

4 Fundamentos para o estudo de caso

Após o delineamento da pesquisa proposta e em função do enfoque deste estudo, julguei adequado realizar não somente uma pesquisa bibliográfica, mas também um levantamento mais aprofundado sobre o tema, de modo a obter mais dados referentes ao objeto observado. Para tanto, o método que me pareceu mais apropriado foi o estudo de caso, que, segundo Gil,¹ “é caracterizado pelo estudo profundo e exaustivo de um ou de poucos objetos, de maneira a permitir o seu conhecimento amplo e detalhado, tarefa praticamente impossível mediante os outros tipos de delineamentos considerados”.

Gil também aponta que alguns dos objetivos do estudo de caso são: explorar situações da vida real – por meio da investigação de um fenômeno dentro de seu contexto de realidade – cujos limites não estão claramente definidos e descrever a situação do contexto em que está sendo feita determinada investigação, consistindo em um recurso empírico que pode ser usado inclusive em uma pesquisa exploratória, que é o tipo de pesquisa em que enquadro meu estudo. Afinal, trata-se de uma investigação objetivando fornecer uma visão geral acerca do tema, o qual ainda foi pouco explorado, o que dificulta a formulação de “hipóteses precisas e operacionalizáveis”.² Segundo definição de Gil,

As pesquisas exploratórias têm como principal finalidade desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideias, tendo em vista a formulação de problemas mais precisos ou hipóteses pesquisáveis para estudos posteriores. (...) Habitualmente envolvem levantamento bibliográfico e documental, entrevistas não-padronizadas e estudos de caso. (...) Muitas vezes as pesquisas exploratórias constituem a primeira etapa de uma investigação mais ampla. Quando o tema escolhido é bastante genérico, tornam-se necessários seu esclarecimento e delimitação, o que exige revisão da literatura, discussão com especialistas e outros procedimentos. O produto final deste processo passa a ser um problema mais esclarecido, passível de investigação mediante procedimentos mais sistematizados³.

Este autor ressalta ainda que isso não significa que uma pesquisa exploratória tenha menos valor que uma explicativa, por exemplo, dado que constitui uma etapa anterior e necessária para que explicações científicas sejam obtidas.

¹ GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 2007, p. 72-73.

² Ibid., p. 43.

³ Ibid.

O estudo de caso de que tratarei no próximo capítulo teve por objetivo principal – conforme já mencionado na introdução deste trabalho – verificar como se dá o processo de produção editorial do livro didático, pois acredito que através desta averiguação se torna possível identificar melhor a distribuição de tarefas, os papéis e os modos de agir dos agentes envolvidos na produção deste tipo de obra, dentre os quais, o designer, objeto maior do estudo. Acredito que, para pensarmos na produção de um material didático adequado ao público-alvo, em todos os aspectos que dizem respeito à atuação do designer, é premente conhecer em que condições se dá sua produção e a que fatores, externos e internos, está sujeito.

Para que essa investigação principal se tornasse exequível e alcançasse a sua proposição, optou-se por analisar esses aspectos anteriormente arrolados em relação não só ao designer responsável por dar forma à obra didática, como também ao editor e ao autor de livros didáticos de geografia de Ensino Fundamental, mais especificamente, uma vez que se partia da hipótese de que o processo que dá origem à obra didática se baseia em uma construção coletiva com limites difusos entre as funções de cada agente participante do processo. Afinal, estes congregam seus conhecimentos visando um projeto em comum e embora tenham, muitas vezes, objetivos diferentes, o fim maior é uno: permitir – e, se possível, estimular – o aprendizado dos leitores/estudantes por meio de uma bem sucedida transmissão de conteúdo deste instrumento.

Entretanto, não podemos ignorar outro grande objetivo das editoras de didáticos: o de vender grande parte da sua produção para o governo, como já foi relatado no início deste texto. Assim se justifica por que considere importante tratar também, neste estudo de caso, do Programa Nacional do Livro Didático (PNLD), responsável por ditar a política para o livro didático, ou seja, as regras para produção dos livros, para que eles correspondam à qualidade esperada pela instância do Governo Federal que avalia algumas das características dos livros submetidos com o intuito de disponibilizar ao corpo discente da rede pública somente obras que sigam o padrão ditado e ofereçam todas as ferramentas consideradas importantes, pelo comitê, para sua formação escolar. Portanto, os questionários formulados com tal desígnio almejaram examinar a aplicação das diretrizes propostas neste programa pelos participantes da produção do livro didático: o(s) autor(es) do texto, o(s) editor(es) da obra/coleção didática e os autores do projeto e das características gráficas (o designer e o editor de arte).

A seguir descrevo mais detalhadamente a metodologia empregada no estudo de caso. A partir da leitura da publicação **Guia de livros didáticos PNLD 2008 – Geografia (séries/anos finais do ensino fundamental)** pude ponderar sobre os critérios analisados pela comissão julgadora e, ainda, verificar como as obras aprovadas foram conceituadas em cada um dos quesitos. Uma vez que o foco de minha pesquisa dentro do tema é o design(er), observei como as coleções listadas foram avaliadas no que dizia respeito ao “projeto gráfico”, categoria de avaliação que se subdivide em três classificações: “inovador”, “adequado” e “regular”. Na avaliação considerada, do ano de 2008, apenas duas coleções foram classificadas como de projeto gráfico “inovador”. Ambas as coleções eram provenientes de editoras com forte atuação no mercado de didáticos, inclusive em todas as edições do PNLD. No entanto estas editoras também haviam tido outras coleções de geografia aprovadas nesta edição do PNLD, embora estas não tivessem tido a mesma classificação no quesito “projeto gráfico”, fato que me levou a questionar não só quais seriam os critérios utilizados para esse tipo de análise, por parte da comissão escolhida pelo programa de governo, como também por qual processo de confecção passaram estas coleções didáticas, cujos produtos finais se destacaram dos demais no procedimento de seleção e qualificação do PNLD. Deste modo, considerei essencial, no intuito de elucidar estes questionamentos, eleger outro caminho que não o de simplesmente ir diretamente ao produto resultante desse processo, realizando uma análise gráfica das obras sob a ótica do design, talvez o rumo mais óbvio – mas cujos resultados não responderiam às minhas indagações. Como o intento era, antes, entender e explorar minuciosamente o processo de confecção de um livro didático e todas as questões intervenientes no decorrer deste ofício, optei por analisar as etapas constituintes da produção editorial destas empresas editoriais e, mais especificamente, como os profissionais responsáveis pelo desenvolvimento dessas coleções atuaram ao construir as obras em foco e como trabalham usualmente, exercendo seus papéis permeados por múltiplos interesses e direções por vezes opostas.

As coleções constantes do **Guia de livros didáticos PNLD 2008 – Geografia (séries/anos finais do ensino fundamental)** que suscitaram parte desse corpo de questionamentos foram **A geografia da gente**, de Ieda Silveira, e **Geografia**, de Helio Carlos Garcia, das editoras Ática e Scipione, respectivamente.

