5
Como li um livro-ilustrado

> [...] *quando o leitor se rende ao livro em termos do próprio livro. Corresponde ao mais próximo que podemos chegar de ler como criança*[...].
>
> *Peter Hunt, 2010.*

5.1.
Design na leitura

A expressão *Design na Leitura,* conforme vimos anteriormente, foi um conceito defendido pelo grupo de pesquisa Núcleo de Design na Leitura, vinculado ao Programa de Pós-graduação em Design da PUC-Rio, coordenado pelo professor Luiz Antonio Luzio Coelho. Defende-se que o conhecimento visual, ou seja, a capacidade de decodificar (ler) formas, cores, elementos gráficos, posicionamentos, letras, desenhos, fotografias etc. depende de um incentivo da observação. Ao nos referirmos a esse termo, não pretendemos tratar de um olhar desatento, mas de um olhar investigativo, cultural, reflexivo e crítico sobre o entorno.

Para iniciarmos nosso raciocínio, pensamos em um projeto gráfico inserido no contexto da leitura, com intenção de apresentar potencialidades do texto a serem atualizadas a partir da leitura do livro-ilustrado. Colocamo-nos no patamar de um adulto-criança (como mencionado no capítulo 2 desta tese), investigador que busca respostas na área da imagem para, com olhar ávido, ler ilustrações de literatura infantil brasileira contemporânea. Por este prisma, queremos de fato entender uma leitura de imagens, em que o conhecimento de mundo, concebido a partir de um saber mais amplo acerca da língua materna (seus significantes, significados, atualizações), nos traz consciência significativa a respeito do que vemos, de modo que passamos a conjecturar melhor o que conhecemos. Assim, um leitor que conheça verbalmente significados visuais que possam estar inscritos na ilustração de um livro-ilustrado poderá, de maneira mais aprofundada, constituir opiniões a respeito desta. E por sua vez, quanto mais este leitor se permitir enxergar a imagem, mais estará se alfabetizando de maneira funcional:

> Esse viver um evento em imagem é a face imagética do letramento verbal; na maioria das vezes, somos "letrados" visualmente, mas analfabetos visuais, uma vez que não

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812143/CA

> tivemos um aprendizado sistematizado de modos de "ler" uma imagem: como se organizam seus componentes, a seleção ou não de cor, angulação etc. Portanto, essa primeira abordagem da imagem possibilita dizer que a qualidade intrínseca de sua natureza indicial e simbólica vem contemplar o viés relacional da imagem como atividade social (BELMIRO, 2000, p.15).

Portanto, conhecer o que se constitui como uma sintaxe de linguagem visual torna-se, neste estudo, muito importante para, de certa forma, nos sentirmos à vontade para virar as ilustrações literárias pelo avesso, deixá-las serem postas à prova, desmitificá-las e assumi-las como um evento de leitura que acontece desde as primeiras experiências infantis. A linguagem visual aplicada no universo da literatura, em sua estrutura e sintaxe, permite que sejam feitas inferências, inclusões e, assim, *fagocita* a novidade como as palavras inseridas na literatura.

Poderíamos utilizar como exemplo de *fagocitose* a inserção de uma nova tecnologia na criação de uma ilustração para um livro-ilustrado. Cada época histórica carrega as limitações técnicas que traduzem a materialidade de uma ilustração. E, por sua vez, a ampliação de sua linguagem. As ilustrações para o cordel recebem as características impressas da xilogravura, e o livro *Lampião & Lancelote* (2006) brinca com esta visualidade, ao comparar a xilogravura nordestina com o berço da técnica, em histórias de cavalaria contadas na Europa do século XVI. Desta forma, como seria entender características visuais, seja na tipografia, seja na ilustração e no estilo de cada ilustrador, seja na diagramação da página e a hierarquização do texto verbal, ou nas cores e texturas; condizentes com um determinado projeto gráfico? Ou ainda, em seu formato, tipo de papel, impressão, encadernação?

Cada projeto gráfico considera no livro a ser produzido a materialidade, suas formas e funções. Destaca-se aqui, como forma e função, o resultado de uma pesquisa sobre o público leitor e como possivelmente ele irá se relacionar com o objeto livro. Além da ilustração, é parte de uma linguagem visual do livro a tipografia escolhida. Assim como suas margens e espaços em branco, que promovem quebras na leitura, sendo a diagramação estudada e definida a partir do conceito do livro, suas exigências editoriais específicas, inserção em coleção, e direções a um público-alvo.

5.2.
Elementos básicos
de uma comunicação visual

> [...]*tal como as letras do alfabeto podem ser combinadas de inúmeras formas para constituir palavras e obter significados,*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812143/CA

> *também as qualidades ópticas das formas podem ser combinadas... e cada combinação específica dá origem a uma sensação espacial distinta.*
>
> KEPES *apud* BACELAR, 1998.

À força de organização ótica que impele a uma ordem espacial, Mário Pedrosa (1996) define como "clausura ou da prenhez da forma". O homem procura uma forma de unidade estável:

> Não cessamos de fabricar conexões latentes. Este fator de clausura atua também na dimensão plana, gerando a experiência de formas fechadas, constituídas de unidades lineares. Certas conexões de pontos, linhas, padrões, cores e valores, nós as fechamos, psicologicamente, em todos bidimensionais ou tridimensionais (PEDROSA, 1996, p.124).

Os elementos gráficos combinam-se a partir da materialidade presente em cada objeto a ser projetado por um designer. Sendo o que foi verificado na pesquisa realizada em um livro específico com características materiais próprias: o livro-ilustrado. Dentre elas, a técnica de impressão e ilustração utilizadas, que influenciam a interpretação e a maneira com que cada elemento gráfico se comporta em sua atualização (saindo da esfera da idealização). O papel, ou papéis utilizados, influenciarão diretamente na textura, mas também no gesto da impressão, determinando sensações óticas particulares. E, principalmente, o livro pode ser visto como um objeto que congrega sua forma e também formas particulares em seus interstícios, que passam a ser suas impressões de leitura visual, e que também são influenciadas pelas margens do livro, pela costura (caso seja um livro em cadernos), grampo (caso seja este o tipo de encadernação), e por qualquer que sejam suas particularidades de montagem e constituição física.

