

O espaço das ilustrações em livros predominantemente textuais

Illustrations' place in continuous reading books

Letícia Lima de Barros, Guilherme Ranoya

design de livros, livros com ilustração, literatura

Este artigo tem a intenção de explorar possibilidades para a interpretação de ilustrações em livros predominantemente textuais. Nossa atenção recai sobre esse tipo de livro, que consegue ter seu sentido compreendido sem necessariamente recorrer à presença da ilustração, a partir da pesquisa de Pinheiro e Gomes (2018), que argumenta sobre a contribuição da imagem para a construção de significados mesmo quando o texto prescinde delas. Ao longo da discussão, recorremos a autores como Drucker (2009, 2013, 2022), Oliveira e Waechter (2021, 2022) e Unger (2016) para demonstrarmos a natureza construída da materialidade gráfica das páginas de livros e delinearmos alternativas possíveis para a compreensão da ilustração em livros de leitura contínua. Ao final, consideramos ser proveitoso enxergar a imagem em 1) suas possibilidades e limitações, 2) juntamente às demais imagens próximas a ela e 3) considerando especificidades de seu contexto de origem. A presença das ilustrações pode também somar à experiência de leitura, tornando-a mais significativa e expandindo-a para além de um nível utilitário.

book design, illustrated book, literature

This paper aims to explore ways for the interpretation of illustrations in continuous reading books. Our focus is on this type of book, which manages to have its meaning understood without necessarily need the illustration, based on the research by Pinheiro and Gomes (2018), who argues about the contribution of image to the construction of meanings even when the text doesn't need to resort to it. In the research, we bring authors such as Drucker (2009, 2013, 2022), Oliveira & Waechter (2021, 2022) and Unger (2016) to argue about the constructed nature of the graphic materiality of book pages and propose alternatives for understanding illustrations in continuous reading books. Lastly, we consider it useful to see the possibilities and limitations of the image, as well as see the other images close to it, considering the specificities of its context of origin. Illustrations can also enhance the reading experience, making it more meaningful and expanding it beyond a utilitarian level.

1 Introdução

Quando nos deparamos com livros de leitura contínua, é comum encontrarmos diagramações que se inclinam mais a mostrar tipografias encaixadas em grids retangulares, mantendo layouts mais simples, do que projetos gráficos que proponham algum nível de experimentação manifestado pela exploração de recursos como ilustrações, ornamentos, cores e vinhetas — a parcela *visual* dos exemplares. O propósito dessas diferentes abordagens para livros predominantemente textuais — de um lado, aquela que não parece ter a intenção de “mostrar” seu design, caminhando em direção ao paradigma canônico que procura não evidenciar

Anais do 11º CIDI e 11º CONGIC

Ricardo Cunha Lima, Guilherme Ranoya, Fátima Finizola, Rosângela Vieira de Souza (orgs.)

Sociedade Brasileira de Design da Informação – SBDI
Caruaru | Brasil | 2023

ISBN

Proceedings of the 11th CIDI and 11th CONGIC

Ricardo Cunha Lima, Guilherme Ranoya, Fátima Finizola, Rosângela Vieira de Souza (orgs.)

Sociedade Brasileira de Design da Informação – SBDI
Caruaru | Brazil | 2023

ISBN

marcas de autoria e pretende alcançar uma suposta neutralidade, como expõem Oliveira e Waechter (2021), e, de outro, aquela que busca posicionar o design em destaque com o intuito de ampliar a experiência de leitura para além de um nível utilitário, conforme explica Camargo (2016) — pode ser compreendido em termos de o quanto se pretende evidenciar (ou não) o design por meio das escolhas de elementos que constroem o projeto gráfico.

É possível encarar a exploração da visualidade enquanto fator que tangencia mais de uma esfera: além de oferecer a possibilidade de tornar a leitura mais significativa, ela também pode ser compreendida como uma diferenciação agregada ao livro diante da ótica do mercado, aspecto discutido por Melo e Lopes (2021). O conteúdo visual ainda pode ser empregado de modo a dialogar com a narrativa textual, embora essa seja uma abordagem mais comum nos *livros ilustrados*, que apresentam a imagem como elemento espacial preponderante (ponto debatido nos estudos de Costa [2021], Dalcin [2020], Linden [2018] e Tavares [2019]), do que em *livros com ilustrações*, cuja narrativa textual é autônoma em relação à imagem. Pensando em livros de literatura com ilustrações e, portanto, predominantemente textuais, ponderamos até que ponto seria possível trabalhar a visualidade de forma a contribuir com os significados pertinentes ao conteúdo textual e somar à experiência de leitura, considerando que o assunto debatido por esse tipo de livro pode ser compreendido apenas com a leitura do texto, sem necessariamente recorrer aos componentes visuais para o alcance da completude do sentido.