A técnica adotada para coleta de dados no método de pesquisa foi a de entrevista, que consiste em

um encontro entre duas pessoas, a fim de que uma delas obtenha informações a respeito de determinado assunto, mediante uma conversação de natureza profissional. É um procedimento utilizado na investigação social, para a coleta de dados ou para ajudar no diagnóstico ou no tratamento de um problema social.⁴

Ainda segundo Marconi e Lakatos, a entrevista é considerada por muitos autores como o instrumento por excelência da investigação social, podendo ser muitas vezes superior aos outros métodos de obtenção de dados. Gil⁵ ressalta ainda que a técnica não visa apenas à coleta de dados, mas também ao diagnóstico e à orientação no âmbito das ciências sociais.

Devido às características e vantagens do método, optei por realizar entrevistas semi-estruturadas, no intuito de obter um resultado padronizado, mas que respeitasse a liberdade e mantivesse a espontaneidade do entrevistado à medida que as questões e opiniões viessem à tona de acordo com o assunto em foco. Portanto, segui um roteiro de perguntas previamente estabelecido, embora a ordem e a forma das questões não necessariamente tenham permanecido invariáveis. Dessa forma, evitou-se o corte e a delimitação das respostas dos entrevistados a uma fôrma pré-definida, mas foi mantida a intenção de abordar todos os pontos determinados de antemão. Os roteiros completos com as questões abordadas constituem os apêndices, ao fim da dissertação.

Por incrível que possa parecer, o cumprimento da etapa das entrevistas foi uma das tarefas mais difíceis no transcurso da pesquisa. Essa dificuldade foi decorrente de dois motivos: o primeiro, no que diz respeito à elaboração dos questionários. Afinal, a diversidade de questões a que se pretendia responder, somada à complexidade de algumas das indagações e ao reduzido tempo disponível dos entrevistados implicaram um árduo exercício de síntese, ao mesmo tempo em que se tentava não prejudicar o teor das perguntas – e, conseqüentemente, das respostas possíveis – ou simplificá-las demais. O segundo motivo referiu-se à dificuldade de agendar as entrevistas, devido ao ritmo intenso de produção das Editoras escolhidas, que, à época desejada, tinham de cumprir

⁴ MARCONI, Marina de Andrade e LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de Pesquisa**: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisas, elaboração, análise e interpretação de dados. São Paulo: Atlas, 2002, p. 92-93.

⁵ GIL, Antônio Carlos, op. cit., p. 117.

prazos apertados relativos ao PNL D. Mesmo depois de passado esse período mais crítico, os profissionais não poderiam disponibilizar muito tempo para a realização das entrevistas, o que me obrigou a reduzir a extensão de meu questionário, ainda que tenha tentado aproveitá-lo ao máximo para estimular a conversa e trazer resultados frutíferos. No decorrer das entrevistas, algumas respostas dos entrevistados suscitavam outras indagações pertinentes e interessantes, que mereceriam uma exploração maior, mas, infelizmente, tive de me esforçar para não me apartar das questões pré-concebidas, uma vez que o tempo disponível era curto.

Foram entrevistados os editores de texto e os editores de arte da área de humanas – que compreende as disciplinas história e geografia – das editoras mencionadas. Não foram incluídos na entrevistas os designers porque geralmente atuam como prestadores de serviços, contratados pontualmente para realizar o projeto gráfico de uma coleção didática. De todo modo, os editores e os editores de arte, dado que são os responsáveis por todo o fluxo de produção, eram extremamente gabaritados para responder a todo o corpo de indagações, até mesmo por possuírem essa visão global do processo. Como será possível perceber, pelo fato de ambas as editoras pertencerem ao Grupo Abril Educação, possuem estrutura e *modus operandi* bem semelhantes.

4.1 Delineamento teórico

O livro, um suporte de leitura com múltiplas autorias. Muitas mãos participam de sua elaboração, produção e mediação. Muitas mãos participam de suas possíveis leituras.

Editores, escritores, designers gráficos, ilustradores, tradutores, revisores e gráficos participam da construção de suas páginas (...).⁶

Já na introdução de **Os lugares do design na leitura**, Farbiarz define muito bem, por meio do trecho acima, o ponto de partida de meu estudo. Pois foi justamente a partir dessa constatação que se erigiu minha curiosidade de pesquisadora e me levou a querer compreender melhor a relação entre os agentes

⁶ FARBIARZ, Jackeline Lima. “Ler o Mundo”. In: FARBIARZ, Jackeline Lima; FARBIARZ, Alexandre e COELHO, Luiz Antonio L (org.). **Os lugares do design na leitura**. Rio de Janeiro: Novas Ideias, 2008, p. 9.

supracitados no decorrer da produção editorial do livro didático e o produto de seus trabalhos. Ainda na mesma obra, Farbiarz et al. afirmam, a respeito dos processos de produção e recepção do livro, que a ampliação do conceito de autoria desenvolvido por Roger Chartier (1996) gerou a busca por uma política de leitura baseada na divisão de responsabilidades.⁷ Enfatizo, desde já, que este posicionamento vai ao encontro daquilo em que acredito e que foi a partir desta perspectiva que desenvolvi meu estudo de caso, cujo cerne teve origem em muitos dos pontos já expostos nos capítulos anteriores. Ademais, encontrei em obras de Chartier diversas questões concernentes a alguns dos meus pontos de enfoque e interesse no objeto livro e em sua produção. A escolha se deveu não somente ao fato de Chartier ser um dos grandes especialistas no estudo da história da escrita e da leitura, mas principalmente devido ao fato de, em sua obra, o autor focar bastante o processo de produção editorial, alçando-o como um ponto crucial no estudo do tema, como podemos confirmar em sua fala:

a questão essencial que, na minha opinião, deve ser colocada por qualquer história do livro, da edição e da leitura é a do processo pelo qual os diferentes atores envolvidos com a publicação dão sentido aos textos que transmitem, imprimem e leem.⁸

No intuito de elucidar melhor essa e outras questões, apresento alguns dos motes das obras de Chartier que constituem alicerces para meu estudo.

Um dos pontos de partida do pensamento de Chartier é o de que todo autor e todo escrito, por meio não só do próprio conteúdo textual, mas também de tudo aquilo que o cerca – sua estrutura, seu suporte, sua conformação gráfica, dentre outras variantes –, estabelece uma maneira de leitura, sendo cada uma de suas variáveis igualmente responsável pela postura de leitura infundida no leitor. Ainda, a complexidade que se desprende do ato de ler é também fruto da singularidade de apropriação dos textos pelos leitores, diferentes que são em termos de suas referências, conhecimentos prévios, ideologias, culturas, proveniências; enfim, há uma série de outras variáveis e particularidades que permeiam as possíveis leituras de um mesmo texto. Partindo desses pressupostos (e apesar deles), de acordo com o autor, é a partir destas supostas competências, atribuídas ao leitor, que escritores e editores conduzem suas maneiras de proceder

⁷ FARBIARZ, Jackeline Lima; FARBIARZ, Alexandre e COELHO, Luiz Antonio L (org.), op. cit., 2008, p. 19.

