

4

Reflexões sobre a imagem e questões sobre o design

*Quase chego a desejar não ter
entrado nunca na toca do coelho...
e apesar disso... é tão curiosa
essa espécie de vida!*¹¹¹

4.1. Imagem como meio de comunicação

A ilustração pode ser entendida como uma representação gráfica circunscrita ao amplo espectro do que se convencionou chamar *imagem*. Assim, é necessário ressaltar algumas considerações acerca dessa questão. De uma maneira geral, pode-se dizer que a imagem manifesta o imaginário humano na construção do mundo na sua dimensão sociocultural.

Consta no *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* a seguinte definição de imagem:

S. f. 1. Representação gráfica, plástica ou fotográfica de pessoa ou objeto. 2. Restr. Representação plástica da Divindade, de um santo etc. 3. Restr. Estampa, geralmente pequena, que representa um assunto ou um motivo religioso. 4. Fig. Pessoa muito famosa. 5. Reprodução invertida de pessoa ou objeto, numa superfície refletora ou refletidora. 6. Representação dinâmica, cinematográfica ou televisionada, de pessoa, animal, objeto, cena etc. 7. Representação exata ou analógica de um ser, de uma coisa; cópia. 8. Aquilo que evoca determinada coisa, por ter ela semelhança ou relação simbólica. 9. Representação

¹¹¹ Entrando na Toca do Coelho, in CARROLL, Lewis, **Aventuras de Alice no País das Maravilhas**, op. cit., p. 64.

mental de um objeto, de uma impressão etc.; lembrança, recordação. 10. Produto da imaginação, consciente ou inconsciente. 11. Manifestação sensível do abstrato ou do invisível. 12. Metáfora. 13. Opt. Conjunto de pontos no espaço, para onde convergem, ou de onde divergem, os raios luminosos que, originados de um objeto luminoso, passam através de um sistema óptico.¹¹²

A fim de situar a imagem em um contexto mais amplo, destaca-se o pensamento do filósofo grego Cornelius Castoriadis (1922-1997). Ele acredita que as criações próprias do ser humano se dão tanto na poesia quanto no mito, e também se manifestam nas esferas institucionais. A história e a sociedade são expressões da construção simbólica do mundo, que revelam o *imaginário*. Castoriadis fundamenta a sua teoria no pensamento aristotélico, que percebe a imaginação criadora *primeva* por trás da ideia geral de imaginação. Assim, o imaginário apresenta-se como o lugar que possibilita a manifestação da imaginação verdadeiramente criadora. A necessidade da criação encontra-se na dimensão trágica do homem: a sua mortalidade. Ao ver-se diante da finitude e do mistério, torna-se fundamental a busca de significações para o entendimento das coisas do mundo. Não basta a criação de sentidos; é preciso compartilhá-los. Trata-se do fundamento da linguagem, ainda que de forma paradoxal, na medida em que é expressão da elaboração de sentidos e, ao mesmo tempo, reveladora de impotência diante de tamanha magnitude. O filósofo desenvolve um pensamento acerca das *raízes* da

¹¹² **Novo Dicionário Básico da Língua Portuguesa, Folha-Aurélio**, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995, p. 917-918.

criação, ou seja, o *imaginário radical*,¹¹³ apresentando ampla abordagem sobre a produção deste imaginário.

Segundo Castoriadis, o imaginário não é *imagem de*, mas sim a constante criação — social, histórica e psíquica — de imagens que vão produzir a realidade tal como a percebemos. O imaginário radical pode ser associado à vivência da alteridade, abrindo outras possibilidades para além do racionalismo. Não se trata de armazenamento de fantasias, mas de alimento para as expressões da criação nas quais sociedade e indivíduo se constroem. O imaginário radical é de onde emana a imaginação criadora, e não a imaginação reprodutora.¹¹⁴

O conflito é algo valorizado por Castoriadis, pois a tensão existente entre o que é estabelecido e o que está a se constituir revela o movimento gerado pela ação da criação contínua, a qual apresenta por consequência o imaginário (radical). A palavra imaginário pode confundir-se com o termo imagem. Pensa-se que a imagem pertence às manifestações do imaginário. O sentido de imagem é mais específico, e possui vários significados, como, por exemplo, aqueles associados ao termo representação. Conforme explica o pesquisador José Rogério Lopes, imagem e representação estão próximos desde as suas acepções iniciais, pois

¹¹³ AUGRAS, Monique, **Mil janelas: teóricos do imaginário**, Psicologia Clínica, 12 (1), 2000, p. 107-131.

¹¹⁴ CASTORIADIS, Cornelius, **A criação histórica, Parte III: a criação histórica e a instituição da sociedade**, Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1992, p. 81-101.