No livro *A arte invisível*, Plínio Martins Filho (2003) organiza pensamentos que descrevem o papel do Design em um livro:

> Não é somente o que o autor escreve num livro que vai definir o assunto do livro. Sua forma física, assim como sua tipografia também o definem. Richard Hendel (FILHO, 2003, p.21).

> Está provado, um livro muito difícil de ler é inútil. Mas achar que a impressão deve servir apenas à função da legibilidade é o mesmo que dizer que a única função da roupa é cobrir a nudez, ou que o único uso da arquitetura é fornecer o abrigo. Marle Armitage (FILHO, 2003, p. 37).

> Os designers precisam pensar menos em fazer o design do livro e mais em fazer o design para a leitura. Paul Stiff (FILHO, 2003, p. 47).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812143/CA

Por este viés, o livro-ilustrado infantil, como suporte e como objeto que contém elementos textuais passa a ser considerado também sob os aspectos formais específicos e ritmados. Estes são influenciados por sua característica narrativa de configuração estilística, contendo: capa, orelha, sobre, guarda, falsa folha, folha de rosto, créditos, dedicatória, sumário, miolo, bibliografia, cólofon etc.

Esse ilustrador-designer utiliza-se dos elementos gráficos, criando referências com uma estética contextualizada, a fim de encontrar registros gráficos, símbolos, cores, ícones, indícios de representações que aproximem o leitor ao contexto histórico que a obra pretende tratar.

Podemos afirmar que há uma linguagem visual que pretende definir um vocabulário gráfico, presente em estudos como os de Kandinsky (1987) e Mondrian (1981) nas vanguardas artísticas. E em Arnheim (2002), Kepes (1995), Pedrosa (1996) e Dondis (1997), em suas configurações sobre as formas. Mas que, ao não considerar as práticas sociais, limitam-se ao plano ideal e, portanto, não constroem de fato um Design na Leitura que pretenda potencializar visões críticas de mundo.

Para LUPTON (2010), em se tratando de livro, ela, mantedora de uma vasta biblioteca, indaga: "Os livros tem alma?" "Existe vida após a morte *out-of-print*?" E com tais indagações, nos damos conta que um livro pode virar uma espécie de *entidade* e representar mais do que um simples objeto com uma configuração específica. Ele carrega conhecimentos e memórias, nos fazendo viajar por tempos. Para ela:

> Bens físicos são, de fato, um fardo. Eles juntam poeira e ocupam espaço. Eles também perdem e adquirem sentido ao longo do tempo. Eu provavelmente não teria mantido os pratos azuis se eu os tivesse comprado em um brechó há 20 anos. Mas eles foram da minha avó, então devo mantê-los seguros, e tirá-los algumas vezes por ano para as celebrações da família. Como eu lavo cada peça com a mão, eu me pergunto, com uma pontada de melancolia, se a minha filha um dia vai fazer o mesmo (*New York Times*, 12 jul. 2010).

Portanto, há algo a mais em um objeto, que representa a relação que este estabelece com cada usuário / consumidor / leitor.

Desta forma, se por um lado um vocabulário gráfico se torna necessário para ser estudado, por outro, reduz as nomeações verbais que uma leitura visual de uma ilustração literária potencializa. Assim, concordamos com Bacelar (1998), quando ele diz que a ideia do Design deveria ser entendida "não como um catálogo de estilos ou como um cânone de regras, mas como um empreendimento complexo que integra os domínios da política, economia e cultura"

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812143/CA

(BACELAR, 1998, p.1). E realça a importância de convergir aspectos da teoria da percepção à interpretação:

> A pedagogia do Design, partindo das teorias da percepção como instrumento de criação de imagens, pressupõe a faculdade de uma linguagem perceptiva universal, comum a todos os seres humanos, em todos os tempos e em todos os lugares, linguagem essa capaz de ultrapassar qualquer barreira histórica ou cultural.[...]Um estudo do design baseado na interpretação, por outro lado, sugere que a recepção de uma mensagem específica, varia de um determinado tempo e espaço para outro, atenuando ou distorcendo o significado de convenções como formato, estilo, ou simbolismo, bem como da sua associação com outras imagens ou palavras.[...] Sobrepondo a interpretação e a percepção, a linguagem pode ser compreendida inclusivamente, ao invés de exclusivamente. Palavras, imagens, objetos, usos e costumes, ao integrarem os processos de comunicação, podem ou não ocupar categorias separadas, mas contribuem para o entendimento do significado histórico e cultural que integra a mensagem (BACELAR, 1998, p.2).

Utilizamos essa reflexão sobre uma linguagem visual analisada, a partir de congruências entre percepção e interpretação, para entender que as formas artísticas, suas Escolas e linguagens servem como embasamento, suporte ou oportunidade de se representar signos gráficos em cada contexto sociocultural e afetivo. No caso do livro-ilustrado infantil no Brasil hoje, temos um ilustrador que se utiliza de códigos formais, intencionalmente, recontextualizando-os e rompendo padrões, através de uma tradução da linguagem verbal em linguagem visual. E que, para isto, se apropria de particularidades da materialidade do livro, de técnicas de ilustração e impressão como linguagem, e de uma certa aproximação de seu leitor, para apresentar em suas ilustrações uma sintaxe que se proponha a ser semântica não apenas em suas demonstrações narrativas, mas em sua própria gênese. O que queremos dizer com isso é que cada risco e mancha quer contar uma história, representar uma sensação, despertar e suscitar curiosidades.