⁸ CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. São Paulo: UNESP, 2002, p. 61.

no que concerne ao trabalho de escrita e edição.⁹ Daí a importância, acredito, do estudo dessas maneiras de proceder e do estudo da construção do projeto gráfico, colocando-o como mais uma forma de produção de sentido pelos textos, pois que a materialidade do livro, inscrita em seu suporte, altera a sua recepção pelo leitor. Nesse ponto, para Chartier, sua visão difere daquela propiciada pela “estética da recepção”, pois para esta vertente, afirma o autor, o efeito produzido pelas sinalizações e conteúdos textuais, em relação ao “horizonte de expectativa” do público-alvo, não depende das formas materiais deste texto.¹⁰

Outra colocação importante de Chartier para a presente pesquisa é aquela na qual pontua que, na construção de uma história e estudo da leitura, é necessário “separar dois conjuntos de dispositivos, frequentemente confundidos: os procedimentos de produção de textos de um lado, e os de produção de livros de outro”.¹¹ Daí podemos depreender que, além das instruções, inscrições e sinalizações implícitas ou explícitas – fornecidas pelo autor ao longo de sua narrativa – que incidem sobre o texto e tentam guiar, dessa forma, o leitor por meio destes dispositivos, há também outras, fornecidas pelas formas tipográficas e por todos os elementos e escolhas gráficas que incorrem sobre esse mesmo texto, quando impresso. Segundo Chartier, “esses procedimentos de produção de livros não pertencem à escrita, mas à impressão, não são decididas pelo autor, mas pelo editor-livreiro e podem sugerir leituras diferentes de um mesmo texto”.¹² Há, portanto, um cruzamento dos protocolos de leitura, isto é, entre aqueles desejados pelo autor e aqueles determinados pelo editor. Chartier expõe o pensamento de McKenzie – autor que propõe a ideia – a respeito da influência da materialidade do livro no processo de construção de sentido, afirmando:

Compreender as razões e os efeitos dessas materialidades (por exemplo, em relação ao livro impresso o formato: as disposições da paginação, o modo de dividir o texto, as convenções que regem a sua apresentação tipográfica etc.) remete necessariamente ao controle que editores ou autores exercem sobre essas formas encarregadas de exprimir uma intenção, de governar a recepção, de reprimir a interpretação.¹³

⁹ CHARTIER, Roger (org.). **Práticas da leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

¹⁰ Id., **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Brasília: Universidade de Brasília, 1998, p. 18.

¹¹ Id. (org.), op. cit., 2009, p. 96-97.

¹² Ibid., p. 97.

¹³ Id., op. cit., 1998, p. 35.

Os significados plurais e móveis da leitura advêm dessa intersecção, onde se encontram os modos de ler, permeados pelas indicações e sinalizações de autor e editor. Aqui, Chartier alude apenas a essas duas figuras participantes da produção editorial, mas, por extensão, podemos certamente inserir nessa intersecção as figuras do designer e/ou do editor de arte, que são aqueles que vão lidar mais diretamente (ainda que por intermédio do editor) com as formas tipográficas, elementos e escolhas gráficas referidos mais acima.

Interessa-nos igualmente a ideia apresentada a seguir, pois, apesar de a fala de Chartier aludir a um período histórico distante, a característica de “dupla exigência” ilustrada poderia se reportar à atualidade e, especialmente, no que concerne ao livro didático, podemos até mesmo fazer um paralelo a partir da citação abaixo.

Uma atenção particular deve ser dirigida a todos os impressos, cartazes, livretos e livros que visam uma circulação outra, mais ampla e popular, que a difusão por muito tempo restrita às edições ordinárias. Em Paris e Lyon no século XVI, em Troyes no XVII, em Rouen ou Caen no XVIII, os editores pretendem ganhar um público numeroso, ultrapassando a clientela dos leitores eruditos e notáveis. Decorre disso, para eles, uma dupla exigência: de um lado, imprimir com o melhor preço para vender o mais barato possível – o que supõe a utilização de caracteres gastos e de madeira usada, o que multiplica as negligências e gralhas –; de outro, facilitar uma leitura que sabem ser específica e de forma alguma idêntica à dos leitores habituados e virtuosos. Na maior parte dos casos, portanto, o estudo das impressões deve ser conduzido com atenção, porque examina um material em que a organização tipográfica traduz, claramente, uma intenção editorial e porque pode revelar a marca, no próprio objeto, das maneiras populares de ler.

Reconhecer como um trabalho tipográfico inscreve no impresso a leitura que o editor-livreiro supõe para seu público é, de fato, reencontrar a inspiração da estética da recepção, mas deslocando e aumentando seu objeto.¹⁴

De forma semelhante, na produção do livro didático de ensino fundamental, pode haver uma dualidade, um conflito entre as exigências que se impõem à sua produção: há as regras ditadas pelo PNLD, que lhe imputam uma padronização e a confecção de um livro cujas características físicas e estruturais não encareçam por demais o produto final, que deverá ser adquirido em grande quantidade para ser distribuído gratuitamente aos estudantes da rede pública de ensino. Por outro lado, sabe-se que as especificidades dos usuários de livro didático de ensino fundamental apontam para a necessidade de se arquitetar um livro que siga certas diretrizes de cunho pedagógico e metodológico, compatíveis com o nível cognitivo dos alunos de cada série cursada. Muitas vezes, todavia, foge-se ao ideal

¹⁴ Id (org.), op. cit., 2009, p. 98-99.

do ponto de vista educacional pelo fato de um projeto que priorize este aspecto se afastar da padronização desejada tanto pelo PNLD quanto pelos editores, que necessitam equiparar suas obras às dos concorrentes por motivos mercadológicos, como veremos mais adiante no estudo de caso. A diferenciação, nesse caso, não constitui benefício, sendo mais vantajoso priorizar o nivelamento, que garante uma disputa *pari passu*.