... o termo representação, durante muito tempo secundarizado pela filosofia e pela ciência, passa por uma ressemantização na modernidade, devido ao renascimento da discussão sobre o imaginário, no século XX".¹¹⁵

É interessante ressaltar que não existe uma imagem em si, ou melhor, um sentido de imagem em si. Para a construção de uma reflexão sobre a imagem foram escolhidos os autores Jacques Aumont e E. H. Gombrich, visando a estabelecer conexões com o ambiente da imagem funcional visível, a ilustração. A imagem é antes de mais nada uma construção do observador, cada vez mais ativo nessa relação. Assim, é necessário levar em consideração o conceito de recepção, ou seja, a imagem só é possível ao interagir com o observador. Ao afirmar que o olho não funciona de forma neutra, ou seja, não constitui mero instrumento fisiológico da visão, Jacques Aumont ressalta que o espectador deve, então, ser estudado como *parceiro ativo* das imagens.¹¹⁶ Na relação espectador e imagem existem muitos fatores de influência, tais como os relativos à percepção, bem como aos afetos, às crenças e ao repertório pessoal. A imagem, assim como qualquer enunciado, é uma espécie de mediador entre o observador e a construção simbólica do mundo. É, portanto, fundamental que se leve em consideração o público para o qual se dirige determinada imagem, como, por exemplo, o caso da ilustração.

¹¹⁵ LOPES, José Rogério, Imagens e devoções no catolicismo brasileiro, **Revista de Estudos da Religião**, nº 3, 2003, p. 1-29.

¹¹⁶ AUMONT, Jacques, **A imagem**, 2ª ed., São Paulo, Papyrus, 2005, p. 81.

Por mais que a ilustração possua a expressão pessoal de quem a criou, tende cada vez mais a existir segundo múltiplas contribuições. Essa ideia encontra-se com a proposta de Jorge Frascara para um design gráfico realizado com a prioridade de ser voltado essencialmente para o bem estar das pessoas.

Aumont percebe três formas diferentes na relação estabelecida entre espectador e imagem. O *modo simbólico*, que tem por base as primeiras imagens que serviam de símbolos do sagrado; o *modo epistêmico*, que traz informações do mundo pelos elementos visuais ou não-visuais; e o *modo estético*, que enfatiza o sentimento estético, responsável por despertar sensações no observador.¹¹⁷

Relação espectador-imagem para Aumont

modo simbólico (forma de apresentar)

modo epistêmico (multiplicidade e alteridade)

modo estético (manifestação sócio-cultural e expressão do profissional)

A ilustração revela um lado simbólico a partir da própria forma de se apresentar; um modo epistêmico que se relaciona com a multiplicidade e com a alteridade; e um lado estético, que, além de manifestações socioculturais, manifesta a expressão do profissional.

Dentro das funções psicológicas da imagem, percebem-se duas instâncias. Uma ligada ao raciocínio e outra às emoções — o que o historiador da arte Gombrich chama de *reconhecimento* e

¹¹⁷ Id., *ibid.*

rememoração.¹¹⁸ Além de útil, o reconhecimento remete a um tipo de prazer que explica, de certa forma, as múltiplas representações naturalistas ao longo da história. Gombrich afirma que é o espectador quem faz a imagem. Dentro do mesmo raciocínio, Aumont trata o espectador como um *parceiro ativo* da imagem, afirmando que a arte transforma a nossa maneira de ver o mundo, ou seja, “o espectador constrói a imagem, a imagem constrói o espectador”.¹¹⁹

Gombrich considera que toda representação é convencional e acredita que há convenções mais *naturalmente* assimiladas do que outras, como, por exemplo, a perspectiva. E apresenta dois conceitos em relação à imagem. O aspecto *espelho* diz respeito à *mimesis*, à imitação, ou seja, ao aspecto da verossimilhança na representação. O aspecto *mapa*, por outro lado, corresponde a esquemas de simplificação ou a referências distantes da representação mimética. Em seu artigo “Mirror and Map”, Gombrich chama atenção para o fato de que na esfera da representação geralmente o conceito de mapa está presente no conceito de espelho.¹²⁰ A imitação, portanto, revela, direta ou indiretamente, tanto o desejo de criação como o de reprodução. A imitação dá-se por meio de um vocabulário autônomo, razão pela qual Aumont pensa que a arte, na qualidade de representação visual, *ensina a ver*.

¹¹⁸ GOMBRICH, E. H., **Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation** (Palestra revisada), *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, B. Biological Sciences, V. 270, Number 903, 1975, p. 119-149.

¹¹⁹ AUMONT, Jacques, **A imagem**. op. cit., p.81.

¹²⁰ GOMBRICH, E. H., **Mirror and Map**, op. cit., p.119-149.

Gombrich, abre o seu livro *Arte e ilusão* com um cartum de Alain (Fig.13, capítulo 2), a partir do qual inicia a sua argumentação sobre a representação, não como semelhança em relação à natureza, mas como convenção.¹²¹ Assim, o artista não pinta o que vê, mas o que apreende como representação, ao longo de sua vivência e de seu conhecimento de artes visuais. A visão de Gombrich sobre ilustração — que engloba vários tipos, como o cartum, a caricatura e a charge — é bastante ampla, aproximando ilustração e artes plásticas no grande grupo das representações pictóricas. O autor chega a estranhar o fato de esse assunto ser tão pouco discutido no âmbito da história da arte, e menciona o seu estudo sobre caricatura, realizado em parceria com o grande teórico da arte e estudioso da relação entre arte e psicanálise, Ernst Kris (1900-1957), ao lado de quem escreveu o artigo “The Principles of Caricature” (1938). É interessante ressaltar a escolha de um cartum para a abertura do capítulo, o que revela a sua visão sobre as artes visuais. O fato de um historiador da arte se preocupar com esse tema, e colocá-lo lado a lado com questões da história da arte, é um dos motivos da sua escolha como referencial teórico condutor da presente pesquisa.

