



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 24 - julho de 2020

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2020i24p57-71>

**Design emocional e o livro ilustrado: a experiência material na
produção de sentidos**

**Emotional design and the picture book: the experience of materiality
in meaning-making**

*Claudia Mendes**

RESUMO

A emergência do livro digital traz de volta a noção de que o livro impresso é também ele uma tecnologia, tão entranhada em nossa cultura letrada que se torna invisível. O uso do livro impresso demanda aprendizado e proporciona um tipo de experiência que, no caso do livro ilustrado impresso, se soma à fruição de imagens e palavras. O suporte material – o manuseio do livro como objeto – é elemento integrante e fundamental da experiência total de leitura. Buscando ampliar o entendimento a respeito da função que o planejamento dos componentes materiais do livro ilustrado, realizado pelo design gráfico, desempenha na construção de sentidos nas narrativas, conta-se, neste estudo, com o apoio das considerações de Roger Chartier (1999, 2010) e Don McKenzie (1999) quanto à materialidade do suporte de leitura, e de aspectos da interação do leitor com esse suporte observados sob a perspectiva do design emocional, conforme a proposta de Donald Norman (2012).

PALAVRAS-CHAVE: Livro ilustrado; Design emocional; Experiência de leitura

ABSTRACT

The emergence of the digital book brings back the notion that the printed book is itself some kind of technology as well, so embedded it is in our literate culture that it's taken for granted. The use of the printed book requires learning and provides the type of experience that, in the case of the picture book, adds to the enjoyment of images and words. Handling the material support is an integral and fundamental part of the whole reading experience. This article aims at broadening the understanding about the role played by the design of picture books' material components in meaning-making. It is supported by Roger Chartier's (1999, 2010) and Don McKenzie's (1999) considerations about the materiality of the reading support, and highlighted by aspects of the reader's interactions with this support as presented under the perspective of emotional design proposed by Donald Norman (2008).

KEYWORDS: Picture book; Emotional design; Reading experience

*Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação; Programa de Pós-Graduação em Mídias Criativas – Rio de Janeiro – RJ – Brasil – claudiamendes@ufrj.br

1 Aprendizado invisível de uma tecnologia centenária

Defendendo o passado-vivo no presente, já publiquei aqui uma análise do precursor do Computador, o Livro, que muitos julgam extinto: L.I.V.R.O. Local de Informações Variadas, Reutilizáveis e Ordenadas. É um insuperável conceito de tecnologia de informação.

L.I.V.R.O. não tem fios nem baterias. Não é conectado a nada e fácilimo de usar – qualquer criança pode operá-lo. Basta abri-lo.

Millôr Fernandes¹

Reinando soberano durante séculos como suporte privilegiado de informações, a ponto de o conteúdo se confundir com a forma, o livro impresso vem sendo objeto de apaixonadas discussões face à iminente “deposição” por seu suposto sucessor, o livro digital. A emergência do livro digital traz de volta à consciência o fato de o livro impresso ser também uma tecnologia, que de tão entranhada em nossa cultura letrada apaga a noção de que seu uso demanda aprendizado e proporciona um tipo de experiência que vai além da fruição de imagens e palavras, uma vez que o suporte – o manuseio do livro como objeto – é elemento integrante e fundamental da experiência total de leitura. Esse processo de aprendizagem requerido para o uso do livro físico em forma de códice fica bem evidente em um pequeno filme humorístico, realizado em 2007 pela Norsk Riks-kringkasting – NRK, TV pública da Noruega². Fazendo uma paródia dos problemas vividos atualmente pelos “imigrantes digitais”³, o filme mostra as dificuldades que usuários medievais, acostumados a lidar com o rolo, enfrentam na transição para a então recém-criada tecnologia do códice. A cena inicial mostra uma cela parcamente iluminada por velas sobre uma mesa, onde repousam rolos e um códice fechado, que um monge observa com fisionomia desconsolada. Eis uma tradução livre dos diálogos, a partir das legendas em inglês.⁴

¹ Ver o texto completo em Pré e pós maravilhas. **Daily Millor**. Ano 08, n. 38, novembro de 2008.

² Medieval helpdesk. Disponível em: <https://youtu.be/pQHx-SjgQvQ>. Acesso em: 26 mai. 2020.

³ Assim são chamadas as pessoas que nasceram e cresceram antes da disseminação de tecnologias digitais como *videogames*, internet, telefones celulares, MP3, *tablets* etc. e que posteriormente migraram do ambiente analógico para o digital. Os nativos digitais, nascidos a partir da década de 1980 em diante, e familiarizados com as tecnologias digitais desde muito jovens, têm fluência no uso dessas tecnologias e já prescindem do papel nas tarefas com o computador, por exemplo. Ver trechos da entrevista concedida em 03/10/2011 à Folha de S. Paulo por Marc Prensky, autor que cunhou as expressões “nativos” e “imigrantes digitais”. Disponível em:

<http://www.marcprensky.com/international/Leia%20entrevista%20do%20autor%20da%20expressao%20i%20migrantes%20digitais.pdf>. Acesso em: 11 maio 2020.