A pesquisa de Pinheiro e Gomes (2018), ao discutir sobre a possibilidade de construção de significados com a presença da imagem em livros, mesmo quando o texto é compreensível sem elas, nos instigou a pensar sobre a posição da visualidade em livros predominantemente textuais. Com este artigo, nosso objetivo é explorar possibilidades para a interpretação do conteúdo visual no livro literário de leitura contínua, levantando questões sobre o papel da ilustração em meio ao texto e visualizando alguns caminhos para compreendermos sua intenção de uso. A discussão que propomos se apoia nos estudos de autores como Camargo (2016), Drucker (2022), Lacerda e Farbiarz (2012) e Oliveira e Waechter (2022). Primeiro, tecemos considerações sobre a noção canônica de *neutralidade*, que estaria disposta em oposição a um design *visível*, até chegarmos às possibilidades de compreensão do conteúdo visual diante do conteúdo textual. Entendemos que esta pesquisa se encontra localizada dentro do Design da Informação por pretender visualizar caminhos possíveis para a compreensão e configuração do conteúdo de uma mensagem e de sua apresentação no livro de leitura contínua. Destacamos, ainda, que aqui nos concentramos em debater a materialidade gráfica do livro, e não exatamente a materialidade física dele, aspecto já discutido previamente por Mattar e Takatu (2020), Almeida (2018) e Oliveira e Waechter (2015).

2 A visualidade no livro de leitura contínua

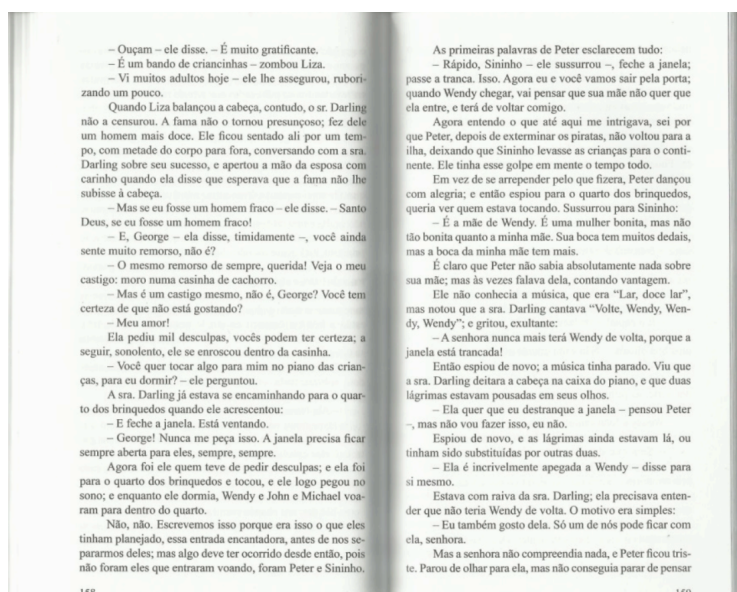
Iniciaremos nossa argumentação retomando a discussão de Camargo (2016) sobre as abordagens *visíveis* e *invisíveis* no livro de leitura contínua. A abordagem *visível*, por tratar de livros que contêm algum nível de experimento visual, se distinguiria da abordagem *invisível*,

baseada na premissa da *Taça de Cristal*: com layouts simples (embora não simplórios), que não têm a intenção de “mostrar” o design e resultam em um livro próximo às convenções trazidas por autores como Tschichold (1991), seguindo uma ideia de (suposta) neutralidade.

Mas, considerando o livro enquanto objeto construído a partir de escolhas de elementos gráficos, é possível apontar a existência de neutralidade em algo elaborado de tal forma, a partir de opções selecionadas? A própria ideia de fazer parecer neutro e de não direcionar a atenção do leitor para o design não demonstraria a existência de uma intenção? Se há uma intenção, parece fazer sentido enxergar o uso de recursos visuais, escolhidos para a construção do livro, como meio para que o objeto transmita a ideia pretendida por quem o faz, alcançando distância da ideia de imparcialidade. Conduzindo esse raciocínio conforme Souza et al (2018), tais escolhas de recursos aplicados ao livro — a construção da forma — se mostram como um conteúdo em potencial: não são apenas facilitadores do conteúdo, mas um conteúdo por si, considerando que a significação e a transmissão de mensagens não se encontram apenas no texto comportado pelo livro, mas pela maneira que ele se encontra materializado.