Ainda a respeito da produção de obras de ampla circulação, aludida na citação mais acima, Chartier esclarece que, entre os séculos XVI e XVII, na França, em Troyes, os impressores criaram um filão editorial, o qual ficou conhecido como “Biblioteca Azul”, que consistia na publicação de livros de baixo custo, por meio da utilização de caracteres usados, madeiras reutilizadas e papel barato, visando alcançar um público numeroso, não erudito. Estas brochuras passaram a ser chamadas de “livros azuis” (pelo fato de muitos serem encapados com um papel azul) e continham textos que estivessem em domínio público, de gêneros e épocas diversos. A fórmula editorial da mesma era baseada na premissa de que, mudando-se as formas e os dispositivos de apresentação de um texto, é possível sugerir a apropriação do mesmo por um novo público, permitindo-se, assim, um novo uso. No intuito de atingir um grande público, os “corretores” responsáveis pelas adaptações realizavam diversas modificações no texto e em sua estrutura, por vezes drásticas – adaptando-o por meio de simplificações, recortes e ilustrações. Todavia, com tal finalidade, muitas vezes palavras, trechos e episódios “considerados inúteis”, acessórios, eram eliminados. Desse modo, incoerências e empecilhos para a leitura eram gerados:

As dificuldades de compreensão são, pois, introduzidas nos textos exatamente pelas operações que desejam tornar sua leitura mais fácil. Essa contradição está ligada às necessidades da edição barata, que supõe custos baixos e, portanto, poucas exigências quanto à preparação do original ou à revisão das provas.¹⁵

O objetivo era tornar os textos mais simples e, portanto, mais adequados ao grande público pretendido, utilizando-se com frequência formas codificadas, imagens repetidas etc. em todas as obras, por diferentes que fossem entre si; deste modo, “as próprias estruturas do livro são dirigidas pelo modo de leitura que os

¹⁵ Id., op. cit., 2002, p. 70.

editores pensam ser o da clientela almejada”, o que tornava a leitura “mais reconhecimento do que verdadeira descoberta”.¹⁶

Reportando-nos ao nosso caso, o da produção de livros didáticos, será que os editores não estariam seguindo uma fórmula semelhante, limitando a apreensão dos estudantes ao mero reconhecimento de estruturas já conhecidas, que não os estimulam cognitivamente? Esta foi uma das indagações que se colocaram como pano de fundo de algumas das questões apresentadas no estudo de caso com os editores, e é também por isso que trago à baila o interessante caso da “Biblioteca Azul” apresentado pelo autor, embora saiba que este caso permitiria diversas outras considerações no que concerne não somente à produção editorial como à história do livro e da leitura.

Chartier, ao ponderar mais refletidamente sobre a mediação editorial, aponta que há diversos atores nela envolvidos, mas assinala que o ator principal é o editor, devido a suas escolhas e ordenações, ainda que este não necessariamente controle a própria forma dos textos. O grande papel do editor, historicamente, foi o de inventar “fórmulas capazes de associar repertório textual e capacidade produtiva”;¹⁷ no entanto, se a edição é a maior responsável pela constituição de um mercado dos textos e dos julgamentos, segundo Chartier, ela é, ao mesmo tempo, o meio pela qual obras são circunscritas a finalidades que não correspondem às “originais” – isto é, àquelas visadas no ato da escrita. Por isso, apesar dessa dupla exigência, aponta o autor,

é ela que faz que a história da mediação editorial não seja apenas um capítulo da história econômica, mas também o ponto em que possa ser compreendida uma dupla trajetória: a dos textos cujas significações mudam quando mudam as formas de sua feitura ou de sua paginação (cf. Martin, 2000), a do público leitor, cuja composição social e cujas expectativas culturais se modificam quando se modificam as possibilidades de acesso à cultura impressa.

Creio que o pensamento de Chartier aclara o motivo de meu desígnio de analisar os atores que participam dessa mediação editorial – conforme segue no próximo capítulo –, autor em cujas obras lavra a ideia de que os textos não existem fora dos seus suportes materiais, afinal, “os mesmos textos podem ser diversamente apreendidos, manejados e compreendidos”.¹⁸ Isto é, “o ‘mesmo’ texto, fixado em letras, não é o ‘mesmo’ caso mudem os dispositivos de sua

¹⁶ Id., op. cit., 1998, p. 20-21.

¹⁷ Id., op. cit., 2002, p. 75.

¹⁸ Id., op. cit., 1998, p. 16.

escrita e de sua comunicação”,¹⁹ pois que a apreensão de um texto depende da forma por meio da qual o leitor é atingido por ele.

4.2

Breve introdução aos agentes participantes da produção editorial do livro didático

Não há melhor maneira de mostrar que os autores não escrevem os livros, mas que estes são objetos que requerem numerosas intervenções. Conforme o tempo e o lugar, estas não são idênticas tampouco os papéis se distribuem de igual maneira. Desde meados do século XV, os processos de produção do livro impresso mobilizam os conhecimentos e os procedimentos de todos que trabalham na oficina tipográfica (editores, revisores, linotipistas, impressores). (...) As técnicas mudam e, com elas, os protagonistas da fabricação do livro, mas permanece o fato de que o texto do autor não pode chegar a seu leitor senão quando as muitas decisões e operações lhe deram forma de livro. Não dá para esquecer isto ao lê-lo.²⁰

A declaração acima, de Roger Chartier, evoca a ideia já brevemente aludida por Farbiarz no tópico anterior, no concernente à multiplicidade de atores envolvidos na “escritura” de um livro. Utilizo aqui o termo escritura pois que, com base nos conceitos trazidos no tópico anterior, pudemos ver que não é só o conteúdo textual que guia e influi na leitura de um livro; portanto, sob essa perspectiva, há diversos atores envolvidos em sua escritura, na materialização deste suporte, os quais também são responsáveis pela maneira como se dá a recepção do leitor. É possível pôr em xeque a afirmação de Chartier segundo a qual “o texto do autor não pode chegar a seu leitor senão quando as muitas decisões e operações lhe deram forma de livro”, uma vez que, na atualidade, sabe-se que há diversas formas alternativas de um texto chegar ao leitor que não pela forma clássica do livro, por meio do texto eletrônico, que, geralmente, não envolve tantas decisões e operações, mas ainda assim se torna acessível ao leitor. No entanto, é preciso reconhecer que, especialmente em relação ao sistema escolar no Brasil, o livro permanece sendo a maneira tradicional e ainda a mais utilizada de apoio didático e de transmissão de conhecimentos aos estudantes, logo, é a forma mais corrente de contato dos alunos com os textos das obras e autores didáticos, cuja produção envolve essas múltiplas “decisões e operações”

¹⁹ Id., op. cit., 2002, p. 62.

²⁰ Id., **Cultura escrita, literatura e história**: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit. Porto Alegre: Artmed, 2001, p. X.

mencionadas por Chartier e, portanto, diversos profissionais especializados no processo de produção editorial.

Em nossa proposta, estamos lidando com as relações entre os seguintes mediadores da leitura: o editor, o autor, o editor de arte e o designer. Logo, são apresentadas brevemente, a seguir, as figuras desses agentes mediadores e as funções que tradicionalmente carregam. Cabe esclarecer que o intuito aqui é apenas fazer uma breve introdução a esses agentes, uma vez que um estudo mais aprofundado de cada um deles poderia render não só um capítulo inteiro, mas até mesmo uma dissertação, caso fossem considerados os diversos aspectos históricos, sociais e culturais constitutivos de cada ator e a multiplicidade de autores que sobre eles discorrem.