⁴ – Hello? Are you Brother Ansgar? – Ah, yes, hello. – What’s the matter? – Well, it’s this thing. Would you like to sit down? – Thanks. – I haven’t been able to do anything the whole morning because of this. – I see. Well, I’m sorry. We’re introducing this new system and everybody wants help immediately. Eh... so you can’t use it? – Right. It has just been laying here. – Have you tried to open it? – Open it?! If it’s

- Com licença? O senhor é o irmão Ansgar?
 — Ah, sim, olá!
 — Qual é o problema?
 — Bem, é essa coisa [mostrando o livro fechado]. Não quer se sentar?
 — Obrigado.
 — Não consegui fazer nada a manhã toda por causa disso.
 — Entendo, senhor; bem, sinto muito. Estamos introduzindo esse novo sistema e todo mundo quer suporte imediatamente. Eh... então o senhor não consegue usá-lo?
 — Isso. Ele ficou paradinho aqui o tempo todo.
 — O senhor tentou abrir?
 — Abrir?!? Se fosse assim tão simples eu não teria chamado o suporte, teria?
 — Hmhm.
 — Quer um café?
 — Não, obrigado, vai ser rápido. Deixa ver... você faz bem assim... [abrindo a capa] e pronto, já iniciou.
 — Certo, até aí já fiz por minha conta! Mas então parei porque achei que o texto pudesse sumir. Daí fiquei com medo de continuar.
 — OK. Bem, olha só: nessa coisa estão guardadas centenas de páginas com texto. [batendo com a mão na página] Então, para continuar, é só pegar uma folha de papel e virar assim. [virando a página]
 — Ah! Mas e se eu quiser voltar?
 — Então você vira a página de volta segurando o papel aqui... e aí volta para onde estava.
 — OK, então acaba aqui... [apontando o final da página] e aí continua aqui! [vira a página e indica o topo] Fantástico! Mas quando terminar, o que eu faço?
 — Aí você fecha a capa assim. Agora está fechado e tudo está seguro aí dentro.
 — Então tem certeza que não vou perder nenhum texto? [batendo na capa]
 — Não, não. Tudo está seguro, a menos que você taque fogo na coisa toda. O que não é muito provável.
 — Quando a gente está acostumado com os rolos, leva tempo para virar as páginas de um... *litro*.

that simple I wouldn't have called helpdesk, would I? Would you like a cup of tea? – No thanks. This will be done quickly. Let me see. You just do like this. And now you've started. – Yeah. I made it that far myself! But then I stopped because I was afraid some of the text would disappear. So I was afraid to go on. – Okay. Well, you see: in this thing there are saved several hundred pages of text. So to proceed you just grab one sheet of paper and turn it over like this. – Aha! But what if I want to go back? – Then you just turn the page back by holding the paper here... And then you're back to where you were. – Ok, so it ends here... and then it continues here! That's great. But when I finish, what do I do then? – Then you just fold the cover like this. Now it's closed and everything's saved inside it. – So you're sure I won't lose any of the text? – No, no. Everything is safe, unless you set fire to the whole thing. Which isn't very likely. – When you're used to paper rolls it takes some time to convert to turn the pages of a... *beek*. – Book. But then everything's ok? – Yeah. Just one last thing. Let's run through it once before you leave. I open it like this. And then I... how did you say? Turn the page. I turn the page back and forth. And when I'm finished I just close it. Nice. Thank you. – Great. Bye... – Hey wait! I can't believe... it's like this again. I can't open it. I can't open it. – You're doing it with the wrong side up. – What do you mean, "wrong"? – You have to open it from the other side. – So it does matter which way you open it? – Yes. You have to open it from this side. – I see. – Have you read the manual? – Manual? – Yeah. It comes with this guide for users. Here it is. – Yes. But it has the same problem. I can't seem to open it. – Oh. We hadn't thought about that.