5.3.
Subversão na linguagem visual

Para que se entenda a subversão na linguagem gráfica das ilustrações de livros para crianças, pensemos em dois tipos de olhar: de um lado, um olhar *academicista*, que carrega uma visão renascentista de mundo, com a perspectiva euclidiana, os pontos de fuga de um quadro composto de maneira organizada, com intuito de nos proporcionar uma sensação intencional ao observá-lo, ou seja, com *início-meio-*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812143/CA

fim. De outro, um olhar contemporâneo, congruente, que enxerga o mundo em seus meandros, veios, erros, margens pouco definidas etc.

Levantamos aqui a hipótese de que se morássemos em cavernas, talvez tivéssemos um outro olhar a respeito do mundo, pois veríamos linhas tortuosas, formando protuberâncias, portas não simétricas, sinuosas e pontiagudas; espaços oblíquos com encaixes mais obtusos, sendo a própria estrutura da caverna usada como suporte, ou estante, apoio, mesa, para objetos que ficariam em diferentes níveis, apoiados de maneira não linear. Veríamos menos formas geométricas e mais combinações orgânicas, e conviveríamos com maior quantidade de formas diferentes.

Será que talvez nos forçássemos, e ao dizer isto, refiro-me à Arquitetura e ao Design, a criar um mundo de concepção renascentista (para não dizer clássica), com estruturas geometrizadas, formas lineares que se encaixam perfeitamente, módulos de uma matriz que não pode ser muito criativa, porque senão desvirtuaríamos o padrão?

Defendemos ser difícil, nas grandes cidades, conviver de forma harmônica com a referida **linearidade**. Portanto, o nosso trabalho aqui não pretende estabelecer técnicas nem métodos fechados de aprendizagem, porque acreditamos que o indivíduo é mediador junto com outros, atua no objeto, carrega sua história. Pensamos em instrumentalizar mediadores, estimulando a leitura visual, para que cada um desenvolva seu próprio método. Acreditamos que cada um irá subverter os instrumentos de linguagem visual, adaptando-os a sua própria história, recombinando formas, cores, expressões e lhes dando significados particulares, ou relativos a um grupo.

Nas ruas, ao nos depararmos com bueiros, com a irregularidade do chão, com fios emaranhados e desencapados que levam dutos às casas, postes às vezes tortos, carros amassados, trânsito de pessoas, algumas até dormindo nas calçadas, fachadas mal conservadas. Ao vermos ambulantes, montando suas barracas apoiadas em beiral de canteiros, carros estacionados justo na curva da rua, tudo isso, formando desenhos. Pedaços de galho, sinalizando um bueiro aberto, faixas da prefeitura de cores vivas, demarcando obras etc., passamos a refletir se apenas uma visão rasa, superficial acreditaria que precisamos de formatos e formalizações para viver. Vivemos subvertendo durante todo tempo as formalizações vigentes, pois estas não dão conta da organicidade e não linearidade humanas.

Desta forma, por que não acreditarmos no nosso olhar apreendido nos primeiros reconhecimentos infantis, e amadurecido ao longo da observação de fatos, pessoas, espaços, tempos etc.?

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812143/CA

Caso permitíssemos olhar a nossa volta, sem os preconceitos ensinados já na infância, de que isto pode, isto não pode, isto parece ser, isto não existe etc., veríamos que nunca deixamos de ser oblíquos: uma visão turva e questionadora sobre uma realidade instituída. E orgânicos, quando enxergamos mais meandros, buracos e rachaduras do que formas geometrizadas. E ainda, informais: que já convivemos com a diferença desde sempre, quando, por exemplo, temos que fazer uma dança magistral para poder dirigir por uma grande rua em horário de pico, e conseguimos chegar a nossas residências, dando passagem, esperando nossa vez, contando até dez, desviando, acelerando, reduzindo, sinalizando etc., e a nossa volta, todos fazem algo parecido.

Um ilustrador de livro-ilustrado infantil brasileiro contemporâneo, devido a sua herança multicultural e seus antecessores subversivos, vivenciados historicamente tanto em caricaturas de jornais quanto nos livros na época da ditadura (de Belmonte a Ziraldo 1925-1979), parece enxergar tanto quanto um grafiteiro ou artista contemporâneo. Portanto, não é o criador de uma mensagem, e, sim, um de seus leitores e tradutores em texto visual. É aquele designer que vê na leitura de imagens a potencialidade de atualizar novas concepções de vida em sociedade.

Ao compor graficamente uma página, um designer gráfico e ilustrador utiliza-se de formas para comunicar por meios visuais. Entretanto, observamos que alguns dos expoentes da ilustração em livro-ilustrado no Brasil, tais como Roger Mello, Angela Lago, Eva Furnari, Graça Lima e Mariana Massarani, usam a "tradução intersemiótica" (PLAZA, 2008), gerada a partir da leitura verbal do texto e aplicam em suas ilustrações uma congruência de mensagens críticas, ora coerentes, ora divergentes com as verbais. Desta forma, ampliam as potencialidades de leitura, pelas teorias da forma, para subvertê-la, discuti-la, revisitá-la, corrompê-la a partir, não de teorias da linguagem, mas do contexto ao qual ela pertence. De fato, eles parecem pretender comunicar não por meios visuais, mas transcrever por meio sinestésico, dizendo que a sociedade é muito mais do que símbolos chancelados. A cada dia surgem novos signos marginais que merecem destaques em dado contexto cultural.

Neste momento da pesquisa o que pretendemos é opor os conceitos de elementos gráficos à sua aplicação em livros-ilustrados. O ilustrador-designer somente pode subverter, porque carrega em si uma linguagem apreendida. Mesmo assim, ele não a assume como verdade. Ele a acumula graficam*ente* e, *de forma contemporânea, desenha por cima, cola, rearruma e desarruma padrões*.

O que pretendemos aqui destacar é uma nova maneira de perceber o Design. Destacar um projeto gráfico que conta

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812143/CA

o que vemos na rua e não que finge uma estética limpa para salientar elementos gráficos que na verdade só existem, quando são aplicados. Não vemos um letreiro simplesmente, por exemplo. Este pode ser visto aplicado em uma loja que convive com outras. Por instantes, observamos o mesmo letreiro, ao passarmos de carro pela rua, olhando pelo retrovisor, o que seria muito diferente de vê-lo ao andarmos pela calçada e levantamos a cabeça para o alto. A linguagem visual somente existe aplicada ***na rua***, ***na roda***, ***na casa***, ***na vida,*** cheia de esparadrapo, de parede descascada, do passar do tempo, de detalhes da personagem etc.