Notamos que a *invisibilidade* também aparece associada à própria finalidade de leitura pertinente ao livro: o *invisível* expressaria uma não interferência no ato de ler e, sendo assim, o design não deveria se posicionar como um obstáculo entre as palavras do autor e a recepção delas pelo leitor; deveria permanecer por trás das cortinas (Unger, 2016). Essa interpretação da invisibilidade se apoia na legibilidade e na leiturabilidade convenientes à leitura, pontos especialmente significativos para livros predominantemente textuais, que demandam a permanência de leitores nas múltiplas páginas preenchidas por blocos de texto. Apesar disso, conseguimos visualizar algumas ressalvas. Como Unger (2016) mesmo pontua, ler é mais fácil quando os desenhos de letras e padrões tipográficos são conhecidos. Esse conhecimento dos tipos demandaria uma familiaridade prévia com a forma dos caracteres que, a partir desse contato contínuo, se tornariam suficientemente comuns a quem os lê; de maneira gradativa, a aparência do caractere poderia *desaparecer* aos olhos dos leitores. Perceber certos desenhos de letras como usuais abre espaço para mencionarmos que é possível observar a existência de *convenções* que orientam como caracteres e páginas devem ser lidas, como Oliveira e Waechter (2022) argumentam. O objetivo do livro *invisível* seria de torná-lo *lido* em vez de *visto*, e para isso, ele recorre a formatos convencionais para a disposição do texto e o desenho de caracteres (como o característico formato códice e o uso longo de serifa em livros) a fim de cumprir seu intuito, ponto exemplificado pelos livros estudados por Medeiros, Farbiarz e Necyk (2016), autoras que também dissertam sobre a não existência de uma passividade exercida pelo design no ato de leitura.

Figura 1: *Peter Pan*, publicado pela editora L&PM e estudado por Medeiros, Farbiarz e Necyk (2016). O exemplar possui um formato bastante convencional para a configuração da mancha tipográfica e para a escolha da fonte; experimentações visuais não estão presentes. Fonte: Medeiros, Farbiarz e Necyk (2016).



A própria diagramação do bloco de texto, com suas especificidades para citações e recuos, por exemplo, é bastante convencional e, por nos parecer tão familiar, as convenções utilizadas para sua construção são praticamente *despercebidas*; não nos perguntamos sobre sua função retórica (Oliveira; Waechter, 2022). A escrita diagramática explicada por Drucker (2013) mostra como essas convenções intervêm no significado que agregamos ao texto a partir de sua organização gráfica.

Drucker (2013) pontua que um cabeçalho colocado na posição superior de uma página desempenha tanto um papel visual (pelo local que ocupa, por favorecer a localização de seções do livro), quanto linguístico (ao reivindicar um certo tema e conduzir o bloco de texto abaixo dele a ser lido em relação ao tema nomeado). Compreendemos o cabeçalho enquanto tal por sua posição, pela proximidade e sequencialidade entre ele e a caixa de texto. Essa configuração espacial específica da página permite que os elementos visuais sejam significados dessa maneira por se utilizar de convenções de sequência e proximidade, suficientemente internalizadas ao longo da história do livro, que se tornaram reconhecíveis pelos leitores e, devido a essa familiaridade, nem sempre a semântica desses elementos é identificada e vista como determinante para a significação deles. A própria maneira de estruturar a escrita — desdobrada em tópicos, subtópicos e citações, como fazemos neste artigo — se baseia em uma distinção visual dos elementos do texto, tão convencional a ponto de escrevermos com esses elementos em mente. Por isso, parece fazer mais sentido enxergar os layouts não como *invisíveis*, mas como moldados por convenções que demonstram a natureza construída da linguagem gráfica, demonstrando os significados intrínsecos à materialidade gráfica, como discutem Oliveira e Waechter (2022).

Figura 2: Exemplo de seção com cabeçalho, elemento compreendido como tal pelo significado trazido por sua configuração espacial na página. Fonte: Drucker (2016).

A HEADER INFLECTS THE TEXT BLOCK EVEN THOUGH IT IS IN A SUBSIDIARY ROLE.

The text block is read in relation to the header, in this case it is already named above and thus claimed within an over-arching theme or discourse frame. Though the header serves a navigational purpose as well, helping a reader find a way through the body of the book, it also creates a reference frame by virtue of where it sits on the page.