4.2.1 O editor

(...) a edição é o momento em que um texto se torna objeto e encontra leitores. Todas as dimensões da história da cultura impressa podem se associar à figura do editor, à prática da edição, à escolha dos textos, ao negócio dos livros e ao encontro com um público de leitores.²¹

Historicamente, houve duas outras formas de edição que diferiam da nossa concepção atual, mas que, ainda assim, podem ser vistas como tais, quais sejam: na Idade Média, recitar um texto novo era equivalente a publicá-lo, prática comum nas universidades; a partir da invenção de Johann Gutenberg e até o início do século XIX, a edição estava ligada ao comércio livreiro, na figura do livreiro-editor, que geralmente possuía uma oficina tipográfica ou enviava os livros a um impressor. As funções de livreiro e gráfico foram anteriores à de editor, sendo esta última uma consequência das primeiras, o que acabou por originar as figuras do livreiro-editor e do gráfico-editor; toda a atividade editorial girava em torno da atividade livreira. Quando surge o editor desvinculado da livraria ou da oficina de impressão, pode-se considerar que surgem os conceitos da edição e do editor modernos – este último passando a ser definido de acordo com critérios mais intelectuais, segundo Chartier.

²¹ Ibid., p. 44-45.

Ainda que os livros e seu comércio só tenham começado a se desenvolver no século IV a.C., a figura do editor, na acepção de “preparador de originais”, aparece no Ocidente desde o século III a.C., com a função de editar um texto a ser divulgado, isto é, transcrito, pelos copistas – até então, a transmissão dos livros se dava oralmente. Araújo²² reporta que se verifica, na cultura ocidental, um esforço milenar pela preservação e transmissão de textos de forma padronizada, e que, a partir dos tipos móveis de Gutenberg, de onde se originou a profissão de impressor, o progresso na padronização da forma do livro foi rápido, tendo a sua aparência sido definida em menos de trinta anos, a qual perdura até hoje. Isso se deveu ao fato de os impressores não terem se restringido à função de impressão, pois, no intuito de facilitar a leitura e de normalizar o texto que imprimiam, assumiam também a função de editores, os quais “criaram o livro moderno a partir de certas soluções gráfico-estéticas cujos marcos principais evoluíram como segue”.²³

A atividade exclusiva de editor, cuja função era a de preparador de originais, foi inaugurada pelos eruditos renascentistas, quando passou a se diferenciar o trabalho do impressor daquele do editor-de-texto. Araújo acrescenta que as primeiras editoras datam do século XVI, mas é a partir da segunda metade do século XVIII que as funções (de editor, impressor e livreiro) se definem e se separam mais claramente, especialmente em função da Revolução Industrial, que ditou a necessidade de especialização das funções.

Ainda a esse propósito, Chartier e Anaya²⁴ pontuam a década de 1830 como aquela em que surge a figura do editor moderno, quando ela adquire os traços que vemos até hoje: é a partir de então que ela não mais remete também ao trabalho de impressor ou de livreiro, mas somente ao profissional responsável pelas seguintes etapas: pela seleção dos textos e formas do livro, pelo planejamento e pela adoção de estratégias, pela relação com os autores, bem como com os demais profissionais (aqueles que preparam o original e todos os que o transformam em objeto passível de produção) e pela distribuição dos livros. Por vezes, a partir do século XIX, também passa a ser o proprietário e/ou aquele que possui o capital, ao que Anaya aponta como a “fronteira entre editor como figura profissional (e sua

²² ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro**: princípios da técnica de editoração. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL – Instituto Nacional do Livro, 1986, p. 44-45.

²³ *Ibid.*, p. 46.

²⁴ CHARTIER, Roger, *op. cit.*, 2001, p. 44-48.

família) e as empresas editoriais em formação”. Ele ainda expressa a opinião de que

(...) com a Biblioteca Azul o livreiro editor já executava, de algum modo, tarefas que são do editor moderno, ou seja, este livreiro editor é um antecedente do editor que conhecemos. Esta ideia das funções é muito importante, principalmente para o editor contemporâneo.²⁵

Segundo os autores, essas fronteiras são instáveis, mas, apesar de o editor do século XIX ter uma atividade comercial, seu papel mais preponderante é o de coordenar as operações pelas quais o texto passa, a fim de transformá-lo em um produto intelectual, um bem cultural, sob a forma de livro. Ambos apontam, ainda, como marcos na história da edição o surgimento da figura do editor moderno, em 1830, o surgimento da editora no início do século XX e a entrada dos grupos capitalistas da comunicação no mundo editorial, a partir, aproximadamente, dos anos 1975-1980.

Emanuel Araújo, em sua obra **A construção do livro**, expõe a etimologia da palavra *editor* e apresenta a noção atrelada ao vocábulo em diversas línguas, assentando que o conceito básico de editor – isto é, aquele que remete à pessoa responsável por “selecionar, normalizar, revisar e supervisionar”²⁶ – só se manteve na língua inglesa (*editor*). Neste idioma, há outro termo que designa o responsável por uma empresa de publicação de livros, geralmente encarregado dos aspectos administrativos e comerciais: *publisher*. Segundo Araújo, a concepção de *editor* em português, assim como em outras línguas latinas, seria equivalente à de *publisher*. No entanto vemos, no Brasil, na prática, a palavra *editor* sendo utilizada em ambas as acepções, e até mesmo adquirindo um sentido mais amplo, que ocasiona a necessidade de se utilizar outros nomes que especifiquem a função do editor, como aponta Araújo,²⁷ segundo o qual se tornou comum no Brasil designar profissionais da produção editorial como editor de arte ou editor de texto, por exemplo. Há ainda outras categorias, que variam conforme a empresa editorial, e que remetem não só à função, mas à hierarquia, tais como editor chefe, editor responsável, gerente editorial, editor assistente etc.

Chartier, no concernente a essa questão dos termos e funções, a qual julga difícil, tenta estabelecer a distinção entre *publisher* e *editor* da mesma forma que

²⁵ Ibid., p. 47-48.

²⁶ ARAÚJO, Emanuel, op. cit., p. 35.

²⁷ Ibid., p. 50.

Emanuel Araújo, conceituando o primeiro como o empresário, aquele que dirige a empresa editorial, e o segundo como a pessoa que prepara ou organiza o texto. Ao mesmo tempo, ele contrapõe, à sua própria definição, a ponderação de que “nos séculos XVI, XVII e XVIII, em especial nos tempos do humanismo, existem os *publishers* que são editores no sentido comercial e ao mesmo tempo letrados, homens cultos, humanistas à maneira de um Aldo Manuzio”.²⁸ Anaya acrescenta:

Subsiste uma confusão quando se fala do editor. Existe o editor que prepara um texto e o submete a uma série de mudanças para torná-lo parte do processo de produção de um livro impresso. A seguir temos a figura profissional do editor, que não necessariamente em pessoa efetua esse trabalho; aqui nos referimos a um profissional que, como dizia um especialista italiano, não faz exatamente nada especial, mas que coordena diversos trabalhos, como um diretor de orquestra, que não toca nenhum instrumento, mas sem o qual não há espetáculo nem música.²⁹

Independente das nuances às quais a palavra *editor* dá origem, Chartier define seu papel como central, pois que é o profissional que congrega todos os processos que fazem um texto virar livro, ou seja, a supervisão da publicação de originais em todo o fluxo pré-industrial (seleção e normalização) e industrial (projeto gráfico, composição, revisão, impressão e acabamento).