Defendemos que a ilustração do livro-ilustrado utiliza ludicamente estes conceitos de subversão, para levantar novos modos de ver. Ao subverter o formalismo vigente desde o classicismo, a ilustração de *livro-ilustrado infantil brasileiro contemporâneo* permite que se olhe, e isto se faz através de um trabalho de "transcodificação criativa" (PLAZA, 2008, p.26), para outras culturas e visões de mundo.

A criança, desde seu primeiro olhar sobre o mundo, visita formas, cores e elementos gráficos contextualizados em uma determinada sociedade. Portanto, de fato ela não precisa aprender o que é uma representação instituída como real, ou mimese[1] de uma imagem, para depois compreender uma subversão. Ela, desde a formação de sua visão, constrói um olhar sobre o entorno, e por isso visita e reconhece os valores simétricos, formalistas, geométricos, matemáticos e lógicos, a partir de objetos, ambientes, indumentária, postura etc.

Quando ela vê um pássaro, por exemplo, ela pode vê-lo como uma mancha preta no céu, ou como um risco, ao vê-lo voando. Isto ocorreu com minha filha, Isadora, que, ao completar um ano e cinco meses desenhou em um cavalete um risco para baixo e disse: "mamãe, ó o pipiu caindo!" Ela destacou o vôo do pássaro, isto é, uma atitude, um movimento, uma ação; e não somente uma forma física, um estereótipo, cópia ou ícone conhecido de nossa cultura. Neste momento percebemos que ela havia conhecido pássaros através de desenhos, fotos, livros etc. e, principalmente, de uma observação atenta deles inseridos em seu ambiente, voando.

[1] Ou mímesis: "recriação, na obra literária, da realidade, a partir dos preceitos platônicos, segundo os quais o artista, ao dar forma à matéria, imita o mundo das Ideias [É na *Poética*, de Aristóteles, que se encontra a primeira teorização acerca desse procedimento da arte; no entanto, para este filósofo, a mimese seria a imitação da vida interior dos homens, suas paixões, seu caráter, seu comportamento etc.]. Rubrica: literatura: a partir do Classicismo (sXV), princípio que orientou os artistas quinhentistas e seiscentistas que acreditavam ter a arte greco-latina qualidades superiores, devendo por isso ser imitada" (HOUAISS, 2001).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812143/CA

Defendemos que, mesmo a criança não tendo consciência exata do que fez, estará contribuindo para *refrescar* a visão adulta de mundo. Quando um mediador pretende ensinar a desenhar a forma *correta* e recebe em contrapartida sóis azuis, riscos de pássaros, pingos de chuva etc., em desenhos de crianças, percebemos a potencialidade delas para a tradução criativa das mensagens propostas. Isto também faz um ilustrador-designer em um livro-ilustrado para crianças. Ele apresenta ilustrações e assume que a imagem carrega inúmeras possibilidades de leitura.

Desta forma, um ilustrador, ao apresentar novas formas de representar a imagem observada, que não a mimese e os simbolismos conhecidos de dada cultura, estaria pelo menos incitando a curiosidade infantil (e mesmo a adulta), estaria estimulando a percepção pelo estranhamento, e pela negação de um sistema vigente. Estaria apontando que todo este processo de não normalidade experimenta em nós um sentimento de tentativa de recuperar-lhe os códigos. Ao fazê-lo, construímos um processo de significação, de produção de sentidos e refletimos, tornando-nos autores, e respondemos a uma linguagem, acrescentando-a em atualizações de significados.

5.4.
Possibilidades de interpretação

Percebemos que nada pode ser visto como *preto no branco*, mas com um olhar oblíquo que considera as turbulências, portanto, de modo metaforicamente acinzentado, com gradações de saturação e luminosidade. Seguindo este raciocínio, resolvemos propor um ensaio sobre o preto e branco como metáfora de um olhar, para despertar possibilidades de interpretação de elementos de sintaxe visual no universo da palavra.

5.4.1.
Cinzas de uma interpretação

Começamos, trazendo essas cores como dosagens para discutir sobre a clareza ou obscuridade de ilustrações, quando afirmamos que preto e branco não são utilizados como matiz, mas como luminosidade. Eles podem estar aliados a qualquer tonalidade.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812143/CA

Figura 24: Ilustração de capa, Roger Mello.

No livro *Carvoeirinhos* (**Figura 24**), escrito e ilustrado por Roger Mello, ele se utiliza de pretos, graduações de cinzas e poucas cores, para carregar de dramaticidade o livro que se refere ao trabalho de crianças em minas de carvão. O **branco** na ilustração indica ausência – potência – explosão – brilho – todas as cores expandidas**.** O **preto** na ilustração é acúmulo – presença - sobreposição – expressão - buraco negro – receptáculo – sombra – escuridão.

O branco sustenta o acúmulo (os pretos) e potencializa a expressão. E, a partir destas combinações, as informações visuais podem ser visualizadas desde a combinação de ausência-presença. A letra da música "A Paz", de Gilberto Gil caracteriza o que gostaríamos de refletir a respeito de ausências e presenças, potencializando os sentidos:

A Paz

A paz invadiu o meu coração,
como se um vento de um tufão,
arrancasse meus pés do chão.
A paz, sob o mar da revolução,
invadiu meu destino, *a paz,*
como aquela grande explosão,
de uma bomba sobre o Japão,
fez nascer um Japão em paz.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812143/CA

A explosão pode engolir ou expandir ideias novas. Refletimos sobre a ilustração de livro-ilustrado infantil brasileiro contemporâneo como uma explosão no vazio do suporte. Ou nos meandros do suporte, que se confunde ao desenho, ou este mesmo suporte, sendo traço, e potencialmente, sendo imagem. Entretanto, uma madeira com seus veios, por exemplo, somente pode se transformar em imagem, quando é vista, deglutida, revirada.