If the header here were to say, "Formal logic and layout conventions," the contents of this page would likely be read as an example of those terms. The header's assertions direct the reader towards a particular understanding or question, appeal, or protest against that understanding. They are powerful pointers. The text block can push back against the header, contradicting it with its own assertions. This block of text is not about the role of the text block. Or so it would like to claim.

The familiarity of the text block renders its conventions almost invisible. How do the paragraphs serve their rhetorical function as subdivisions within the argument? The white tab is a signal, a simple code term that breaks the argument into chunks.

Page decorum tends to follow established rules. The rules of sequence and proximity relations are so deeply internalized that the compositional act follows their advice without coercion.

- 1) Numbered sections have their own autonomy and not.
 - 2) The modularity of these units, though ordered, allows them to operate without clear segues.
 - 3) Any statement can be put into a numbered sequence.
 - 4) A final line is not a conclusion, just an addition.
- Continuous reading and discontinuous reading occur in the same text spaces. Format does not determine reading but does

7

Drucker (2022) ainda argumenta sobre a ideia construída de neutralidade na Visualização da Informação e os pontos de vista que se encontram inseridos naquela aparência que pretende ser *neutra*:

O que está em jogo ao abordar esse ato de desaparecimento, enfrentando sua postura neutra [...] é a identificação da autoridade que inscreve todo um sistema de pontos de vista e, com ele, os valores, relações de poder e questões éticas que são delimitados por essa aparência de neutralidade [...] A suposição de neutralidade [...] é simplesmente uma ofuscação da feitura e da construção pelas quais ela assume autoridade (p. 3, p. 8).

Quando um livro é materializado, os elementos escolhidos para o projeto gráfico despertam efeitos nos leitores. Recorremos a Lacerda e Farbiarz (2012) para conduzir nosso fio de pensamento: a existência do livro, sem o leitor, é apenas potencial; o livro se realiza na experiência de leitura porque a própria leitura é um processo de significação. Para ser construído, esse processo recorre a leituras anteriores e se compara a elas — podemos entender esse acervo de leituras prévias, que são comparadas com as posteriores para alcançar significados, como uma biblioteca interna a cada leitor, como Goulemot (2001) caracteriza. O livro passa a alcançar significados conforme a subjetividade do leitor e o design se inclui na leitura: não é só o texto que está transcrito, há um papel de diálogo entre a forma escolhida para a materialização das palavras e o leitor. Os elementos visuais pretendem conversar com quem lê e observamos que os leitores são, assim, inseridos no design ao longo da experiência de leitura, e, conseqüentemente, colocados em meio ao que aquele projeto

gráfico quer contar. A escolha dos elementos visuais nos mostra a existência de uma questão persuasiva, para que a leitura das pessoas corresponda àquilo que o projeto do livro tem como intenção de atribuir para si. É mais do que somente mostrar algo materializado gráfica ou fisicamente, mas colocar pessoas em meio às ideias que são comunicadas intencionalmente pela forma que esse livro é apresentado. Quais ideias queremos levar para as pessoas? Quais são as nossas próprias ideias? Como nos posicionamos? Burke (1969), ao discutir sobre textos literários e relações humanas, nos lembra que o ato de negar a própria postura e se colocar como isento já indica um posicionamento: “de acordo com o princípio retórico da identificação, sempre que encontrar uma doutrina de estética ‘não política’ afirmada com fervor, procure pela política dela” (p. 28).

A *visibilidade*, então, está presente na atividade de materializar gráfica e/ou fisicamente o livro, dando forma, contornos. Acreditamos que a criação é elaborada a partir do objetivo de quem a faz; ela também incorpora o papel de persuadir quem a lê a acreditar na intencionalidade ali depositada. Também enxergamos a construção da página e os elementos hierárquicos do texto como recursos organizados a partir de convenções — as escolhas que caracterizam o que é considerado como *invisível* se baseiam, na verdade, nessas convenções, que demonstram o caráter construído da linguagem gráfica. Devido à familiaridade dos leitores com tais estruturas, a significação trazida pelo convencional pode desaparecer aos olhos.

3 A ilustração em meio ao texto

Ainda que a condução da história seja feita essencialmente pelo conteúdo textual no livro com ilustrações, aqui abrimos espaço para explorar as ilustrações apresentadas nele e as possibilidades oferecidas pela presença delas. Qual é o papel da ilustração? O que a ilustração, posicionada em uma dada página, pode dizer sobre a intenção dela no projeto gráfico? Por que ela está naquele local específico? O que o estilo da ilustração pode falar sobre a relação dela com o texto? Os significados estimulados pela ilustração são somente internos à materialidade do livro ou poderão alcançar outras conexões pensadas pelos leitores?

