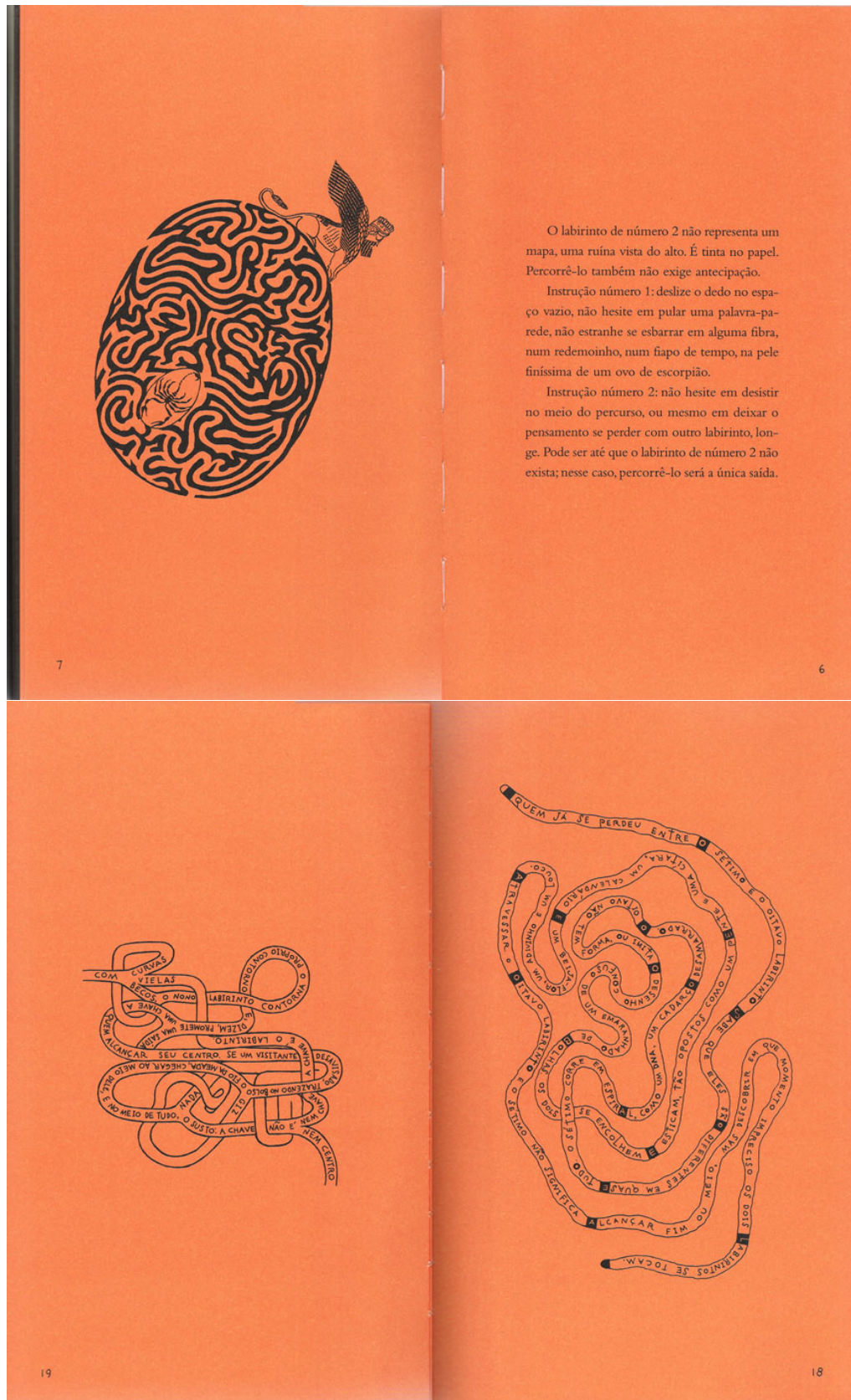


Figura 16 – Capa, formato aberto e páginas 7-6 e 19-18 (sic) do livro *Zubair e os labirintos*. Texto, ilustração e projeto gráfico de Roger Mello, editado pela Companhia das Letrinhas.

A designer Claudia Mendes, em sua dissertação de mestrado, analisa o livro e afirma que

Com projeto gráfico diferenciado, Roger Mello criou um “biscoito fino”, que bem poderia vir acompanhado de um manual de instruções, tal a carga de informações e simbolismos que carrega, bem como os aspectos de leitura pouco usuais que comporta. O próprio manuseio deste livro-objeto é uma aula de história, passando do rolo ao códice, e a sequência de desenrolar a capa, formada por cinco abas, faz o leitor repetir os movimentos do menino Zubaïr ao desembrolhar o tapete que envolve o tesouro precioso: um livro chamado “Os treze labirintos” (MENDES; FERNANDES, 2011, p. 175).

O livro não vem acompanhado de um manual de instruções e acredita-se que não deveria vir mesmo. A riqueza de símbolos e informações está presente para ser apreendida pelo leitor, mas apenas sua experiência literária será capaz de atribuir significação a ela.

Texto, imagem e forma devem apresentar as possibilidades e deixá-las ao alcance do futuro leitor; e essas possibilidades de enriquecimento da experiência de leitura, como no livro de Roger Mello, crescem proporcionalmente ao nível de integração dos campos que as formam.

A proposta de uma maior interdisciplinaridade na construção do objeto-livro é uma proposta de mediação integrada do ato de ler, uma proposta para se compreender que

No diálogo com o outro, eu não harmonizo as diferenças (que são essenciais à prática dialógica), não supero as frustrações que me são impostas pelos limites (efetivos) da comunicação, não elimino os riscos, porém aprendo a apreciar a polifonia, aprendo a ouvir a diversidade das vozes (KONDER, 1999).

Nessa perspectiva, buscando um melhor entendimento do leitor enquanto instância cultural e social num cenário de políticas públicas de leitura, tomamos o conceito de Design na Leitura para realizar esta pesquisa que, em sua segunda parte, busca olhar para os livros de literatura para jovens cancelados pelas políticas de fomento à leitura nas escolas, mais especificamente o acervo formado pelo Programa Nacional Biblioteca da Escola – PNBE, identificando os lugares ocupados pelo Design nesses objetos.