Para a pesquisa, consideramos este tipo de ilustração a que nos referimos uma interpretação subjetiva, e não objetiva, de uma ideia verbal. E ela é gerada a partir de riscos e manchas expressivos que, por um lado, se são mimeses, cópias de experiências vividas, são também o que ainda não há, a falta, o vazio, o devir que se forma na imaginação do leitor no ato da leitura. Desta forma, a ilustração é a expressão do ilustrador e do leitor. Ela é potência antes do livro ser aberto. Digamos que ela seria uma página do livro de areia ou um labirinto de Borges, pois ao adentrar seus interstícios (riscos e manchas combinados), o leitor explora noções de habilidade e impossibilidades de leitura, recriando suas expressões (BORGES, 2000). Assim, a ilustração passa a não ser mais o que foi apresentado, mas o que está a ser lido e, a cada retorno de leitura, ela gera mais acúmulo de ideias a serem re-desenhadas pelo olhar ávido do leitor, de maneira imagética, reforçando na imagem mental gerada suas próprias ideias e mimeses experimentais.

5.4.2.
Exemplo de projeto gráfico das ilustrações, caso *O macaco bombeiro*

Para trazermos um exemplo de debate a respeito de uma leitura de imagem em livro infantil brasileiro contemporâneo, selecionamos uma página aberta do livro *O macaco bombeiro*, de Ruth Rocha, ilustrado por Mariana Massarani e em sala de aula, para o Curso de Especialização do CCE na PUC-Rio, O Lugar do Design na Leitura de 2008.

Os alunos deram suas opiniões sobre a página:

> **Leitor 1**: Apesar de "pesado" [o elefante], ele está leve, e sim, com certeza, tem as questões do matiz e dos tons, além de ele estar incompleto, a ser completado "na outra página" como vocês falaram em sala.
>
> Percebemos também como o branco "grita", pois é este "vazio" da página à esquerda (que na verdade mais preenche que exclui), que sustenta o equilíbrio do elefante. Daí pensamos no peixe como um contraponto para diminuir o branco e não deixá-lo "gritar" muito mais do que o elefante, ou tombá-lo. O que vocês acham que aconteceria?

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812143/CA

> Os tons pastéis, mas com luminosidade, contribuem para a leveza da página. E sobre o amarelo (tive até que ver de novo a imagem) ele está lá, sim, calculado, junto com pinceladas brancas que dão textura firme, e sustentam um fundo acinzentado. Também a simplicidade da forma contribui. Não é uma ilustração coberta de detalhes, além do "sentido" do elefante (ele se direciona para o texto), que produz uma "elipse", um "retorno", um "símbolo de infinito", falado em sala. Faz com que a gente retorne o olhar para a página da esquerda e retire o foco do elefante.
>
> Acho essa questão da árvore, que levantaram, fundamental. Sem ela acho que a página teria a metade da graça. Ela liga uma coisa à outra. De um lado, o universo terno e "rosa" do elefante; do outro, a grande luminosidade branca do fundo, sustentando o texto verbal.
>
> **Leitor 2**: Precisamos enxergar a página como um todo e não somente um peixinho contra um elefantão. Creio que a área em branco à esquerda, onde se localiza a ictiofauna da composição, é tão "pesada" pela ausência de cor quanto a região ocupada pelo gigante acinzentado.
>
> Experimentem colocar a página "*up side down*". Eu ainda não tentei, mas creio que deverá ocorrer algo interessante, talvez as "regras" da diagramação passem a não funcionar "corretamente". Talvez a página, tenda ao desequilíbrio. Ela não está simplesmente equilibrada pelo branco da esquerda, o peixinho e o elefante da direita e sua cor. Estamos simplificando a análise, há fatores diversos em torno do nosso olhar.
>
> **Leitor 1**: E se colocássemos todo o fundo em rosa? E se tirássemos o peixe da página à esquerda? Ou eliminássemos a árvore? Ou ainda, transformássemos o elefante em vermelho? Também podíamos espelhar a página, será que funcionaria para promover uma página equilibrada que convidasse à leitura? Que fatores são estes, que norteiam qualidades visuais em um livro de literatura para crianças no Brasil?

A **Figura 25** apresenta a referida imagem, gerando uma série de discussões acerca do entendimento do projeto gráfico da página.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812143/CA

Figura 25: Sequência de ilustrações, Mariana Massarani.

Fonte: Livro *O macaco bombeiro*, Salamandra, 2006.

Acreditamos que algumas representações referentes à expressão visual estética saem do estado de potência, a partir de representações textuais presentes em ilustrações em um livro-ilustrado infantil. Portanto, percebemos que podemos entender a ilustração a partir da leitura, do olhar científico sobre ela. Desta forma, encontramos um objeto de pesquisa que oscila entre a potência e a atualização, a partir da leitura.

Este tipo de ilustração carrega princípios de Design e, portanto, quer se constituir uma linguagem visual. Isto é, uma materialidade a partir de uma sintaxe instituída e experimentada. Esta sintaxe, no caso em questão, deixa transparecer, vir à tona, possibilidades interpretativas, desde vazios deixados pelo ilustrador, onde os leitores depositarão sua própria leitura e reescreverão a história.

5.5. Aspectos gráficos de uma leitura visual

Os elementos gráficos, combinados a uma semântica, desencadearão uma potencialidade de semiose ilimitada,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812143/CA

promovendo traduções no pensamento e passando a ilustração para um patamar do intelecto reflexivo (PLAZA, 2008). No entanto, há alguns aspectos no ato de ilustrar que não são considerados como sintagmas gráficos, mas convém ser observados. São aspectos da expressão, do gesto impulsivo e visceral, que, estando diretamente ligados ao ato do desenho, à vontade de expressar, trazem em si uma carga simbólica e sentimental. São os riscos e manchas, carregam potências de sentidos possíveis em uma ilustração, materializam um sentimento antes de definir o traçado de uma narrativa gráfica ou a partir de um conceito prévio. São simbólicos e representam o estado de quem riscou ou manchou.