Ao pensar nas indagações que fizemos, enxergamos a ilustração como capaz de estimular várias inquietações, que, aqui, surgiram com a intenção de visualizar as implicações da presença da ilustração junto ao texto. A partir dessas inquietações, ponderamos que a ilustração consegue despertar diversos significados com o intuito de explicar sua razão de estar ali, formados a partir da provocação que a presença dela, dentro de suas possibilidades, ao se colocar em meio ao conteúdo textual, pode trazer a quem lê. Essa maneira de enxergar a ilustração como potencial, que apresenta, em suas formas, possibilidades e limites para dar asas a uma série de possíveis interpretações, nos aproxima da materialidade probabilística de Drucker (2009). O conceito fala sobre a realização do objeto estético (texto, imagem, produção de teatro, música) quando há uma experiência com ele. Isso ocorre conforme o objeto oferece suas possibilidades não como algo fixo, mas como uma provocação à interpretação e essa intervenção (o ler, o olhar), motivada pela provocação, constrói o objeto e dá a ele certa forma

a partir de seu potencial. Ao nos dirigirmos à ilustração dessa forma, percebemos uma indeterminação na própria identidade dela; ela não é imóvel, mas sim dinâmica. Oliveira e Waechter (2021) mostram que entender a materialidade (física e gráfica) do livro como algo ativo, dinâmico, e enquanto um estímulo para a leitura que (re)construirá o texto, permitiria enxergar o livro de forma mais ampla do que a visão do cânone do design de livros citado na seção anterior, incluindo fatores históricos, culturais e ideológicos. Encarar a situação dessa forma pode impactar na própria maneira de comunicar as mensagens que pretendemos ao elaborar livros: os significados trazidos pela leitura do livro não serão fixos.

E como a ilustração poderia provocar alguém a interpretá-la? Ela conseguiria nos tocar a ponto de impulsionar a busca por um sentido que vai além das formas representadas nela? Seguindo por esse caminho, o tocar implicaria em afetar as pessoas de alguma forma: comover, perturbar, sensibilizar (será que todas as ilustrações poderiam despertar isso?). Podemos pensar que esse tipo de estímulo está a cargo do interesse despertado pela ilustração — ou de um ponto específico dela — em quem a vê, sendo particular a cada um. Esse detalhe, que *fura*, estimula, poderia atuar como uma forma que conduz a interpretação para além do que a ilustração mostra em si (pela própria característica desse detalhe de atingir emocionalmente os espectadores), alcançando parte do não dito por ela. Aqui, buscamos apoio no que Barthes (1984) traz como *punctum* nas fotografias para conduzir nossa reflexão: o *punctum* é o detalhe nas imagens que desperta interesse e as torna mais próximas a quem as observa por tocar a subjetividade das pessoas. Esse tipo de relação se encontra em um nível bastante particular — e podemos identificar isso mesmo quando vemos que Barthes escreve sobre o assunto refletindo sobre questões que o tocaram (a morte de sua mãe, a lembrança dela e fotografias).

Mas, na materialidade gráfica do livro, além da possibilidade de estímulos oferecidos pela imagem, também temos o texto como instância que influi na forma que a ilustração é interpretada. Se o conteúdo textual é realizado quando é lido, então podemos tomar a construção de significados feitos a partir dele como um acordo entre as palavras do escritor, a maneira escolhida para a apresentação visual daquele escrito e a maneira que o leitor assimila essas duas partes. Por um lado, temos as possibilidades já delimitadas pelo texto e, por outro, temos a participação do leitor, que tem as suas interpretações pensadas e repensadas de forma a ir de encontro às indicações do conteúdo textual. Esse movimento, de buscar significados e compará-los com o que já é trazido pelo texto, mostra que os significados estão pré-estruturados pelo conteúdo textual — mas há uma parte que não está delimitada por ser não-escrita. Iser (1972) nos mostra que aspectos não escritos de cenas aparentemente triviais e diálogos não ditos nas obras literárias atraem o leitor para a ação, colocando sua imaginação em jogo. O texto pode fornecer certas informações na forma de dicas condutoras de circunstâncias que estão por vir na trama e, nisso, forma-se uma expectativa que estimula quem lê a buscar conexões entre o já lido, o que se lê e o que será lido. Isso demonstra a leitura como um processo criativo — e não somente uma observação passiva sobre o texto já redigido.