Epstein, que foi editor por muitos anos e faz em sua obra um relato sobre o mundo da edição de livros – baseado em sua experiência pessoal –, acredita que este negócio é mais bem desempenhado por profissionais sensíveis às necessidades dos escritores e aos interesses dos leitores, e que publicar livros não deve ser encarado como um negócio convencional, mas como uma espécie de vocação. Antes que se possa considerá-lo ingênuo ou sonhador, ele afirma: “a maioria dos editores que conheci prefere, como eu, considerar-se devoto de um ofício cuja recompensa é o ofício em si e não o seu valor em dinheiro”.³⁰

²⁸ CHARTIER, Roger. op. cit., 2001, p. 48.

²⁹ Ibid., p. 47-48.

³⁰ EPSTEIN, Jason. **O negócio dos livros**: passado, presente e futuro do mercado editorial. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 21.

4.2.2 O autor

O século XIX é o momento em que se multiplicam as tentativas por parte dos autores para se estabelecer como profissionais. Pedem então ao editor contratos que possam sustentar essa perspectiva; daí os inumeráveis conflitos entre os editores e os autores a propósito dos direitos. Esta reivindicação dos autores, cujo nível econômico vem criar dificuldades e tensões com o editor, é uma primeira consequência do triunfo do editor como maestro do processo de publicação.³¹

A noção de autoria é tema de diversos estudos, os quais atribuem à origem de sua valorização diferentes eventos, embora converjam para um mesmo momento histórico. Na impossibilidade de se tratar mais pormenorizadamente deste tema tão vasto, procurarei me ater às questões que mais incidem sobre o escopo de meu estudo.

Foucault³² alude à existência de uma “função autor”, que, segundo ele, permeia diversos discursos em nossa sociedade, os quais circulam baseados nessa função (dada pelo nome de seu autor), pois eles se diferenciam dos discursos anônimos ou privados dessa função, isto é, aqueles considerados ordinários, usuais (como uma carta ou um texto de direito, por exemplo, que não precisam ter um nome próprio associado).

Chartier também faz referência a essa função assinalada por Foucault e, a partir do exemplo da língua inglesa, aponta para a mesma direção. Ele mostra que o inglês distingue o *writer* do *author*, sendo o primeiro aquele que escreveu alguma coisa e o segundo, “aquele cujo nome próprio dá autoridade e identidade ao texto”.³³

Em sua reflexão Foucault demonstra que, se hoje os textos literários valorizados são aqueles atrelados a essa função autor, outrora não foi assim, pois a antiguidade do texto era aquilo que lhe infundia valor, diferentemente dos textos científicos, os quais, na Idade Média, necessariamente deveriam estar atrelados a um nome para serem validados. Isso ocorria até porque, no período medieval, estes textos considerados literários, como epopéias, tragédia, comédias, poemas etc., eram transmitidos oralmente, portanto, a obra nunca era fechada, estando em

³¹ CHARTIER, Roger, op. cit., 2001, p. 50.

³² FOUCAULT, Michel. “O que é um autor”. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Coleção Ditos & Escritos, vol. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 276.

³³ CHARTIER, Roger, op. cit., 1998, p. 32.

constante mutação, dado que, dependendo do narrador, trechos podiam ser incluídos ou suprimidos e aprimorados, como mostra Dorigatti.³⁴

Em torno dos séculos XVII e XVIII, ocorreu uma alteração nessa prática, passando o discurso científico a ter valor independentemente do “rótulo” de uma autoria – bastando que estivesse vinculada a um conjunto sistemático que o validasse –, enquanto o literário não podia mais estar desvinculado da função autor, dependendo seu valor e seu *status* desse rótulo, o que segundo Foucault, perdura até hoje: “O anonimato literário não é suportável para nós (...) A função autor hoje em dia atua fortemente nas obras literárias”.³⁵ Quanto às obras não-literárias, hoje a função autor opera conferindo-lhes credibilidade.

Na concepção de Soares, entre os séculos XIV e XVI os movimentos baseados no humanismo deram origem à valorização do indivíduo nas obras artísticas e intelectuais, tendo o caráter autoral da produção intelectual atingido seu ápice com a instauração dos tipos móveis de Gutenberg, momento a partir do qual o autor passou a assinar suas obras e deixou de ser “anônimo, coletivo, invisível e desconhecido”.³⁶ Todavia, aponta, foi a partir do final do século XVIII e início do século XIX que se instituiu um sistema de propriedade intelectual, com leis severas de uso das obras publicadas.

Para Foucault, a gênese dos autores se dá quando os textos podem estar imbuídos de discursos transgressores e, portanto, riscos, dado que é a partir de então que os autores destes textos podem ser punidos – uma vez que são designados como tais, podem ser identificados e condenados por conteúdos transgressores –, apontando que originalmente o discurso não era um bem. Então, quando o autor foi inserido no sistema de propriedade típico de nossa sociedade, aponta, “a possibilidade de transgressão que pertencia ao ato de escrever adquiriu cada vez mais o aspecto de um imperativo próprio da literatura”.³⁷

Para Chartier, é a partir do século XIX que a relação entre autor e editor passa a ser conflituosa, não apenas por conta dos direitos, como já mencionado em sua citação mais acima, como também devido a divergências de visões desses

³⁴ DORIGATTI, Bruno. “Ascensão e declínio do autor”. In: **I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 1.

³⁵ FOUCAULT, Michel, op. cit., 2009, p. 276.

³⁶ SOARES, Mara Lúcia Fabiano. **O papel do autor de livro didático para o ensino de língua inglesa como uma língua estrangeira**: um estudo de identidade autoral. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Letras). Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2007, p. 27.