Aumont ressalta a diferença existente entre realismo e analogia. A imagem realista é a que fornece maior informação sobre a realidade. Em contrapartida, a imagem analógica é uma construção ligada ao caráter visual da imagem. Nos termos de Gombrich, a

¹²¹ GOMBRICH, E. H., *Arte e ilusão*, op. cit., p. vii-xiii

analogia está associada ao sentido *espelho* da imagem, e o realismo, ao aspecto *mapa*. Realismo, ou melhor, o naturalismo, não é absoluto; está associado a outros elementos. O autor afirma que a passagem da imagem primitiva à imagem ilusionista representa um grande marco na história das representações visuais. Gombrich ressalta ainda que a busca pela imagem que representa a realidade se mostrou uma constante no desenvolvimento cultural a partir do Renascimento.

A noção de imagem esteve durante muito tempo ligada à ideia de analogia, na medida em que estudiosos separavam as imagens em analógicas e não-analógicas. Estudos realizados na década de 60 por Roland Barthes, Umberto Eco e Christian Metz ajudaram a dissociar a ideia de imagem da ideia de analogia, abrindo outras possibilidades para esta reflexão.

Gombrich faz algumas considerações em relação a uma das questões com mais destaque nos estudos dos teóricos da imagem: a perspectiva. A perspectiva projeta um espaço tridimensional numa superfície bidimensional, proporcionando uma ilusão de espacialidade, por meio de um conjunto de regras. Reflete também um posicionamento ideológico e simbólico, ao condicionar a noção de representação à visão própria do ser humano. Para Erwin Panowsky (1892-1968), a perspectiva é a *forma simbólica*¹²² da relação dos homens com o espaço. Trata-se de uma convenção arbitrária, característica de um determinado período histórico. Inversamente, os inventores da

¹²² AUMONT, Jacques, **A imagem**, op. cit., p.215.

perspectiva, Leon Battista Alberti (1404-1472) e Filippo Brunelleschi (1377-1446), acreditam ser esta a maneira como Deus planejou e construiu o universo, instituindo-lhe um sentido simbólico. O historiador da arte Pierre Francastel (1905-1970), no seu livro *Pintura e sociedade* (1951), menciona o fato de que as transformações ocorridas na pintura revelam mudança de sensibilidade em relação à visualidade e a uma outra noção de espaço. As geometrias não-euclidianas e a crise da *mimesis* na arte constituem alguns dos fatores que colocam a perspectiva em cheque, ao longo do século XX. Francastel afirma que o espaço não deve ser visto apenas como espaço visível. O espaço figurativo é uma espécie de síntese da geometria e dos mitos próprios da sociedade. Para Francastel, a perspectiva *fechou* o espaço, ao contrário do espaço *aberto* desenvolvido na arte da Idade Média. Francastel ressalta a ideia de que o espaço sensível se organiza pela diferença, e não pela oposição, destacando, por exemplo, a obra de Paul Cézanne.

O espaço não é uma realidade em si, da qual somente a representação é variável segundo as épocas. O espaço é a própria experiência do homem. É tão-só porque séculos de convenção habituaram-nos a aceitar determinados signos expressivos utilizados na educação, com o fito de desenvolver simultaneamente nossas faculdades matemáticas e nossas faculdades visuais, que nos parece evidente que determinada perspectiva euclidiana forneceu-nos, de modo espontâneo, a ilusão perfeita da realidade. Aceitar essa tese é admitir que o mundo exterior é um objeto em face do qual encontra-se o homem de todos os tempos e de todos os países; é admitir também que uma época, a do Renascimento, descobriu de alguma maneira uma das chaves que lhe permitem de uma vez por todas

demonstrar os segredos do universo através da análise e da representação de certas estruturas de tal forma privilegiadas, que constituem, depois da revelação cristã, uma espécie de nova revelação natural – que o tempo concilia mais ou menos perfeitamente com a precedente.¹²³

Quanto à sua significação, Aumont afirma que a imagem muitas vezes representa algo que se situa num espaço e num tempo — portanto, uma imagem narrativa. A imagem narrativa é aberta, uma vez que existe uma história para ser contada. História esta que, muitas vezes, o leitor completa ou interpreta. A ilustração é definida como narrativa; entretanto, um quadro impressionista também pode ser considerado narrativo ao *contar* sobre determinado instante de um local, de uma luminosidade, de uma ação. Já a imagem simbólica pode esgotar-se numa representação referenciada a um conteúdo preexistente. Muitas vezes a ilustração funciona como manifestação simbólica quando vinculada a um conteúdo que solicita uma simbologia visual. As imagens religiosas, por exemplo, carregam uma carga simbólica a fim de preservar ideias que fundamentam a representação. É possível identificar imagens narrativo-simbólicas, misturando ambas as concepções.