Entendendo o texto dessa forma, com o não-dito pela história posicionado como elemento que impulsiona dinamismo ao mostrar oportunidades para estabelecer conexões e preencher lacunas, podemos compreender a potencialidade do texto por sua habilidade de provocar múltiplas interpretações. O texto se encontra em estado de mudança por estimular o leitor a construir expectativas e reorganizá-las ao perceber as informações mostradas pelo enredo, e esse processo de recriação é coordenado por um já existente repertório de temas e padrões literários conhecidos por quem lê, ainda conforme Iser (1972). Se o conteúdo textual é também capaz de despertar múltiplos significados (mesmo que reduzidos conforme o leitor traz um *significado configurativo* — aquele formado pela interação entre dedução e indução durante a leitura), assim como a ilustração, quando os comparamos lado a lado, o que podemos ter?

Na conciliação entre ilustração e texto, pensamos na existência de uma sobreposição entre as possibilidades oferecidas pela ilustração e as possibilidades apresentadas pelo conteúdo textual. Como resultado, teríamos uma espécie de filtro entre os significados trazidos pelas duas instâncias, que, mesmo sendo polissêmicas, agora passariam a ter um certo enquadramento sugerido pela comparação entre elas. Nesse sentido, ao termos um livro com ilustrações, a leitura, como processo criativo, se tornaria mais rica por estimular a participação ativa dos leitores em duas frentes: visual e textual.

Também acreditamos que, para pensar a ilustração de forma significativa, é interessante a observarmos de forma *emancipada*. Passar a ter uma postura ativa, fazer perguntas, compreender a ilustração como algo a ser decifrado e estar ciente, nas palavras de Rancière (2012), do “poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe” (p. 20), nos leva a enxergar como possível um caminho entre associar e dissociar o que se vê ao já visto para desprender significados a partir do que se mostra ilustrado. No final, há uma questão de incluir seu próprio repertório durante esse processo de interpretação, ponto que trouxemos à tona em outros momentos desta seção; afinal, é possível interpretar algo sem se colocar? A própria forma de observar (e a escolha do que será observado) já não demonstraria escolhas associadas ao intuito de quem vê?

Entre a associação e a dissociação, pode ser proveitoso entender a ilustração em conexão com outras ilustrações — agrupadas por autoria, contexto histórico, técnica — como Didi-Huberman (2010) trata no texto de apresentação da exposição do *Atlas Mnemosyne*: a organização de imagens é compreendida como uma montagem. Elas seriam associadas por aspectos que as permitiriam ser compreendidas como semelhantes e, assim, uma imagem não estaria sozinha, mas apoiada em uma rede que lhe permitiria alcançar uma certa interpretação. De forma semelhante, Berger (2022) também discorre sobre o conjunto de imagens e como a existência desse grupo influi na significação de uma imagem unitária: “o significado de uma imagem muda, conforme a imagem que está ao lado ou que a segue imediatamente. A força de convencimento que ela contém se espalha por todo o contexto em que aparece” (p. 41).

Quando trazemos esse cenário para o livro de leitura contínua, podemos visualizar a ilustração na companhia dos demais elementos gráficos: divisórias de capítulo, estilos de tipografia; a rede que a ampara:

Figura 3: No livro *Os Melhores Contos de Fadas Celtas*, da editora Wish, as fotos ou ilustrações são acompanhadas de molduras florais, capitulares e demais tipografias utilizadas no corpo e no título do texto. Há uma rede de elementos visuais que impactam a maneira de significar a materialidade gráfica da edição. Fonte: Acervo pessoal.



Considerando a ideia da narrativa visual proposta por esse conjunto de elementos, a ilustração, em seu potencial, também se encontraria articulada com os demais elementos; eles também possuem suas potências no projeto gráfico, não somente para sinalizar o início de uma seção ou interromper o fluxo do texto, mas também para atrair o leitor. Esse tipo de exploração da materialidade gráfica é abordado por Alencar e Mazzilli (2022): na pesquisa, as autoras demonstram que recursos gráficos empregados em livros predominantemente textuais atuaram de forma a tornar esteticamente atrativo um livro extenso e de teor acadêmico — e, aqui, vemos que o trabalho da visualidade implica na incorporação de outras variáveis, como o público almejado pela casa editorial e o próprio perfil de publicação trazido pela editora:

Figura 4: Livro *Calibã e a Bruxa*, da editora *Elefante*, com miolo impresso nas cores azul e vermelho, além das bordas arredondadas. A edição utilizou tais recursos para tornar esteticamente atrativo um livro de teor acadêmico. Fonte: Alencar e Mazzilli (2022).