³⁷ FOUCAULT, Michel, op. cit., p. 275.

atores em relação à forma impressa que o texto deve adquirir, pois que estão em jogo as vontades do escritor e as demandas de mercado a que o editor deve estar atento. Entretanto, adverte que nem sempre foi assim, dado que foi no século XVIII que o privilégio que era dos livreiros passou aos escritores, pois foram os primeiros que atribuíram o direito sobre as obras aos segundos. Isso teve início, embora de maneiras distintas, tanto na França quanto na Inglaterra, em tentativas dos livreiros de protegerem seus próprios privilégios sobre as obras que publicavam, para o que foi necessário atribuir primeiramente a propriedade das obras aos autores. Dessa forma, os livreiros-editores se tornavam proprietários dos manuscritos cedidos pelos autores, que eram os proprietários primordiais. Estes, por sua vez, aproveitaram o ensejo para garantir seus direitos, ainda que apenas em um nível de *status* inicialmente, posto que os direitos econômicos começaram a ser verdadeiramente praticados somente no século XIX. Entretanto a ideia de propriedade literária vai de encontro ao ideário iluminista – movimento filosófico que regia a época –, uma vez que este pregava o compartilhamento das ideias, ao invés de uma apropriação privada das mesmas. Logo, para justificar a existência de um direito de autor em pleno século das luzes (XVIII), buscou-se uma legitimação a partir de critérios estéticos – baseados na estética da originalidade – e jurídicos – baseados na teoria do direito natural, segundo a qual o homem detém os direitos sobre os produtos de seu trabalho.

Ainda que a figura do autor permaneça valorizada atualmente, alguns autores, como Dorigatti, alertam para o fato de que, a partir da segunda metade do século XX, esta figura vem sendo questionada e “apesar de ainda dominar o cenário, está em constantes mutações”.³⁸

Anaya se refere, ainda, a uma tendência hodierna de se valorizar também um direito de autoria do editor, ao que Soares acrescenta que, apesar de o senso comum, de maneira geral, considerar o escritor “um indivíduo inspirado e unicamente responsável por um produto singular, o autor e a sua suposta genialidade e espírito criador são elementos menos essenciais na nossa cultura, onde as obras são cada vez mais produzidas por ‘co-autores’”.³⁹

³⁸ DORIGATTI, Bruno, op. cit., p. 1.

³⁹ SOARES, Mara Lúcia Fabiano, op. cit., p. 29.

Em relação à autoria no livro didático, isso se torna ainda mais verdadeiro, como bem salienta Soares, ao afirmar que a natureza da escrita de um livro didático é diferente da do literário, pois que

Existem muitas interferências na produção da obra didática que não ocorrem em outros tipos de escritas. A começar pela intervenção do Estado que fixa currículos e estabelece critérios de avaliação e autorização para a sua circulação e uso nas instituições de ensino. Dessa forma as interferências dos editores ultrapassam as questões técnicas de forma bastante evidente. O tamanho das tiragens e as várias edições subsequentes que precisam dar conta de conteúdos novos, voltados tanto para o professor quanto para o aluno, são dois dos diversos aspectos que particularizam a produção didática⁴⁰.

Além das interferências do editor e do Estado, ressaltadas por Soares, acredito – como já apontado anteriormente – que os diversos agentes envolvidos na produção de um livro didático permeiam a escritura de uma obra. Isso não significa tolher o autor de seu direito primordial, mas apenas reconhecer que estão em cena muitos agentes mediadores da escritura e, portanto, da leitura de um livro didático, que, se participam como intermediários nesse processo, influem nos sentidos que serão construídos, exercendo uma espécie de co-autoria, ainda que não com o mesmo peso, isto é, em níveis distintos. Podemos sintetizar por meio do trecho abaixo:

(...) o escritor faz parte de uma sociedade em que a relação linguagem fabular-linguagem icônica está em alta (grosso modo conteúdo verbal, conteúdo não-verbal). (...) Assim, o escritor se conscientiza de que muitos autores participam da elaboração, produção e divulgação de sua criação. Dentro dessa perspectiva, ele precisa estabelecer diálogos profícuos com o editor, o designer gráfico, o ilustrador, o revisor e, quando necessário, também com o tradutor, pois todos juntos são co-autores de sua produção e devem trabalhar no sentido de possibilitar a integração linguagem fabular-linguagem icônica.⁴¹

⁴⁰ Ibid., p. 29-30.

⁴¹ FARBIARZ, Alexandre et. al. “Agentes mediadores da leitura: identidade e interação”. In: FARBIARZ, Jackeline Lima; FARBIARZ, Alexandre e COELHO, Luiz Antonio L (org.), op. cit., p. 27.

4.2.3 O designer

A atividade do design foi, portanto, de grande ajuda para o desenvolvimento do capitalismo em indústrias que produziam bens de consumo, fornecendo a variedade que permitia aos fabricantes aumentar constantemente suas vendas e seus lucros. Se o design prestou tantos serviços ao capitalismo, o capitalismo não foi menos benéfico para o design. Não somente ele deu origem ao design como uma atividade necessária dentro da divisão do trabalho na manufatura, como seu apetite por novidade e variedade garantiu a prosperidade dos designers.⁴²

Adrian Forty, em sua obra **Objetos de desejo**,⁴³ conceitua o design como uma atividade muito significativa originada em um determinado estágio da história do capitalismo, tendo desempenhado um papel central na criação da riqueza industrial, e tenta mostrá-lo como um método bastante ligado à obtenção de lucro e à preocupação com a transmissão de ideias e afastá-lo das noções de que consiste em uma “atividade artística neutra e inofensiva”⁴⁴ e de que os artefatos manufaturados são obras de arte. Afinal, diz, o sucesso do capitalismo sempre esteve atrelado à capacidade de inovar e de vender novos produtos. O autor ainda acredita que associar o design à arte leva à errônea concepção de que os designers desempenham o papel principal na produção. Além de ter em vista a produção mecânica, o designer precisa transmitir a mensagem de modo que seja reconhecida e compreendida pelo público-alvo, não expressando, portanto, as suas próprias ideias, o que já o difere do artista.⁴⁵

Para Forty – e é por isso que opto por utilizar seus conceitos –, a palavra design abarca dois sentidos: o da aparência das coisas e o da preparação de instruções para a produção de bens manufaturados, e esses sentidos são inseparáveis, dado que a “aparência das coisas é, no sentido mais amplo, uma consequência das condições de sua produção”.⁴⁶ Esta afirmação de Forty vai ao encontro de minha compreensão, da qual proveio a opção por estudar as condições de produção do livro didático como meio de inferir o resultado, materializado no design do mesmo.

⁴² FORTY, Adrian. **Objetos de desejo**: design e sociedade desde 1750. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 124.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid., p. 12.

⁴⁵ HOLLIS, Richard. **Design gráfico**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 2.

⁴⁶ Ibid., p. 12.