Um aspecto significativo relativo à contemporaneidade aponta para a banalização do uso das imagens, principalmente aquelas com fins comunicacionais. E isto pode acontecer de forma gratuita, o que acaba se refletindo no conteúdo apresentado. Conforme argumenta o filósofo Adauto

¹²³ FRANCASTEL, Pierre, **Pintura e sociedade**, 1ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1990, p.24.

Novaes, incorporando a experiência do olhar na construção de sentidos,

... Somos hoje dominados de ponta a ponta pelas imagens, e é graças a esse excesso que não aprendemos a ver ainda. Se não sabemos ver, é certamente porque a visibilidade não depende do objeto apenas, nem do sujeito que vê, mas também do trabalho de reflexão: cada visível guarda uma dobra invisível que é preciso desvendar a cada instante e a cada movimento.¹²⁴

A imagem escolhida a partir essencialmente de seu aspecto ornamental e decorativo compromete e limita o espaço de possibilidades de leituras a seu respeito. Num livro didático, por exemplo, pode-se encontrar um *pot-pourri* de imagens gráficas, por vezes aleatórias, o que esvazia e por vezes anula o seu potencial. Conseqüentemente, o leitor não usufrui das informações a que as imagens estão atreladas e dos significados que elas podem despertar e construir. A observação e a análise de imagens podem contribuir para revelar conteúdos intrínsecos às suas características visuais, associados a outros níveis de compreensão e entendidos a partir de sua inserção nos seus correspondentes suportes.

Retornando ao assunto da presente pesquisa, a reflexão sobre a ilustração encontra pontos de contato com as teorias da imagem. Um dos destaques nas falas sobre a ilustração encontra-se no discurso da espanhola Teresa Durán Armengol (1949-), ilustradora, designer, escritora e editora que ressalta a

¹²⁴ NOVAES, Adauto (org.), **Muito além do espetáculo**, São Paulo, Senac, 2004, p. 11.

importância do debate sobre o papel da ilustração na sociedade atual, imersa na cultura da imagem. Armengol apresenta uma síntese da ilustração:

Dentro da cultura da imagem, a ilustração merece atenção especial. Poderíamos definir a ilustração como uma imagem narrativa particularmente persuasiva. Sua linguagem, com os seus elementos, códigos, sintaxe e propriedades seqüenciais, está capacitada para transmitir mensagens narrativas completas e eficazes, especialmente no caso do “livro-álbum”, cujas ilustrações formam um conjunto de imagens sequenciais sob um fio narrativo coerente e suscetível de ser lido como um relato dotado de certa autonomia em relação ao texto, no caso de tê-lo. A narratividade da ilustração difere da narrativa do texto pelo grau de concretude e pela interiorização receptiva. Sua função é comunicativa, e existem diversas maneiras de se comunicar por meio da ilustração; maneiras que formam órbitas cognitivas na esfera da nossa mente. A recepção da mensagem ilustrada precisa de um processo de aprendizagem por meio do qual se adquirem competências básicas para a leitura e para a socialização da criança.¹²⁵

Chama a atenção para o que se pode esperar e exigir da ilustração como veículo educativo, e em que aspectos esta se diferencia das artes plásticas. Na visão de Armengol, a ilustração não deve ser entendida como um ramo da pintura, mas como uma linguagem narrativa. A comunicação entre *emissor* e *receptor* através da ilustração é uma comunicação narrativa dotada de *singular eloquência*. Segundo a autora, o

¹²⁵ ARMENGOL, Tereza Durán, Ilustración, comunicación, aprendizaje, **Revista de Educación**, núm. Extraordinário, 2005, p. 239-253. Data de entrada: 7 jul. 2005. Em: <http://revistaeducacion.mec.es/re2005/re2005_18pdf>. Acesso em 29 jan. 2008. (Tradução livre.)

ilustrador é em essência um narrador. Para muitos educadores, a ilustração em livros infantis caracteriza-se pelo poder de persuasão e eficácia na compreensão e na interpretação do relato. Essa visão demonstra o quanto a ilustração está vinculada à tradição figurativa das artes plásticas. A história da arte deveria abranger a história das transformações ligadas à representação visual. Desde os primórdios da civilização há artes plásticas e há a ilustração, ou seja, existem as artes visuais, principalmente no que diz respeito à representação fisionômica, lembra Armengol, citando Gombrich.¹²⁶ Esse encontro com a figuração faz com que a ilustração se converta numa espécie de memória coletiva. É como memória que a ilustração se encontra com a socialização e com a educação na infância. A autora cita o catedrático e ilustrador britânico John Vernon-Lord, que afirma:

A ilustração é uma arte instrutiva: alarga e enriquece o nosso conhecimento visual e a percepção das coisas. Frequentemente, interpreta e complementa um texto ou clarifica visualmente as coisas, que se deixam expressar com as palavras. As ilustrações podem reconstruir o passado, refletir o presente, imaginar o futuro e mostrar situações impossíveis num mundo real e irreal. As ilustrações podem ajudar, persuadir e avisar de um perigo; podem despertar consciências; podem recriar a beleza ou enfatizar a fatalidade das coisas; podem divertir, deleitar e comover as pessoas. A ilustração é, em geral, uma forma de arte visual representativa ou figurativa, porém o seu caráter ou sua especial natureza — essas enganosas qualidades mágicas que lhe foram concedidas no processo