- Livro. Mas então o resto está bem?
- Está. Só mais uma coisa. Deixa eu fazer de novo antes que você saia. Eu abro assim. Aí eu... como você diz? Viro a página. Viro a página para trás e para frente. E quando acabo, eu fecho. [fecha o livro deixando a contracapa voltada para cima, ficando a lombada à direita] Beleza. Obrigado.
- Ótimo. Tchau...
- Peraí! Não acredito... está desse jeito de novo. Não consigo abrir! [bate na contracapa e mexe na lombada à direita] Não dá pra abrir.
- Você está tentando do lado errado.
- Como assim, errado?
- Tem que abrir do outro lado.
- Então faz diferença de que lado você abre?
- Sim, tem que abrir desse lado. [vira o livro com a capa para cima, colocando a lombada à esquerda, e o abre pela direita]
- Entendi.
- Você leu o manual?
- Manual?
- Sim, o livro vem com um guia para usuários. Aqui está. [pegando na mesa um livreto]
- Tá, mas tem o mesmo problema, não consigo abrir! [mexendo na lombada, que está do lado direito]
- Ah. Não tínhamos pensado nisso.

O filme propõe um interessante exercício de distanciamento e observação relativamente “neutra” de um objeto cujas características e uso são intuitivamente aprendidas em nossa cultura letrada ocidental. Suspendendo esse conhecimento prévio, pode-se notar algumas das características do livro, em formato de códice, e de seu uso:

- uma coleção de folhas de papel dobradas, sobrepostas e unidas pelo lado da dobra, formando uma lombada;
- a coleção de folhas de papel é protegida por uma capa que a envolve, fixada na lombada, deixando a extremidade oposta solta, de modo que se pode abrir e folhear as páginas;
- no modo ocidental de uso, a lombada fica do lado esquerdo e as páginas são viradas da direita para a esquerda;
- informações – palavras ou imagens que formam um texto – são grafadas nos dois lados da folha;
- o texto é escrito sobre a página em linhas horizontais sucessivas, a partir do alto: da margem esquerda até a margem direita, preenchendo a página até embaixo, quando então flui para o alto da página seguinte;
- a sequência do fluxo de texto entre as páginas segue a mesma lógica espacial da distribuição do texto na página simples: começa na página à esquerda e segue para a página à direita;
- para que se consiga ler um texto corretamente, no sentido ocidental, é preciso conhecer a lógica de funcionamento do livro: a lombada deve estar à esquerda, caso contrário não se consegue abri-lo;
- finalmente, para aprender a usar o livro não adianta apenas receber instruções, é melhor manuseá-lo diretamente, sendo esse processo facilitado pela orientação

presencial.

Resumidamente, os elementos e processos envolvidos na produção de livros impressos são:

- ANATOMIA DO LIVRO: sobrecapa, capa, lombada, guardas, orelhas, cadernos, formato, medidas;
- SUPORTES DE IMPRESSÃO: papel (medidas, peso, opacidade, cor, acabamento superficial); outros suportes (livros de tecido, plástico e outros materiais); materiais combinados;
- SISTEMAS DE IMPRESSÃO: offset, serigrafia, impressão digital;
- TINTAS: impressão a quatro cores (CMYK), cores especiais;
- ENCADERNAÇÃO: brochura, capa flexível, capa dura, espiral, grampeado, colado, costurado; dobra e alceamento de cadernos;
- ACABAMENTO: plastificação, laminação, vernizes, *hot stamping*, *cold stamping*, relevo seco, facas especiais.⁵

Para o público infantil contemporâneo, formado por nativos digitais que já têm mais familiaridade com objetos eletrônicos do que com livros de papel, a analogia entre novas e antigas tecnologias pode assumir a direção inversa daquela mostrada no filme da NRK – para compreender a “antiga” tecnologia do livro de papel, recorre-se à experiência com os aparelhos eletrônicos. É esse o tema de *É um livro*, de Lane Smith⁶, traduzido do inglês e publicado no Brasil para jovens leitores em 2010, pela Companhia das Letrinhas. O livro mostra o diálogo entre um burro, que usa um aparelho eletrônico, e um macaco, que folheia um livro. Curioso sobre o livro manuseado pelo macaco, o burro tenta compreender que objeto é aquele, e faz perguntas sobre o livro buscando construir analogias com relação à sua própria experiência com o aparelho digital:

- O que você tem aí???
- É um livro.
- Como você lê? Rola o texto pra baixo?
- Não. Viro a página. É um livro.
- Você bloga?
- Não. É um livro.
- Tuíta?
- Não.
- Manda mensagem? Tem wifi? Precisa senha?
- Não.
- Faz isso? [clica e emite um som alto de alarme]
- Não. *É um livro* (SMITH, 2010).

⁵ Adaptado de Andrew Haslam (2007) e Amaury Fernandes (2003).

⁶ Uma irreverente entrevista na qual o autor explica sobre o processo de criação do livro pode ser lida em <http://curiouspages.blogspot.com.br/2010/07/lane-smith-on-its-book.html>. Acesso em: 11 maio 2020.