Não podemos afirmar que todos os leitores se sentirão conquistados pela presença de elementos visuais em maior quantidade, mas podemos compreender a utilização desses elementos 1) em um nível simbólico, 2) com a intenção de remeter a partes do que a história conta e 3) de diferenciar um livro em meio a outros. Ainda faz sentido pensar que o trabalho de construção de uma página se aproxima de um fazer artístico pela preocupação estética pertinente à feitura do projeto gráfico, assim como pela intenção de estimular uma experiência emotiva com o livro, como pretendido pela *Kelmscott Press*, de William Morris, inspirada pelos livros produzidos em 1500 (Clair; Busic-Snyder, 2005). A exploração dos recursos visuais também pode ser enquadrada como uma possibilidade encontrada pelas editoras de adicionar algo à experiência de leitura do livro físico, *concreto*.

4 Considerações finais

Nosso esforço neste texto consistiu na sugestão de algumas perspectivas para a compreensão do conteúdo visual — sobretudo ilustrações — e sua posição no livro de leitura contínua impresso. Esse interesse foi motivado por uma inquietação gerada pela própria maneira que se compreende o livro com ilustrações: não nos contentamos em colocá-lo apenas como aquele em que “o conteúdo textual é predominante”; buscamos compreender as possibilidades de significado das ilustrações e o porquê da presença delas nesse tipo de livro, que pode ser compreendido somente com a leitura do conteúdo textual.

Salientar a significação da materialidade gráfica nos levou a percorrer alguns caminhos: percebemos a natureza construída dos recursos gráficos, demonstrada pelas convenções utilizadas na construção das páginas e nos elementos hierárquicos do texto adotados ao longo da história do livro (Drucker, 2013; Oliveira; Waechter, 2022). A carga semântica desses recursos — que os faz ser percebidos como são — pode passar despercebida aos olhos pela

familiaridade que possuem junto ao leitor, porém demonstram a existência de escolhas utilizadas para a composição das páginas e a inexistência de uma neutralidade. Também seguimos a trajetória que nos permitiu enxergar a imagem, mesmo quando inserida entre blocos de texto, como dinâmica, dentro de suas potencialidades e limitações (Drucker, 2009); como recurso que pode estimular certas interpretações a partir de detalhes apresentados por ela mesma (Barthes, 1984) e como vinculada ao conjunto de imagens que a acompanha (Berger, 2022), ponto relevante ao considerarmos a sequência de figuras que comporta um livro com ilustrações. Como Pinheiro e Gomes (2018) argumentam, a imagem pode construir significados em livros predominantemente textuais mesmo quando o texto é compreensível sem ela e, ao longo da pesquisa, percebemos que esses significados podem ultrapassar os limites físicos dos exemplares, alcançando horizontes calcados nas experiências prévias de leitura das pessoas. Vale lembrar que o projeto gráfico não necessariamente terá a intenção de utilizar ilustrações para narrar a história junto com o texto, como usualmente ocorre em livros ilustrados; ele pode se utilizar da visualidade para somar à experiência de leitura, ultrapassando um nível utilitário e tornando-a mais significativa.

Talvez pensar em uma única forma de lidar com as ilustrações não seja o suficiente para revelá-las — o próprio ato de visualizar uma maneira de interpretá-las talvez não seja uma tarefa tão fácil. Entre o “não construir uma fórmula pronta” e o “buscar modos para lidar com as imagens”, nossa tentativa foi de identificar como percebemos as ilustrações e de construir um caminho para alcançar significados a partir do que elas nos mostram, com apoio no referencial teórico consultado.