¹²⁶ Id., *ibid.*

de desenho ou pintura — pode fazer com que vá além do sujeito ou do conteúdo descrito.¹²⁷

Para Armengol, outro aspecto em destaque reside na faceta temporal da imagem. Propondo uma diferenciação entre imagem e ilustração, a autora sugere que a imagem em geral pertence ao âmbito do espaço, enquanto a ilustração deve situar-se especificamente no cruzamento entre espaço e tempo. Do ponto de vista da técnica utilizada pelo ilustrador (segundo a autora, o *emissor*), trata-se de uma atividade espacial, mas, para o leitor (segundo a autora, o *receptor*), é uma atividade temporal, própria da ideia de narrativa. Algumas questões são apresentadas pela autora a partir do seu ponto de vista. Em que medida a temporalidade narrativa do discurso da ilustração é similar à temporalidade narrativa do texto? Quais as diferenças e semelhanças entre texto e ilustração, no que se refere às linguagens narrativas? Questões que suscitam a reflexão e que não encontram uma resposta imediata.

Uma discussão importante diz respeito ao alcance que a imagem pode obter — no caso específico — da ilustração. A ilustração apresenta-se como um enunciado de um sistema pertencente à linguagem visual. É possível chamar de linguagem a ilustração? Durante a leitura da entrevista do crítico

¹²⁷ VERNON-LORD, J., Algunos aspectos que el ilustrador debe tener en cuenta en el proceso de creación de libros ilustrados para niños, en **Ponencias del IV Simposi Internacional Catalònia d'il·lustració**, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departamento de Cultura (1997), p. 168, *apud* ARMENGOL, Tereza Durán, Ilustración, comunicación, aprendizaje, op. cit.

Tzvetan Todorov sobre o seu livro *A literatura em perigo*, uma de suas falas despertou questionamento: “... a imagem como a linguagem é necessariamente portadora de sentido, e o sentido tem dimensões outras que não as estéticas: políticas, morais, sociais”.¹²⁸ Uma das questões mencionadas por Todorov é a alteridade, relação que habita o universo da linguagem.

Se a imagem produz o sentido, tanto quanto a linguagem, não seria enfim a produção de sentidos definidora da natureza da imagem? Podemos pensar em múltiplas linguagens em lugar de uma linguagem? Enfim, em que consiste a essência da linguagem? A reflexão de âmbito mais teórico que envolve a imagem propicia terreno fértil para uma possível teorização da prática da ilustração, na medida em que haja um recorte contextualizado nas especificações da área.

O foco principal desta pesquisa está concentrado nas características, nas informações e nas provocações que a ilustração pode ou não suscitar. Uma das indagações que perpassam a busca de um entendimento mais atento para a ilustração diz respeito à necessidade de mapear e de estabelecer o que é próprio e único da ilustração. A busca da singularidade da ilustração configura um labirinto de possibilidades em função do seu caráter multidisciplinar. Uma dessas possibilidades é a dimensão de linguagem narrativa que acompanha a ilustração em muitos casos.

¹²⁸ A literatura tem coisas importantes a dizer, Jornal **O Globo**, Caderno Prosa & Verso, 24 jan. 2009.

4.2. Uma aproximação com o design

Existem muitos conceitos e muitas visões sobre design, do ponto de vista teórico. É adotada nesta pesquisa a ideia do design *multifacetado*, que se revela como espaço de diálogo entre diferentes linguagens.¹²⁹ Inclusive, a ilustração, predominantemente uma linguagem narrativa. O design é o lugar de encontro entre diferentes expressões. A argumentação tem por inspiração os conceitos de *dialogismo*.¹³⁰ Outro aspecto aqui relevante é a interdisciplinaridade: “... o design é uma atividade interdisciplinar, que, como tal, emprega no desenvolvimento de um projeto conhecimentos oriundos da várias fontes de saber”.¹³¹

É possível estabelecer um paralelo entre ilustração e design a partir da visão do engenheiro, arquiteto e educador americano William R. Müller segundo o qual vê o “*design como processo de pensamento que compreende a criação de alguma coisa*”¹³². Ao falar sobre a sua visão de design podemos estabelecer um paralelo entre a forma de criar e desenvolver um trabalho de design, assim como, de ilustração, por meio de um caminho, o processo, para se alcançar um objeto.

¹²⁹ COUTO, Rita Maria; OLIVEIRA, Alfredo Jefferson (Org.), **Formas do Design**, op. cit., p. 7

¹³⁰ BAKHTIN, Mikhail, **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1979, p.109.

¹³¹ COELHO, Luiz Antonio L. (Org.), **Design Método**, Rio de Janeiro, Editora PUC-Rio e Novas Idéias, 2006, p. 29.

¹³² MÜLLER, William R. **The Definition of Design** (1988). Traduzido do original por João de Souza Leite (1997).