O burro pega o livro das mãos do macaco e começa a ler. Na parede, os ponteiros do relógio mostram que se passam horas enquanto o burro lê, concentrado. Por fim, o macaco pergunta:

- Pode me devolver?
— Não. Mas eu carrego a bateria quando terminar!
[O macaco suspira] — Não precisa. É um livro!!! (SMITH, 2010).

A sinopse da editora diz:

Com a invenção dos e-books, e a proposta de revolução que trazem consigo, surgem inúmeras dúvidas a respeito do futuro do livro. Muitos aproveitam essa onda para reafirmar seu amor às letras impressas em papel, e dizem que o livro é uma espécie de deus grego: não morre nunca. Sem enveredar pelas malhas da vidência, mas deixando claro que um livro é um livro e isso basta, Lane Smith criou uma história ilustrada, tanto para crianças quanto para adultos, sobre o nosso velho e bom – e amado – livro. Aquele que, ao contrário dos produtos eletrônicos, não apita, não interage, não conecta nem *retwitta*. Mas que, só pela emoção da narrativa e das imagens, prende a atenção (e ainda rouba o coração) de qualquer um. (SMITH, 2010)

Pela referência à narrativa por imagens (história ilustrada), percebe-se que deve se tratar de um livro ilustrado. Destinado especialmente, mas não apenas, ao público infantil, costuma ser justamente um dos responsáveis pelo aprendizado intuitivo do uso da tecnologia livro na infância. O livro ilustrado e o livro de imagens são considerados especialmente adequados para as crianças menores, que ainda têm pouca (senão nenhuma) fluência na leitura. Nessa etapa, a leitura costuma ser mediada pela intervenção de adultos – comumente pais ou professores – que manuseiam o livro e contam histórias. Para facilitar o processo de alfabetização, inclusive, recomenda-se aos adultos que a leitura em voz alta seja acompanhada pela movimentação do dedo sobre a linha de texto impresso correspondente, um recurso pedagógico simples que mostra à criança a correspondência entre a palavra escrita e a palavra falada⁷. Considerando a importância que pode desempenhar o suporte na experiência de leitura do livro ilustrado, e da pouca atenção dedicada ao estudo dos componentes, processos e

⁷ Ver, por exemplo, as orientações do MEC para os professores da educação básica publicadas em *Pró-letramento: Alfabetização e linguagem*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2007. Fascículo 1, p. 26. Disponível em: portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/fasciculo_port.pdf. Acesso em: 11 maio 2020.

resultados relativos ao projeto gráfico desse tipo de livro, este artigo busca, no campo do design, contribuições que possam conferir maior densidade ao estudo.

2 Design também é emoção

Existem, hoje, abundantes publicações no campo do design gráfico dedicadas ao design de livros, mas para lançar um olhar diferenciado sobre a interação material com esses objetos, recorre-se aqui aos conceitos apresentados por Donald Norman (2012)⁸ sobre o design emocional, que examina as respostas emocionais suscitadas pelos objetos com os quais as pessoas lidam cotidianamente, e cujos conceitos são aplicados ao livro ilustrado. As proposições do autor fornecem importantes chaves para se pensar o livro ilustrado como objeto de design e analisar as emoções que desperta em seu usuário, o leitor. Se em seu livro anterior, *O design do dia a dia* (publicado originalmente em 1988 com o título *The Psychology of Everyday Things*), o autor não dava atenção ao componente emocional nas interações dos usuários com os objetos, em *Design emocional*, publicado 15 anos depois, faz uma espécie de *mea culpa* bem-humorado e apresenta proposições sólidas em defesa do papel fundamental das emoções. Norman inicia o livro citando como exemplo sua coleção pessoal de bules de chá – mais do que objetos funcionais para fazer chá (na verdade, muitos deles são praticamente “inusáveis”, como o que tem alça e bico do mesmo lado), os bules são como pequenas esculturas, obras de arte que alegam seu dia. Sem desmerecer os elementos práticos, Norman afirma que o componente emocional do design pode ser ainda mais decisivo para o sucesso de um produto do que aqueles. Ele defende que a experiência do usuário com os objetos envolve três níveis de respostas emocionais.

- VISCERAL. Nível pré-consciente, anterior ao pensamento, corresponde ao impacto inicial de um produto. Os aspectos sensoriais – como aparência, toque, sonoridade – dominam. As primeiras impressões aparentes é que contam. É o design feito pela natureza, que provoca sensações agradáveis: formas arredondadas e simétricas, sabores e cheiros doces, cores saturadas, sons harmônicos, toque suave.
- COMPORTAMENTAL. Refere-se à usabilidade de um produto, seu desempenho nas funções para as quais foi projetado, a facilidade com que o usuário compreende seu funcionamento e consegue fazê-lo funcionar e, também, o

⁸ Graduado em engenharia elétrica e PhD em psicologia, Norman é um dos pioneiros no estudo das ciências cognitivas. Ex-vice-presidente da Apple e ex-executivo de empresas de alta tecnologia como a Hewlett Packard, é professor de ciência da computação e psicologia.

prazer que obtém nisso. O bom design comportamental deve observar o uso real que as pessoas fazem dos objetos, compreendendo e satisfazendo suas necessidades.