Historicamente, podemos situar o surgimento de uma figura primordial do designer como consequência da evolução industrial do século XVIII, decorrente da série de mudanças nos meios de fabricação conhecida como Revolução Industrial. Essas transformações foram muito mais de ordem social que tecnológica, em função de modificações na organização do trabalho, da produção e da distribuição.⁴⁷ Os autores que discursam sobre a história do design podem divergir em alguns pontos, mas um caso citado por alguns deles como marcante dessa época do ponto de vista do design é o de Josiah Wedgwood, um empresário produtor de cerâmica que, em menos de duas décadas, conseguiu transformar sua fábrica em uma indústria de porte internacional, tendo se pautado em fatores tecnológicos e comerciais e concentrado todos os seus esforços no objetivo de produzir e vender mais, obtendo mais lucro. Destarte, Wedgwood foi implantando uma série de modificações que se adequassem às necessidades da época e que levassem ao alcance de seu intento, e sua maior inovação foi a atenção dispensada a diversos fatores de ordem mercadológica dos quais o sucesso de sua produção era dependente. Ele foi considerado pioneiro no sentido de que conferia mais valor ao design do que os seus contemporâneos, e esse foi seu grande diferencial, isto é, o mérito de Wedgwood foi desenvolver formas que se adaptavam bem às exigências da produção e do consumo, e isso foi fruto do design.⁴⁸ Forty considera-o um dos responsáveis pelo fato de o design ter passado a ser uma atividade separada da produção e pelo surgimento da figura do “designer especialista”:

Embora as demandas do neoclassicismo dessem a Wedgwood um motivo particular para fazer uso de artistas para desenhar seus produtos, a introdução do design como uma atividade de especialista foi global no desenvolvimento de todas as manufaturas, andando de mãos dadas com a divisão do trabalho.⁴⁹

O patamar adquirido pelo trabalho do designer como importante na manufatura, no entanto, não se deveu simplesmente à capacidade criativa desse profissional, mas principalmente aos interesses e à necessidade dos empresários em adicionar e separar uma etapa de projeto e modelagem de seus artefatos – o que reforça a tese de que a inventividade, muitas vezes atribuída somente ao

⁴⁷ CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgar Blucher, 2004, p. 24.

⁴⁸ FORTY, Adrian, op. cit.

⁴⁹ Ibid., p. 53.

designer, geralmente está mais ligada ao empresário, que busca inovações ou transformações em seus produtos devido às demandas comerciais, às quais o designer agrega seus conhecimentos para a realização dos artefatos.

Forty⁵⁰ aponta que, na história de todas as indústrias, é a partir de uma mudança organizacional que o design se torna necessário como uma atividade separada da produção, consistindo em um estágio de preparação de instruções para os operários: quando um único artífice deixa de ser responsável por todos os estágios da manufatura (da concepção à venda). A introdução do designer especialista foi decorrente da divisão do trabalho no desenvolvimento das manufaturas, o que ocorreu no século XVIII em muitas indústrias. Forty admite que na década de 1920 surgiu um grupo de designers profissionais nos Estados Unidos, mas, diferentemente de alguns autores, assevera que estes não foram os primeiros designers industriais, uma vez que a natureza do trabalho deles era a mesma daqueles trabalhadores do século XVIII, como os da fábrica de Wedgwood.

Quanto ao design gráfico, mais especificamente (nosso objeto de estudo), Hollis⁵¹ afirma que ele só passou a existir como profissão a partir de meados do século XX, substituindo o trabalho dos chamados “artistas comerciais”. Todavia, Cardoso⁵² sinaliza a importância do papel do designer gráfico já no século XIX, quando a difusão da alfabetização nos centros urbanos levou a um grande aumento do público leitor, gerando impressos de todas as espécies e, conseqüentemente, desafios em termos de organização e apresentação das informações. Além disso, alguns avanços tecnológicos, como a generalização da produção de papel mecanizada e o aperfeiçoamento das técnicas de impressão, ressaltaram o valor do designer, uma vez que o elemento de diferenciação em termos de qualidade não era mais a habilidade da execução de alguns trabalhadores (substituídos por máquinas), mas a originalidade do projeto, o que levou a uma preocupação dos editores com a qualidade do projeto gráfico em suas publicações. O autor acrescenta, ainda, que “sugerir que o design e o designer sejam produtos exclusivos de uma ou outra escola, do movimento modernista ou

⁵⁰ Ibid., p. 43-53.

⁵¹ HOLLIS, Richard, op. cit., p. 2-3.

⁵² CARDOSO, Rafael, op. cit., p. 38-41.

até mesmo do século XX, são posições que não suportam minimamente o confronto com as fontes históricas disponíveis”.⁵³

De todo modo, apesar do salto histórico, a função dos designers gráficos na contemporaneidade não difere muito daquela à época do surgimento da figura do designer, como confirmamos em Hollis, segundo o qual “ao longo dos vários séculos, as três funções básicas das artes gráficas sofreram tão poucas alterações quanto o alfabeto romano, e qualquer design pode ser usado de todas as três maneiras”,⁵⁴ quais sejam: *identificar, informar e instruir, apresentar e promover*. O autor acredita que o design gráfico “constitui uma espécie de linguagem, de gramática imprecisa e vocabulário em contínua expansão”.⁵⁵

Em relação à terminologia empregada para designar a área do design de que tratamos no presente estudo (design gráfico), Frascara considera mais apropriada a expressão “design de comunicação visual”,⁵⁶ uma vez que remete à atividade de conceber, programar, projetar e efetuar comunicações visuais que geralmente são produzidas através de meios industriais e destinadas a difundir mensagens específicas para públicos-alvo específicos, enquanto design gráfico seria um objeto criado por esta atividade. Para o autor, o emprego da expressão designer gráfico para designar o profissional dessa área de atuação obscurece o real sentido do campo – cujo objetivo primordial não é a criação de formas gráficas, mas a criação de comunicações efetivas –, apontando que o termo “designer de comunicação visual” abarca três elementos essenciais à atividade: um método (design), um objetivo (comunicação) e um campo (visual). Assim como Hollis, Frascara procura esclarecer que, à diferença do artista, o designer geralmente não é a fonte das mensagens que transmite, e que o seu trabalho deve ser isento de sua personalidade, não sendo passível de reconhecimento por meio de seu estilo, no intuito de evitar ruído na comunicação.

Independente da nomenclatura utilizada, pode-se delimitar este campo como a “práxis que visa ao desenvolvimento de projetos com fins comunicacionais e que se utiliza da impressão como processo reprodutivo”,⁵⁷ sendo o designer o profissional que busca soluções para problemas de comunicação por meio da

⁵³ Ibid., p. 16.

⁵⁴ HOLLIS, Richard, op. cit., p. 4.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ FRASCARA, Jorge. **Communication design: principles, methods and practice**. New York: Allworth Press, 2004, p. 2-5.

⁵⁷ Ibid.

relação de recursos como fotos, ilustrações, textos e elementos tipográficos em peças gráficas criadas **de acordo com um objetivo determinado de antemão**.

O design gráfico está ligado ao estabelecimento do valor de troca, ainda que pela via simbólica, cuja função é relativa também a objetos de design gráfico que buscam guiar a fruição do material pelo usuário.⁵⁸ Este é o caso do designer de livros didáticos, cuja maior responsabilidade é justamente possibilitar que essa fruição se dê da maneira mais adequada dos pontos de vista cognitivo, didático e comunicacional.

⁵⁸ VILLAS-BOAS, André. **O que é [e o que nunca foi] design gráfico**. Rio de Janeiro: 2AB, 2007, p. 42.