Chegamos ao primeiro critério de análise – os **riscos e manchas** – que geram elementos gráficos, que irão atualizar representações gráficas em uma ilustração de livro-ilustrado infantil. Surge a questão: Como tais elementos contribuem para contar a história, despertando emoções e potencializando sentidos da ilustração?

O **risco** tem seu percurso. Afina, engrossa, treme, curva-se, torna-se rígido, afrouxa, tenciona, esparsa etc. As expressões do traço é que produzem seu estilo gráfico, promovendo a leitura pelo percurso do olhar sobre a página, contando assim a história de cada figura traçada.

A **mancha** pode ser definida pela massa, suas sombras, seus vazios, espaços com maior ou menor saturação e diferentes matizes. Ela insere dramaticidade às imagens, tencionando seus traçados, às vezes, vazando e outras não, tocando o traço. Esta massa densa facilita a delimitação das figuras e fundos e por isso, sugere interpretações. Ao se olhar para a pintura, vê-se a página surgindo em imagens, coisas que estão obscuras, outras que estão em destaque, ela, a mancha na página conta paulatinamente a história.

O suporte também pode se constituir como massa gráfica. Subcategoria da mancha gráfica, pode ser de papel, plástico, pano, fibras naturais etc. É a cada sensação, ao toque, que o leitor se aconchega ou se afasta, ou seja, há neste caso um convite a continuar ou não a leitura. Desta forma, cada toque age diretamente nas sensações da narrativa.

Valoriza-se aqui, portanto, **o fazer artístico**, o ato genuíno da construção visual, que ali, na ilustração, carrega uma áurea experimental de observação aliada à reflexão, e assim estimula a aproximação entre textos presentes no livro-ilustrado e leitores não iniciados em teorias da estética ou linguagem visual. Em uma ilustração presente em livro-ilustrado infantil, algumas vezes é justamente **o esboço** que conta a história. Uma ilustração, por exemplo, ao fugir de um estereótipo e incitar a imaginação do leitor, deixando-o completar com sua observação riscos e manchas, está representando graficamente aquela história.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812143/CA

Desta forma, há importância substancial no **estilo do ilustrador**, que, neste caso, passa a ser autor e comunicador visual. O comunicador visual contemporâneo pretende lidar com a constante necessidade de customização que cliente e público requisitam. Por isso, acreditamos que o ilustrador de livro-ilustrado infantil – que representa graficamente, com aberturas de linguagem para estimular leituras –, seja adequado a este perfil de designer.

Por este raciocínio, o estilo passa a ser segundo critério básico de análise. Este é entendido por Coelho como uma repetição que está presente "na raiz do discurso", "é a repetição de elementos narrativos e sua configuração que definem um **estilo** em qualquer contexto cultural" (COELHO *apud* JOBIM, 1999, p.32).

Para Coelho,

> No caso do estilo ou da autoria enquanto modelos—baseados em repetição—como é o caso de adaptações, haverá mais liberdade de quebra do modelo, em qualquer aspecto da forma do espetáculo [refere-se ao exemplo do teatro clássico francês, podemos estender ao livro-ilustrado]. Entretanto, algo repetido permanece, algo que caracteriza a autoria ou a própria identificação do texto. Todos fruem o prazer de saber e poder acompanhar o desenrolar da narrativa. O prazer, no caso, estará na observação das alterações frente ao modelo (COELHO *apud* JOBIM, 1999, p. 32, grifo nosso).

Para nós, o estilo pressupõe tecnologia disponível e **domínio de técnicas de ilustração e impressão,** como um critério para materializar uma ideia.

O segundo critério de estilo seria o repertório do ilustrador em contraste com o contexto que pretende representar: particularidades percebidas do ilustrador, seus **riscos e manchas** que contam história e dão a caracterização de personalidade a cada personagem e objeto.

Desta forma, a partir de um estilo inserido em determinado universo de discurso, esse ilustrador transformará seu traçado em linguagem. Mas, o que permite esse traçado expressivo, representando uma *escritura*, um estilo textual?

5.5.1.
Estilos de um ilustrador

O ilustrador risca e borra seu risco, ou não. O ilustrador mancha uma mancha definida ou borrada. Borrões delimitados ou não, a ilustração é encharcada de traços expressivos de uma história. Estes riscos e manchas são as primeiras representações gráficas a serem atualizadas pela ilustração presente em um livro-ilustrado infantil. O risco e a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812143/CA

mancha vêm no momento em que se coloca o objeto de desenho sobre o papel ou sobre a tela. É o instante em que a observação se conecta com o cérebro e sua intuição reflexiva transforma, através da mão, o traço em linguagem.

Risco e **mancha** no presente estudo são tratados por sua dimensão simbólica, uma "ressonância" de Kandinsky (1987) entendida aqui como pulsação interior manifestada a partir de certos princípios, que diferentemente do que o autor defende, acreditamos serem dificilmente catalogados dentro de uma enciclopédia de estilos. Não pretendemos dar ao conceito **risco** e **mancha** uma caracterização material de ponto, "imagem primeira de uma expressão pictural", ou linha, como conjunto de pontos formados por uma "força exterior[...], destruindo sua tensão concêntrica" (p.10-11). Pretendemos antes considerar as sensações, as narrativas e os sentimentos manifestados através da relação sintagmática entre cérebro e mão, a partir do ato de riscar ou borrar. E que pertencem à esfera do *estilo* do ilustrador. Risco e mancha chegam, enquanto representação simbólica e não material, antes do ponto, ou da linha, eles *expressam*. São potências a serem lidas e atualizadas.