- REFLEXIVO. Nível em que pensamento e emoção se conjugam, no qual a consciência atinge níveis mais altos de interpretação, compreensão e raciocínio. Diz respeito à cultura, ao significado de um produto, às associações que evoca, à autoimagem e autoexpressão; mobiliza e reforça o repertório mental do usuário.

Além de extensas e detalhadas explicações, o autor apresenta, em uma pequena tabela, um mapeamento simplificado dos três níveis, defendendo sua utilidade e praticidade para propósitos de aplicação (NORMAN, 2008). A título de teste inicial de aplicação prática dessas categorias à experiência de leitura do livro impresso, empregase o texto de quarta-capa de *É um livro!* de Lane Smith, mencionado anteriormente, que traz uma descrição sucinta do tipo de resposta emocional que essa experiência desperta: “[...] o nosso velho e bom – e amado – livro [...] só pela *emoção da narrativa e das imagens, prende a atenção* (e ainda *rouba o coração*) de qualquer um.” (2010, n.p.) (grifos meus).

A tabela de Norman tem duas colunas, às quais uma terceira é acrescentada, estabelecendo uma analogia entre os três níveis de interação do design emocional e os trechos destacados do texto de quarta-capa de *É um livro!*:

Tabela 1 - Três níveis de design

DESIGN VISCERAL	Aparência	Emoção da narrativa e das imagens
DESIGN COMPORTAMENTAL	Prazer e efetividade do uso	Prende a atenção
DESIGN REFLEXIVO	Autoimagem, satisfação pessoal, lembranças	Rouba o coração

Fonte: NORMAN, 2012.

Aplicando os conceitos de design emocional ao livro ilustrado, destacam-se as diferentes maneiras de explorar cada um dos três níveis. A sabedoria popular alerta que “não se deve julgar um livro pela capa”, ou seja, antecipar juízos de valor baseando-se apenas na aparência. A razão de ser da advertência evidencia que é justamente isso o que acontece: a capa, com seu título e imagens, provoca no usuário uma resposta visceral pela “emoção da narrativa e das imagens”, que se estende ao miolo do livro.

Sendo o design visceral bem realizado nessa fase, ou seja, se a primeira impressão é atraente⁹ (no caso do livro, além da visualidade da capa, incluem-se também aspectos táteis – como textura, tamanho, peso – e até mesmo olfativos – o “cheiro de livro”), leva ao nível seguinte, do design comportamental, que se liga ao prazer e à efetividade do uso. Assim, à emoção visceral despertada pela capa, segue-se o manuseio do livro, cuja facilidade proporcionada pela familiaridade com a “tecnologia” ou “sistema” favorece o envolvimento com a narrativa e “prende a atenção” do leitor, levando-o, nos melhores casos, a entrar num estado de fluxo¹⁰.

No terceiro nível, reflexivo, o livro “rouba o coração” do leitor: após o manuseio e a leitura atenta de palavras e imagens, o livro provoca reflexão, integra-se a seu repertório de referências pessoais, conquista um lugar em suas memórias afetivas, contribui para sua autoimagem de leitor, promove revisão e ampliação de suas experiências pessoais e pode chegar até mesmo a impactar sua ideologia¹¹ – em outras palavras, converte-se em objeto estético.

3 Outras contribuições

Complementando a perspectiva do design emocional, alguns outros campos de estudo que analisam os aspectos materiais dos livros impressos trazem contribuições no sentido de identificar as estratégias narrativas nos livros ilustrados que exploram artisticamente os recursos oferecidos pelo suporte. No Brasil, é grande a influência de Roger Chartier, nome de referência no recente campo da história do livro e possivelmente o intelectual contemporâneo de maior circulação entre nós. Em sua aula inaugural no Collège de France, Chartier (2010) relembra os iniciadores Henri Jean Martin e Lucien Fèbvre, cuja obra *O aparecimento do livro*, publicada em 1958, “[...] é

⁹ Na verdade, a atração pode ser desencadeada por propostas não necessariamente agradáveis. O próprio Norman adverte que “Os seres humanos adultos gostam de explorar experiências muito além das preferências básicas biologicamente predeterminadas.” (p. 89). Acrescentaríamos que não apenas os seres humanos adultos, mas também as crianças – que adoram, por exemplo, histórias assustadoras, que provocam “um frio na barriga”. Em se tratando de experiências desafiadoras no campo da arte, Jean-Marie Guyau faz, já em 1889, importantes reflexões a esse respeito em *L’Art au point de vue sociologique (A arte do ponto de vista sociológico)*. São Paulo: Martins Fontes, 2009).