A natureza desse processo, muitas vezes imaginado como uma seqüência linear de eventos, na realidade é uma cadeia complexa e multifacetada de atividades de pensamento. Embora, por um lado, o design possa ser considerado linear na medida em que se move sequencialmente no tempo, ao longo do percurso da concepção original à realização do produto, por outro lado também é não linear. O pensamento do design trafega em descontínua associação, navegando de um a outro aspecto do problema em busca de uma solução. Atua em múltiplos níveis, no sentido em que trata com sistemas, subsistemas e até mesmo com detalhes diminutos que devem ser simultaneamente considerados.¹³³

A ilustração é comunicação visual desde a sua origem. A atualidade apresenta uma profusão de trabalhos que utilizam ilustrações. O design pictórico contemporâneo vem se manifestando contrário ao “mantra” da modernidade. Hal Foster (1955-) – professor de arte e arqueologia na universidade de Princeton escreveu “*Design and Crimes (and other diatribes)*”¹³⁴ realizando uma análise do design pós-moderno a partir do fio construído por Loos no seu texto “Ornamento e crime” – ressalta tanto a pluralidade quanto a expressão — esta última, do ponto de vista estético, em contraponto à máxima racionalista do modernismo, que refuta o ornamento e exalta a forma como função.

¹³³ MÜLLER, William R. **The Definition of Design** (1988). Traduzido do original por João de Souza Leite (1997).

¹³⁴ FOSTER, Hal, **Design and Crime (and Other Diatribes)**, London, Verso 2003, p. 13-26.

O pensamento acerca do design contemporâneo abre a chance de uma investigação da ilustração como espaço de pluralidade, de acordo com a visão do design. Wolfgang Welsh propõe uma mudança de paradigma no design, por meio das seguintes ideias:

... o design deve, conscientemente, percorrer caminhos múltiplos e diversos. Deve aprender a valorizar e articular a pluralidade. [...] o design não deve levar em consideração somente padrões preexistentes (do tipo local, nacional, social etc.), mas também produzir configurações mistas (sobrepostas, polivalentes). [...] o designer trabalha com e nas camadas icônicas da consciência.¹³⁵

Alguns pontos relativos a uma possível teoria do design podem elucidar a reflexão sobre a ilustração, sob o ponto de vista do design gráfico-pictórico. Uma teorização define-se pelo esforço de ultrapassar as verdades preestabelecidas — mesmo quando não formalizadas e sistematizadas —, a fim de desenvolver um olhar de estranhamento em relação ao tema proposto. Da mesma forma que a curiosidade impulsiona o trabalho criativo, o estranhamento estimula o pensamento teórico para além de seus próprios limites. A teorização ocorre como um processo

¹³⁵ Perspectivas para o design do futuro, conferência proferida no World Design Congress, Nagoya, 1989, publicada pela primeira vez em: **Kunstforum International**, v. 107, abr.-mai., 1990, p. 260-266. A presente tradução foi feita a partir da reedição desse artigo, publicada na coletânea de textos do mesmo autor, intitulada *Ästhetisches Denken*, Stuttgart, Reclam, 1993, p. 201-218. (Tradução de Phillip W. Keller.)

de construção contínua, segundo a visão de Karl Popper sobre a ciência.¹³⁶

Acredita-se ser possível desenvolver uma teoria da ilustração, tendo como ponto de partida as teorias existentes sobre o design. A ideia do design associado a uma prática possui como uma das suas bases o projeto, pois “O design é uma ‘práxis’, que tenta seguir princípios de várias ciências na confecção de objetos”,¹³⁷ afirma Gustavo Bomfim. Se, já no território da prática, a ilustração encontra-se com o design, por que isso não pode ocorrer na esfera do pensamento? Porém, enquanto o design já iniciou o seu processo de auto-reflexão teórica, a ilustração parece ainda tímida em relação a esta investigação, principalmente em se tratando da ilustração brasileira, que, de um lado, está influenciada pelas expressões universais e globalizadas, e, de outro, ainda constrói a sua forma própria de atuar.

Para Bomfim, uma possível aproximação entre a epistemologia e o campo do design não é aquela fundamentada em dados, mas sim a que, como um barco, encontra a sua estabilidade na relação entre as partes. Navegando pelos desafios da pós-modernidade, o design tem tocado em alguns questionamentos significativos para uma formulação teórica. O design gráfico pode abrir espaços para uma teorização que contemple a questão da ilustração e a

¹³⁶ JAPIASSU, H. J., **Introdução ao pensamento epistemológico**, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975, p. 85-110.

¹³⁷ BOMFIM, Gustavo, Fundamentos de uma Teoria Transdisciplinar do design: morfologia dos objetos de uso e sistemas de comunicação, **Estudos em Design**, V. 5, n° 2, dez. 1997, p. 27-41.

sua relação com o contexto sociocultural a que pertence.

A análise relativa ao campo do design deve ocorrer, segundo Alain Findeli – professor de desenho industrial da *Montreal University* –, a partir de um distanciamento capaz de olhar as disciplinas correlacionadas, buscando, também, uma mudança de paradigmas no contexto em que está inserido o design. O autor reedita o questionamento acerca dos saberes relacionados ao design.¹³⁸

O design pictórico não deve ser apresentado apenas como uma área do design, mas como, e principalmente, a chance de incorporar a ilustração sob a ênfase de sua funcionalidade. Nesse caso, a técnica é um entre muitos elementos a serem considerados, e não o mais importante. Ao tecer esboços para uma teorização da ilustração, corre-se o perigo de se cristalizarem ideias que estão em constante renovação, constituindo um pensamento flexível e vigoroso.