É no discurso do ilustrador através da ilustração na literatura, que pretende ser um texto artístico, que risco e mancha se transformam em representação gráfica, podendo, por exemplo, antes de formar uma linha, representar a solidão, ou a euforia, a insegurança. Estes elementos gráficos estão mais próximos das figuras de linguagem e da codificação da língua verbal do que de um objeto. Eles podem propor sentidos sem ao menos representar objetivamente algumas delas, deixando, ao leitor, o papel de concluir sua forma na imaginação.

Por outro lado, os elementos gráficos podem, sim, construir cenários, personagens, objetos, signos gráficos de determinada cultura. Mas se eles não possuírem expressão, quer dizer, desejo de escrita e de contar histórias, criarão ambientes mortos e representações gráficas vazias de argumentos. Ao colar, cortar, rabiscar, sobrepor etc., o ilustrador estará enchendo de argumentação uma história e a sustentando.

São riscos e manchas que expressam se uma personagem é apaixonada e outra é ríspida, se um ambiente é frio ou quente etc. Estes elementos próprios daquele estilo gráfico de um ilustrador formarão um "alfabeto" de registros que, ao serem colocados em outro universo de discurso, estarão se recombinando, formando novas representações.

O ilustrador poderá ser contratado por uma editora devido a seu estilo gráfico possuidor de um repertório em que técnicas, traços e linguagem coexistem para representar graficamente uma história a partir de ilustrações literárias. Neste tipo de criação, colocada a serviço de uma editora, um

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812143/CA

ilustrador, para projetar, depara-se com algumas variáveis da representação:

1) Um ilustrador-designer escolhe estilo e técnica apropriados para as representações textuais de suas imagens. Tratando-se de um livro-ilustrado, este autor de imagens se depara com um texto verbal prévio, ou terá suas imagens representadas também por um texto verbal realizado após a leitura visual. De qualquer forma, esta variável pressupõe leitura transemiótica.
2) Esta tradução textual visual é apresentada pelos riscos e manchas que desencadearão expressões, cenas, contextos, movimentos, etc, gerados a partir de considerações sobre atributos e qualidades textuais pertencentes à linguagem visual. Tais códigos gráficos relacionados representarão uma narrativa descritiva em cenários, personagens, objetos e signos gráficos.
3) O ilustrador-designer se vê construindo em ilustrações uma história literária.

Para estas narrativas descritivas, pretendemos investigar não uma "língua" gráfica, mas suas ressonâncias expressivas nas ilustrações dos livros-ilustrados infantis em análise. De fato, cada leitura cria suas próprias formas, partindo de traços peculiares, conceituados, contextualizados para um determinado público, cliente e discurso textual. Desta forma, descobre-se a impossibilidade de generalizar as representações gráficas, que somente podem ser atualizadas a partir de um universo de discurso próprio, formado com características textuais contextualizadas.

Ilustradores-designers, como Roger Mello, no Brasil, começaram a experimentar o Design Participativo na produção de suas ilustrações. Desta forma, podemos citar os livros *Carvoeirinhos* e *Meninos do mangue*, ambos selecionados para análise.

Nestes dois casos, Mello visitou a comunidade com a qual iria contar uma história em um livro-ilustrado. Impregnou-se de suas vozes, de seus movimentos, de suas atitudes. Registrou, assim, de maneira crítica, duas situações peculiares: *as crianças trabalhadoras da carvoaria* e *a realidade de um povoado de manguezal*.

A pergunta que se faz é: Como, neste caso, o trabalho se voltou para o grupo com quem Mello fez o projeto? Acreditamos que no momento em que ele aceitou as vozes daquelas crianças de comunidades específicas, e lhes deu vida ao longo de todo o processo de projeto dos livros, através de suas ilustrações, para que elas próprias e outras crianças pudessem "ler" tais realidades e se identificar com

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812143/CA

ela, ele contribuiu para valorizar e incluir aquelas comunidades.

Neste caso, as vozes se tornam linguagens a partir de opções técnicas que melhor representem tanto os sentimentos e mensagens do ilustrador quanto o contexto que pretende representar. O estilo se torna expressão do discurso a ser colocado naquela narrativa. Entendemos que se enxergarmos o livro-ilustrado infantil como aquele que carrega projeto, mercado, liberdade artística, novas tecnologias aliadas à linguagem, encontraremos uma visualidade que contribuiu para uma leitura visual. Isto é, um objeto livro que incentiva um olhar investigativo sobre o entorno, e potencializa a criatividade do leitor. Desta forma, proporcionando aparecimento de um leitor/autor de visualidades.

Partindo de um olhar reflexivo sobre linguagem visual e teorias estéticas, realidade brasileira e contemporânea, optamos, dentre inúmeras possibilidades, por sugerir alguns exemplos de caminhos para se iniciar uma leitura de imagens.

5.5.2.
Análise de ilustrações de livros-ilustrados: sugestões

Tomamos como uma das possibilidades de análise de uma ilustração inserida na literatura o que nomeamos por **descrição**. Propomos aqui descrever ainda que brevemente o que se vê, ao passar os olhos sobre a página: cenários, personagens, objetos, signos gráficos, que imediatamente despertam a nossa visão como pontos mais importantes, pontos-chave e elementos de tensão da ilustração. Nesta categoria, também se aplica a técnica utilizada.

Outra possibilidade seria uma **análise plana**, que vincula linguagem visual à bagagem que o leitor carrega sobre leitura de imagens. Assim, neste patamar cabe ler expressão, figuras de linguagem, texto, qualidades textuais representadas em cenários, personagens, objetos, signos gráficos. Nesta categoria cabem descrições predominantes da linguagem visual, segundo leitura pela perspectiva, direção da leitura, posicionamentos, hierarquias gráficas.