¹⁰ Proposto pelo psicólogo húngaro Mihaly Csikszentmihalyi, o conceito de fluxo refere-se a um estado mental em que a pessoa fica totalmente imersa no que está fazendo, com um sentimento de profundo envolvimento no processo. Ver mais sobre esse fascinante tema em *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. Nova York: Harper & Row, 1990.

¹¹ Ver, por exemplo, *Os filhos de Lobato: o imaginário infantil na ideologia do adulto* (1997), de José Roberto Whitaker Pentead. O autor defende a ideia de que a influência exercida por Monteiro Lobato, por meio de seus livros infantojuvenis, impregnou de tal modo o imaginário de seus jovens leitores, que sua ideologia progressista e antiautoritária formou toda uma geração, persistindo mesmo na idade adulta.

tida com razão como fundadora da história do livro ou, pelo menos, de uma nova história do livro [...]; Armando Petrucci, cuja lição fundamental é “[...] a de sempre associar, numa mesma análise, os papéis atribuídos ao escrito, as formas e suportes da escrita, e as maneiras de ler [...]”; e Donald McKenzie (1931-1999), para quem o sentido de qualquer texto “[...] depende das formas que o oferecem à leitura, dos dispositivos próprios da materialidade do escrito”. (CHARTIER, 2010, passim p. 7-8)

Nascido na Nova Zelândia e professor da cátedra de *Textual Criticism* na Universidade de Oxford, esse “sábio que vivia entre dois mundos”, na definição afetuosa de Chartier, exerce grande influência sobre o pesquisador francês, que declara: “[...] é na perspectiva por ele [McKenzie] aberta que situarei um ensino que se propõe a nunca separar a compreensão histórica dos escritos da descrição morfológica dos objetos que os trazem”. Para McKenzie, as formas materiais do impresso, “[...] o formato do livro, a construção da página, a divisão do texto, a presença ou ausência de imagens, as convenções tipográficas e a pontuação [...]” fornecem a base para uma “sociologia dos textos” (CHARTIER, 2010, p. 8). A denominação “sociologia dos textos”, que à primeira vista pode parecer um tanto vaga, refere-se na verdade a um campo de estudos bastante específico, qual seja a materialidade dos livros, como explica o autor: “Quanto aos impressos, seu estudo pode ser chamado *histoire du livre*, ou a sociologia dos textos, ou mesmo (desde que os livros têm sido, tradicionalmente, sua fonte e substância) bibliografia.” (MCKENZIE, 1999, p. 5)¹². Interessam a McKenzie não apenas a forma final do objeto, mas também o contexto socioeconômico de suas produção e circulação, com especial destaque para os agentes nelas envolvidos:

Pois um livro nunca é simplesmente um objeto notável. Como qualquer outra tecnologia, ele é invariavelmente o produto da ação humana em contextos complexos e altamente voláteis, que um estudo responsável deve procurar recuperar se quisermos compreender melhor a criação e a comunicação de significado como característica definidora das sociedades humanas. (MCKENZIE, 1999, p. 4)¹³

A grande importância de McKenzie para o estudo da materialidade dos livros é inversamente proporcional à sua pouca visibilidade, que pode ser atribuída à escassez de

¹² As to print, its study might be called *histoire du livre*, or the sociology of texts, or even (since books have been traditionally its source and substance) bibliography.

¹³ For a book is never simply a remarkable object. Like every other technology it is invariably the product of human agency in complex and highly volatile contexts which a responsible scholarship must seek to recover if we are to understand better the creation and communication of meaning as the defining characteristic of human societies.

material que deixa escrito. De fato, seu mais conhecido texto, *Bibliography and the Sociology of Texts*, é uma compilação feita por seus alunos da Faculdade de Inglês, na Universidade de Oxford, das Panizzi lectures, proferidas em 1985 a convite da British Library. O ano inicial do curso era composto por 16 semanas, das quais as oito primeiras eram dedicadas à produção do texto (*text production*): “[...] o arquivo de textos sobreviventes, a força de trabalho que os criou, os materiais que os compõem, as tecnologias e os processos envolvidos em sua feitura, e as fórmulas para descrevê-los em toda a sua variedade [...]”¹⁴ (MCKENZIE, 1999, p. 2) e as oito semanas remanescentes eram dedicadas à sociologia dos textos (*sociology of texts*), quando os alunos exploravam as “complexas interrelações entre essas condições de produção e os tipos de conhecimento que geravam”. As diretrizes estabelecidas por McKenzie para a primeira metade do curso orientam também nossa perspectiva de análise dos livros ilustrados: a força de trabalho que os criou, os materiais que os formam, as tecnologias e processos envolvidos em sua produção. A intenção que nos move é a mesma declarada por McKenzie: “A investigação particular que desejo seguir é se as formas materiais dos livros, os elementos não-verbais das notações tipográficas dentro deles, a própria disposição do espaço em si, têm ou não uma função expressiva para transmitir significado.”¹⁵ (MCKENZIE, 1999, p. 17).