A marca da “profissionalização”, que vem ao longo dos anos plasmando os currículos dos cursos de graduação em Design, tem contribuído para eleger o fazer prático como o mais relevante, dirigindo a um segundo plano a reflexão teórica, o gosto pela pesquisa, o aprofundamento das evidências oferecidas à observação direta. Contudo, é preciso estar atento para o perigo da “sofisticação teórica”, para a tendência de reproduzir “discursos sobre teorias”, ao invés de operar criticamente com as referências teóricas. A questão da teoria não pode ser levada ao paroxismo, onde as fórmulas teóricas sejam tidas como abrangentes e

¹³⁸ FINDELI, Alain, Rethinking Design Education for the 21st Century: Theoretical, Methodological, and Ethical Discussion, *Design Issues*, V. 17, n° 1, 2001, p.5-17.

exclusivas e adotadas como única possibilidade de explicação do real. É preciso considerar a teoria sempre como uma hipótese, porque provisória. No Design, como em quase todas as áreas de conhecimento, o debate, a parceria, o inter-relacionamento, a flexibilização de barreiras disciplinares são condição básica para o crescimento.¹³⁹

Flexibilização é a palavra-chave para que ilustração e design intensifiquem um diálogo frutífero e desencadeador de novas oportunidades. As novas portas abertas pelo design contemporâneo possibilitam a quebra de rotulações. Anteriormente, o design foi marcado por uma grande resistência em acolher expressões artísticas, conforme lembra o designer André Stolarski:

O ensino da criatividade não fazia parte das preocupações da Escola de Ulm. O importante era informar o designer para lidar com novas tecnologias e linguagens e, sobretudo, criar um método preciso de trabalho, composto de quatro etapas distintas: levantamento de informações; análise; produção de hipóteses e verificação de resultados.¹⁴⁰

O design hoje vem apresentando muitas rupturas com conceitos tradicionais e dilatando a compreensão do que de fato representa. A contemporaneidade sinaliza cada vez mais a interação entre várias áreas possíveis ao design, revelando certa

¹³⁹ COUTO, Rita Maria; Conferencista no(a) O Unicórnio, 2007. (Simpósio) Reflexões sobre "A Possibilidade de uma Teoria do Design", treze anos depois Moderador no(a) 1º Encontro do Mestrado em Design, 2006. (Encontro) A Pesquisa em Design. Em: <www.puc-rio.br/sobrepuc/depto/dad/lpd/download/ed981.rtf>. Acesso em 22 de novembro de 2009.

¹⁴⁰ MELLO, Chico Homem de, **O design gráfico brasileiro**, op. cit., p. 222.

imprecisão no que diz respeito à delimitação de sub-territórios. Em alguns momentos parece difícil classificar determinados objetos como design de produto, comunicação visual ou mídia digital, por exemplo. Desta forma, a inclusão da ilustração no universo múltiplo do design — que já ocorre na prática — prepara-se para caminhar em parceria com o design na construção de pensamentos e ideias.

No seu artigo “Graphic Design vs. Illustration”, o designer gráfico e escritor residente em Londres, Adrian Shaughnessy, levanta a questão da inserção da ilustração no campo do design gráfico. Ele questiona o porquê de as áreas de arte, tipografia e, especialmente, a fotografia serem consideradas como parte do design gráfico, e a ilustração geralmente ser esquecida. O autor cita Steven Heller como um dos defensores da ilustração junto ao design e lembra a sua recente afirmação sobre a perda de envergadura da ilustração americana, apresentando duas hipóteses para tal. Uma delas concentra-se na tendência observada de valorização da fotografia, e a outra diz respeito à propagação dos *softwares*. Pode-se entender que a atividade manual se afastou dos meios de comunicação de massa. Para entender o estatuto da ilustração na atualidade, Shaughnessy propõe uma investigação atenta sobre a sua relação com o design gráfico, ou seja, um estudo que precisa ser realizado. A partir da década de 90, o design gráfico ficou mais comprometido com o lado comercial, buscando maior legitimação na área autoral e estética, a fim de alcançar o impacto da ilustração até então. O afastamento entre design gráfico e ilustração provocou

um empobrecimento da ilustração como linguagem e um uso depreciativo como ornamento. Shaughnessy lembra que Milton Glaser alertou para o fato de como a cultura de imagens comerciais relega o potencial imaginativo da ilustração. Assim, pode-se pensar sobre a dimensão expressiva da ilustração inserida na sociedade atual, que se encontra paradoxalmente, e excessivamente, imagética e empobrecida (ou esgotada) de qualidade visual. Percebe-se, entretanto, um movimento de reação e revitalização da ilustração e também de aproximação entre ilustração e design gráfico. E por isso o objetivo dessa pesquisa é defender a ideia de que a ilustração é uma prática passível de teorização.