Há ainda, as **características de contexto**: descrições das personagens e objetos inseridos em um lugar, tempo histórico, narrativa, situação específica. Neste momento o leitor se coloca genuinamente, conectando-se ao fazer artístico e, portanto, aos riscos e manchas que descrevem expressão, figuras de linguagem, texto, qualidades textuais em cenários, personagens, objetos, signos gráficos. Nesta categoria, o leitor arrisca riscar e manchar com sua imaginação.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812143/CA

E, por fim, sugerimos que um leitor possa caminhar por **características de estilo:** particularidades percebidas do ilustrador, seus traços e manchas que contam história e dão a caracterização de personalidade a cada personagem e objeto. Nesta categoria estilo e técnica traçam riscos e manchas que descrevem expressão, figuras de linguagem, texto, qualidades textuais em cenários, personagens, objetos, signos gráficos. Sendo que aqui, há técnica é linguagem para gerar uma semântica.

Estas categorias constituíram-se como um método de análise de livros-ilustrados. Entretanto, gostaríamos de reforçar que, como Luiz Coelho (1999) afirma em seu artigo *Percebendo o método*, não pretendemos, no presente estudo, propor um método a ser usado como técnica: receituário, fixo, mecânico e normatizado. Pretendemos utilizá-lo como sinônimo de "processo" para um "percurso investigatório", que dá ideia de caminho sem necessariamente estar preso a delimitações desenvolvidas *a priori*. Ao contrário, estas o potencializam para gerar mudanças. Desta forma, como Coelho, gostaríamos de denominar nosso estudo de metodologia, que, semelhante ao processo, exibe etapas e categorias a serem consideradas, mas de maneira particular a quem a utiliza ou "lê". Assim, retiramos a aura de "método" como modelo a ser seguido, caracterizando-o de maneira fluida, flexível e criativa. Por este viés, cada um que dele se utilizar, fará um uso pessoal e o transformará em metodologia própria e original. Estamos, portanto, nos aproximando de uma característica primordial do design, uma metodologia projetual na qual cada projeto propõe processos investigativos próprios, transformando e reorganizando seus próprios conceitos visuais, somente assim produzindo inovação e evitando uma "hegemonia de modelos" (COELHO in COUTO, 1999, p. 28-51).

Portanto, os próximos capítulos caracterizam-se como práticas metodológicas. Para nortear nossa pesquisa, delimitamos nosso campo a sete livros ilustrados premiados pelo *Jabuti*[2], mais antigo prêmio brasileiro de literatura da

[2] Jabuti, nome sugerido pelo ambiente político/cultural da época, influenciado pelo modernismo e nacionalismo, pela valorização da cultura popular brasileira nas raízes indígenas e africanas, suas figuras míticas, símbolos seculares carregados de sabedoria, experiência, legados de uma geração à outra. Sílvio Romero, Mário de Andrade, Lobato e Câmara Cascudo, entre o final do séc. XIX e início do séc. XX, foram pioneiros na pesquisa e divulgação dessa cultura popular. Lobato foi provavelmente o mais prolífico na recriação literária das histórias dos personagens meio enigmáticos, meio reveladores e sempre sedutores do folclore nacional. Ao longo dos seus 50 anos, o Jabuti passou por transformações. No Regimento Interno do Prêmio havia apenas 7 categorias de premiação: Literatura, Capa e Ilustração, Editor do Ano, Gráfico do Ano, Livreiro do Ano e Personalidade Literária. Hoje são todas as esferas envolvidas na criação e produção de um livro, um total de 21 categorias: tradução,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812143/CA

Câmara Brasileira do Livro (1959). Estes, propostos a serem analisados, foram trabalhados juntamente com outros, ao longo das práticas de leitura que fizemos. Analisamos página a página, as revirando ao avesso, compreendemos distorções perspectivas, adentramos por meandros, veios, sombras, fendas do discurso de suas ilustrações etc. E ainda o relacionamos co outros leitores. A análise bruta, detalhada e especificada consta no Apêndice 1.

Para os capítulos seguintes, portanto, iremos utilizar sete livros-ilustrados premiados pelo *Jabuti* entre 2000 e 2010 na categoria ilustração, sendo eles:

De Angela Lago:

- *João felizardo: o rei dos negócios*
- *Um gato chamado Gatinho*

De Eva Furnari:

- *O circo da lua*
- *Cacoete*

De Roger Mello:

- *Meninos do mangue*
- *Carvoeirinhos*
- *Vizinho, vizinha (caso especial: de Roger Mello, Graça Lima e Mariana Massarani)*

Ao todo, foram eleitos vinte e sete livros premiados nessa categoria no período entre estes anos. Fizemos primeiramente entre esses livros uma seleção daqueles ilustradores que tivessem dois ou mais livros premiados nesse período, visando utilizar a categoria ***estilo*****,** sugerida na análise. Destes, delimitamos sete livros, de três ilustradores anteriormente estudados por nós. Entretanto, um destes livros foi ilustrado a seis mãos, é o caso *Vizinho, Vizinha*. Tanto Angela Lago, quanto Eva Furnari, Graça Lima, Mariana Massarani e Roger Mello são ilustradores conhecidos no mercado editorial brasileiro e por muitas crianças. Portanto, já possuíamos alguma familiaridade com seu modo de expressão, o que nos possibilitou uma aproximação com seu discurso visual.

No capítulo seis relatamos cinco práticas da metodologia proposta e dos sete livros, em contextos de aprendizagem. Tais práticas instrumentalizaram nosso olhar. E no capítulo sete fizemos um percurso pessoal de leitura dos

---

ilustração, capa e projeto gráfico, além das tradicionais como Romance, Contos e Crônicas, Poesia, Reportagem, Biografia e Livro Infantil (CBL, 2009).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812143/CA

livros, exemplificando o que defendemos ao longo dos capítulos conceituais.

As questões levantadas no capítulo seis propuseram, ainda, uma revisão nos critérios de análise e a constatação de que o método sugerido é revisto por cada leitor, isto é, cada aluno usou como quis o método sugerido ou parte dele, traçando uma metodologia e construindo sua própria leitura. Esse capítulo apontará questões importantes com relação à imersão na leitura de imagens. Percebemos, ao longo das práticas, encontros e desencontros nossos, pessoais, com os discursos visuais dos ilustradores em questão, que se propõem questionadores, éticos e potencialmente educacionais.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812143/CA