A contribuição do suporte e do design na construção da narrativa no livro ilustrado é enfatizada por vários estudiosos, como William Moebius: “Nenhuma abordagem do livro ilustrado pode ignorar a importância do suporte e do design como parte da experiência do leitor.” (1990, p. 134); Carole Scott: “A interação entre o livro como um objeto material e seus leitores o traz para a vida, assim como sua materialidade interage com a narrativa.” (2014, p. 40) ou Sandra Beckett: “Artistas que abordam um público jovem imediatamente percebem que as crianças têm uma relação muito sensorial e física com os livros. O ato de leitura pode envolver todos os sentidos.” (BECKETT, 2012, p. 46)¹⁶.

¹⁴[...] the archive of surviving texts, the labour force that created it, the materials that form it, the technologies and processes involved in making it, and the formulae for describing it in its full variety.

¹⁵ The particular inquiry I wish to pursue is whether or not the material forms of books, the non-verbal elements of the typographic notations within them, the very disposition of space itself, have an expressive function in conveying meaning.

¹⁶ No approach to the picturebook can overlook the importance of medium and design as a part of the reader’s experience”; “The interaction between the book as a material object and its readers brings the book to life, just as the materiality of the book interacts with its narrative”; “Artists who address a young audience immediately perceive that young children have a very sensorial and physical relationship with books. The act of reading can involve all the senses.

Moebius destaca a influência exercida pelo editor Edmund Evans, no início do século XX, na importância que a forma material do livro ilustrado assume:

De Edmund Evans em diante, aumenta mais e mais a percepção de que a produção do livro ilustrado exige uma relação integral entre a imagem e a palavra, um “design integral”. Ao invés de ser um álbum de imagens, ou um texto com algumas ilustrações espalhadas, o livro ilustrado é, depois de Edmund Evans, concebido como um “produto” integral. [...] Capa, guardas, frontispício, todos são elementos cuidadosamente escolhidos para compor um todo; uma experiência embrulhada, não sem intenção consciente, como um presente. (1990, p. 133)¹⁷.

No Brasil, os livros infantis editados por Lobato trazem esse acabamento esmerado: o primeiro deles, *A menina do narizinho arrebitado*, de 1920, tem tamanho grande, 21,7 x 29 cm, capa dura, 44 páginas todas ilustradas em uma, duas ou três cores (preto; preto e verde; preto e ocre; preto, verde e laranja; preto, ocre e rosa; preto, cinza e vermelho) por Voltolino, o mais importante caricaturista de São Paulo na época. No entanto, o formato de “livro-presente”, de grandes dimensões, encadernado em capa dura com guardas decoradas e profusamente ilustrado em cores, não se firma no Brasil.

Por questões econômicas e culturais, o padrão predominante é o de publicações mais baratas, encadernadas em grampo canoa ou brochura, muitas vezes não tendo sequer orelhas. Até recentemente, a capa dura era tão rara em livros impressos no Brasil que o trio formado por Graça Lima, Mariana Massarani e Roger Mello batizou jocosamente sua empresa de “Capa Dura em Cingapura”, em referência ao fato de só ser viável imprimir livros de capa dura na China (LIMA *apud* HANNING *et al*, 2012, p. 174). Em anos recentes, as editoras nacionais têm conseguido investir em livros com acabamento superior, em alguns casos publicando duas edições com diferentes acabamentos e preços correspondentes, como *Carvoeirinhos*, de Roger Mello, que conta com uma edição de “luxo” mais cara, em capa dura e *pop-up* no miolo, e outra mais simples e barata, em brochura e sem *pop-up*. Esse procedimento, comum nos mercados europeu e norte-americano, não é usual no Brasil.

No país, a inexistência de formação acadêmica específica para ilustradores em nível de graduação acaba levando os estudantes para áreas correlatas, como Artes

¹⁷ From Edmund Evans on, the making of the picturebook was seen more and more to require an integral relationship between picture and word, a “total design”. Rather than being an album of pictures, or a text with some ‘tipped-in’ illustrations, the picturebook was, after Edmund Evans, conceived as a whole ‘product’. [...] Cover, endpapers, title-page design, all were carefully chosen elements of a whole, an experience wrapped, not without conscious intention, as a gift.