Véronique Vienne, autora de *The Art of Doing Nothing* (Clarkson Potter, 1998) e *The Art of Imperfection* (Clarkson Potter, 1999), leciona na M.F.A. — Programa de Design da Escola de Artes Visuais de Nova York — e escreve sobre design e cultura para várias revistas norte-americanas. Para ela, ilustração e design são especialidades um tanto diferentes, mas em fusão, criando uma única coisa. Vários designers procuram afiar na atualidade as suas práticas em ilustração: Robynne Raye, Charles Anderson, James Victore, Michael Mabry e Paula Scher. Também ilustradores buscaram abrir seus *studios* de design, como Milton Glaser, Mirko Ilic, Paul Davis, Seymour Chwast, por exemplo. Juntando forças, designers e

ilustradores produzem juntos um trabalho com mais foco e visibilidade, conforme afirma Vienne.¹⁴¹

Para Milton Glaser a necessidade de se pensar o design de maneira global não é apenas uma postura retórica. Trata-se de uma ação que acompanha o seu trabalho desde o início da sua atuação. A seu exemplo auxiliou muitos profissionais a não se distanciarem da relação com as artes visuais — algo que, embora paradoxal, ocorre com muitos estudantes e profissionais ao ingressarem no mercado de trabalho. Principalmente no momento de consolidação da profissão, a diferenciação do design enquanto campo autônomo era fundamental. Atualmente, entretanto, isso já não é mais necessário, e as fronteiras que calcificaram alguns canais de troca estão cada vez mais porosas. Ele afirma: “Pessoalmente, minha prática como ilustrador representa um tremendo recurso para o meu trabalho como designer gráfico”.¹⁴²

Como educador, aconselha os jovens ilustradores a atuarem em parceria com o design gráfico, e aos designers, a se abrirem para o potencial informacional e imaginativo da ilustração. Resistindo a muitas pressões ao longo do seu percurso, propõem um design fortalecido pela união de forças:

... eu sempre recomendo aos os jovens apaixonados por ilustração pensar holisticamente sobre a relação com o

¹⁴¹ VIENNE, Véronique, *Illustrate: Give Them What They Never Knew They Want*, in: HELLER, Steve & ARISMAN, Marshall, **The Education of an Illustrator**, op. cit., p. 5-7.

¹⁴² GLASER, Milton, *Toward a Holystic Profession: An Interview with Milton Glaser*, com Marshall Arisman, in HELLER, Steve & ARISMAN, Marshall, **The Education of an Illustrator**, op. cit., p. 53-57.

design gráfico. Para mim o caminho é integrar a ilustração em um campo amplo de atividade.¹⁴³

Seus comentários vão além dos jovens em formação e ampliam-se aos órgãos de representação da profissão, como a AIGA — Associação Profissional de Design — e a Society of Illustrator. Para Glaser:

A AIGA deveria engajar ativamente os ilustradores, e a Society of Illustrator deveria entender por que é necessário abraçar o mundo do design.¹⁴⁴

A contribuição de Milton Glaser nessa questão é essencial como forte referencia norte-americana na reflexão da ilustração a partir da sua prática também como designer. Novas gerações estão transformando essa argumentação a partir de suas experiências e realizações. Por exemplo, Dugald Stemer, ilustrador e designer que ensina no Departamento de Ilustração do California College of Arts and Crafts, em São Francisco, afirma que há muitos ilustradores ensinando ilustração, mas que, na sua opinião, ser um bom ilustrador não garante um ensino pleno. Ele defende a profissionalização do ensino de ilustração.¹⁴⁵ Esse é um ponto essencialmente ligado à necessidade apontada para uma teorização da ilustração, na medida em que o caminho da reflexão e da construção de pensamentos a respeito do ato de ilustrar pode fundamentar um ensino da ilustração consistente. O

¹⁴³ Id., *ibid.*

¹⁴⁴ Id., *ibid.*

¹⁴⁵ STEMER, Dugald, *Teaching Illustration: Professional Illustrators as Amateur Teachers*, in: HELLER, Steve & ARISMAN, Marshall, **The Education of an Illustrator**, op. cit., p. 97-101.

ensino empírico ou baseado na experiência prática e profissional é relevante, mas há a necessidade do questionamento de um certo corporativismo na área, a partir de um grupo restrito e semelhante em termos conceituais. A oxigenação é necessária, e um dos caminhos para que isso se realize pode ser a formação de profissionais conhecedores da prática da ilustração, mas com uma formação acadêmica em constante construção e aberta ao diálogo. Parece estar mais do que na hora de serem pensadas maneiras de fomentar essas reflexões; reflexões que atendam a uma revisão, ou melhor, a uma autocrítica da profissão, segundo uma visão, de fato, distanciada e indagadora. O olhar de estranhamento sugere uma atitude de desapego: entender a habilidade do desenho, na sua medida, e questionar hábitos e premissas estabelecidas e incorporadas. Para isso, pensa-se que a proposta apresentada pela presente pesquisa, em mapear aspectos que construam uma argumentação consistente sobre a pertinência da teorização da ilustração, possa, de alguma maneira, contribuir para o fortalecimento da área e da parceria com o design. Para um ensino eficaz de ilustração, são relevantes o estudo da sua relação com o design gráfico e uma reflexão teórica sobre a sua fundamentação e as suas possibilidades. Acredita-se que a ilustração seja uma prática com potencial para estudos e debates a partir de uma reflexão crítica.