Referências

- ALENCAR, M. L. A. F. de, & MAZZILLI, C. T. S. (2022). A publicação independente brasileira no Século XXI: O caso da Editora Elefante. *Anais do Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*, 14, 6118-6130.
- ALMEIDA, C. C. de S. (2018). *S – o navio de Teseu: navegando pelo design das narrativas integradas*. (Dissertação de mestrado) – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- ARAUJO, G. G., AZEVEDO, A. N., SANTANA, J., & SILVA, R. (2022). Configurações do livro digital: reflexões acerca do design editorial a partir da cultura de leitura em tela. *Anais do Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*, 14, 1772-1787.
- BARTHES, R. (1984). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BERGER, J. (2022). *Modos de Ver*. São Paulo: Fósforo.
- BURKE, K. (1968). *A Rhetoric of Motives*. Berkely/Los Angeles: University of California Press.
- CAMARGO, I. P. de (2016). *O livro de literatura: entre o design visível e o invisível*. Tese (Doutorado em Design e Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- CLAIR, K., & BUSIC-SNYDER, C. (2009). *Manual de tipografia: a história, as técnicas e a arte*. Porto Alegre: Bookman.
- COSTA, G. M. C. (2021). *Geração de interdependência entre texto e imagem através de suas relações no livro infantil ilustrado*. (Dissertação de mestrado) – Centro de Artes e Comunicação, Departamento de Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- DALCIN, A. R. (2020). O livro ilustrado de literatura infantil no Brasil: Histórias, concepções e transformações. *Linha Mestra - Associação de Leitura do Brasil (ALB)*, 14(40), 80-94.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2022, 1 de junho). Atlas - Como levar o mundo nas costas? Recuperado de <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/atlas.html>.
- DRUCKER, J. (2013). *Diagrammatic Writing*. Onomatopée.
- DRUCKER, J. (2009). Entity to Event: From Literal, Mechanistic Materiality to Probabilistic Materiality. *Parallax*, 15(4), 7–17.
- DRUCKER, J. (2022). Visualização de informação e interpelação dos sujeitos sociais. *InfoDesign - Revista Brasileira de Design da Informação*, 19 (2), 1-11.
- GOULEMOT, J. M. (2001). Da leitura como produção de sentidos. In: CHARTIER, R. (Org.). *Práticas da leitura*. 5ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 107-11.
- ISER, W. (1972). The Reading Process: a phenomenological approach. *New Literary History*, 3(2), 279-299.
- LACERDA, M. G., & FARBIARZ, J. L. (2012). Diálogo de Subjetividades no Objeto-livro. *Leitura: Teoria & Prática*, 58, 1328-1337.
- LINDEN, S. V. der. (2018). *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: SESI-SP.

- MATTAR, L. L., & TAKATU, R. (2020). Apropriação e apagamento como processos artísticos: uma análise comparativa de *Tree of Codes*, de Jonathan Safran Foer. *ARS* (São Paulo), 18(40), 446-476.
- MEDEIROS, S., FARBIARZ, J. L., & NECYK, B. J. (2016). O projeto gráfico dos livros de bolso como elemento mediador da leitura. *Anais do Simpósio sobre o Livro Didático de Língua Materna e Língua Estrangeira*, 2(6) 53-64.
- MELO, G. G., & LOPES, D. A. (2021). Um livro pela capa: a influência do design de capa na decisão de compra dos livros da editora *DarkSide*. *Anais do CIDI | Congresso Internacional de Design da Informação*, 10, 49-63.
- OLIVEIRA, G. A. F., & WAECHTER, H. da N. (2022) A dimensão semântica da configuração do livro. *Anais do Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*, 14, 287-303.
- OLIVEIRA, G. A. F., & WAECHTER, H. da N. (2021) O design de livros a partir da materialidade probabilística: uma discussão inicial. *Anais do CIDI | Congresso Internacional de Design da Informação*, 10, 1633-1639.
- OLIVEIRA, G. A. F., & WAECHTER, H. da N. (2015). Um estudo sobre o uso do papel nos livros da Editora Cosac Naify. *Anais do Congresso Internacional de Design da Informação*, 7, 1489-1496.
- PINHEIRO, M. P., & GOMES, S. R. (2018). Os “novos” contos de fadas: tradição e inovação em *A Bela e a Adormecida*, de Gaiman e Riddell. *Ilha do Desterro*, 71(2), 35-56.
- RANCIÈRE, J. (2012). *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- SOUZA, E. A., OLIVEIRA, G. A. F., MIRANDA, E. R., COUTINHO, S. G., PORTO FILHO, G., & WAECHTER, H. da N. (2018). A forma como conteúdo: O caso de Irma Boom. *Congresso Internacional de Design da Informação*, 8, 162-171.
- TSCHICHOLD, J. (1991). *The form of the book*. London: Lund Humphries.
- TAVARES, M. (2019). Estratégia inferencial para ler o livro ilustrado. *Revista Graphos*, 21(1), 176-196.
- UNGER, G. (2016). *Enquanto Você Lê*. Brasília: Estereográfica.

Sobre o(a/s) autor(a/es)

Letícia Lima de Barros, Me., UFPE, Brasil <leticia.lima@ufpe.br>

Guilherme Ranoya, Dr., UFPE, Brasil <guilherme.ranoya@ufpe.br>