Plásticas ou Design Gráfico. Neste último caso, os ilustradores podem aliar ao pensamento plástico um profundo conhecimento do livro como objeto de design industrial. Além de explorar as possibilidades narrativas de palavras e imagens, esses artistas empregam o próprio suporte de modo integrado, em projetos gráficos que exploram as características do código em diferentes graus de intervenção. Conscientes das limitações de orçamento que possibilitam às editoras manter o preço de capa dentro de uma faixa acessível aos compradores brasileiros, podem explorar com inteligência as possibilidades oferecidas pelo livro ilustrado como suporte material e elemento constituinte da narrativa. Para isso, aliam o conhecimento técnico das possibilidades industriais à experimentação artística, conjugando ambas por meio do exercício da criatividade. Muitas vezes, são autores de tripla vocação, que, além do texto e das ilustrações, empregam também a materialidade do suporte como elemento narrativo, cujo uso configura mais exceção do que regra, e que aparece quase sempre associado a projetos com forte caráter artístico aproximando-os dos livros de artista.

Conclusão

Conclui-se que, além das mensagens visuais nos livros ilustrados, também o suporte material integra e contribui para a produção de sentido da narrativa, sendo necessário e proveitoso examinar suas características. Do campo do design, são trazidas proposições de Donald Norman para informar a análise de aspectos da interação com o suporte. Os conceitos de design emocional propostos por Norman mostram-se ferramentas muito úteis para empreender uma análise mais complexa dos livros ilustrados, contemplando as reações que esses objetos despertam nos usuários. Também permitem descortinar aspectos projetados talvez de maneira intuitiva, ou ao menos não inteiramente intencional, pelos artistas, ampliando o repertório ainda escasso de estudos sobre a interação entre criadores e leitores infantis do livro ilustrado.

Pode-se, assim, refletir sobre o modo como o suporte material impacta a experiência de leitura, tal como defendem Chartier e McKenzie. Pensar o livro ilustrado pela perspectiva do design emocional sublinha o papel fundamental da materialidade que esse objeto oferece, diferente do livro digital. Robert Darnton, historiador e diretor da biblioteca de Harvard, defende a ideia de que livros impressos e digitais podem não

apenas coexistir, mas reforçar uns aos outros¹⁸. O que pode o livro impresso apresentar como experiência diferenciada e atraente para um nativo digital, que tem os mais variados conteúdos ao alcance dos dedos? Certamente, não informação utilitária ou entretenimento. Para isso existem Wikipedia, *games*, redes sociais, entre tantas outras opções. É a experiência com o objeto material que pode oferecer um tipo de interação diferenciada, marcada pela emoção, que muitas vezes acontece de forma tão intensa que impregna o imaginário e as memórias afetivas até a idade adulta.

REFERÊNCIAS

BECKETT, S. L. **Crossover picturebooks: a genre for all ages**. Nova York: Routledge, 2012.

CHARTIER, R. Escutar os mortos com os olhos. **Estudos Avançados**, 2010. v. 24, n. 69, p. 6-30. Disponível online em <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10510> Acesso em: 26 maio 2020.

CHARTIER, R.; MORAES, R. C. C. **A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun**. São Paulo: Unesp, Imprensa Oficial, 1999.

DARNTON, R. **A questão dos livros: passado, presente e futuro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FERNANDES, A. **Fundamentos de produção gráfica para quem não é produtor gráfico**. Rio de Janeiro: Rubio, 2003.

HANNING, R. et al. (Org.). **Traço e prosa: entrevistas com ilustradores de livros infantojuvenis**. São Paulo: Imprensa Oficial, Governo do Estado de São Paulo; Cosac Naify, 2012.

HASLAM, A. **O livro e o designer II: como criar e produzir livros**. São Paulo: Rosari, 2007.

MCKENZIE, D. F. **Bibliography and the sociology of texts**. Cambridge, UK; Nova York: Cambridge University Press, 1999.

MOEBIUS, W. Introduction to picturebook codes. *In*: HUNT, P. (Org.). **Children's literature: the development of criticism**. Londres: Routledge, 1990, p. 131–147. Publicado originalmente em **Word & Image**, vol. 2, n. 2 (abril-junho 1986), p. 141-51, 158.

NORMAN, D. A. **Design emocional: por que adoramos (ou detestamos) os objetos do dia a dia**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

¹⁸ Ver *A Questão dos Livros* (2010).

SCOTT, C. Artists' Books, Altered Books, and Picturebooks. *In*: KÜMMERLING-MEIBAUER, B. (Org.). **Picturebooks**: representation and narration. Children's literature and culture. Nova York; Londres: Routledge, 2014.

Data de submissão: 10/03/2020

Data de aprovação: 22/04/2020