

## O livro como objeto predisposto à interdisciplinaridade

Paula Mastroberti (UFRGS - Brasil)

### RESUMO

O artigo trata do livro como objeto estético e comunicativo, suporte ambíguo para conteúdos culturais e objeto cultural ele mesmo. Parto de duas metáforas, *janela* e *borboleta*, para localizá-lo em relação à história da imprensa, das artes gráficas (ilustração) e aos novos contextos culturais midiáticos. Assim, defendo uma mediação interdisciplinar do livro ilustrado e da escrita como arte liberta do ensino técnico da língua. O livro literário, sobretudo o ilustrado, pode e deve ser incorporado ao leitor na ambiência da arte, como um objeto de consumo conspícuo e ao mesmo tempo inventivo. É na emancipação da leitura da escritura como arte, que se formamos verdadeiros operadores e agentes da cultura, não importa qual a linguagem ou mídia. Para produzir estas reflexões, servi-me de uma ampla grade teórica, envolvendo as áreas da Filosofia (Jacques Derrida), da Comunicação ou Design (Philip Meggs e Alston Purvis), da História (Robert Darnton) e da sociologia (Gisela Taschner), entre outros.

### PALAVRAS-CHAVE

Livro infantil e juvenil; suportes de leitura; artes gráficas; design; ilustração.

### ABSTRACT

The article discusses the book as an aesthetic and communicative object, ambiguous support for cultural content and a cultural object itself. I start from two metaphors, the *window* and the *butterfly*, to locate it in relation to the history of the press, graphic arts (illustration) and to new media cultural contexts. Then, I advocate an interdisciplinary mediation of the picture book as well of the writing as art frees the technical language teaching. The literary book, specially the illustrated book, can and should be incorporated into the reader in the ambience of art, as an object of conspicuous consumption and inventive as well. The emancipation to reading and writing as art may form the true operators and agents of culture, no matter which language or media. To produce these reflections, I poured myself a large theoretical grid, involving the areas of philosophy (Jacques Derrida), or Communication Design (Philip Meggs and Alston Purvis), History (Robert Darnton) and Sociology (Gisela Taschner) among others.

### KEYWORDS

Children and young's book; readers media; graphics; design; illustration.

## O livro como janela e como borboleta

*“Um livro, qualquer livro, é para nós um objeto sagrado”.*

*Jorge Luis Borges*

Embora graduada em Artes Plásticas (denominação que prefiro manter em virtude de sua abrangência sensorial, ao invés de “visuais”, restrita a um único sentido corporal<sup>1</sup>), minhas atividades como escritora e minha atuação em feiras de livro e

---

<sup>1</sup> W. J. T. Mitchell discutirá essa redução ao termo visual com relação à leitura da arte dizendo que, “do ponto de vista da modalidade sensorial, todas as mídias são ‘mistas’” (MITCHELL, 2009, p. 167). Sua afirmação inclui a pintura em sua existência material que inclui a impressão do gesto e do tato, por exemplo. Dado isso, e dadas todas as manifestações compreendidas como dentro das artes visuais, e

outros projetos ligados à leitura literária me levaram a pós-graduação em Letras. Contudo, nesse percurso que culminou no meu doutoramento, o maior desafio foi o de entrelaçar meus conhecimentos em ambas as artes – plásticas e literárias – numa pesquisa que, além de satisfazer meu novo local disciplinar, permitisse manter as raízes fincadas na minha área de origem.

Acolhida pelo programa de pós-graduação da Faculdade de Letras da PUCRS para discursar sobre os então chamados “diálogos” entre a literatura e a ilustração, tornei o livro o objeto principal das minhas investigações. Para além de tudo o que se dizia da literatura ilustrada, sobretudo da infantil e juvenil, e por incrível que pudesse parecer, o livro, este objeto que Borges declara sagrado, permanecia pouco referido, quando não obliterado pelas pesquisas da área.

Minha perspectiva girou, então, em torno da questão da sacralização e/ou dessacralização do livro, através de uma investigação que exigiu de mim um fôlego teórico transdisciplinar em virtude do seu caráter complexo: o livro é, simultaneamente, um veículo de conhecimento e um artefato produzido por uma economia industrial; elitista em conteúdo, mas dono de um corpo múltiplo que o destina ao consumo em larga escala; signo máximo do autor, embora produzido por uma equipe editorial muitas vezes coautoral, para só então, após atravessar territórios dominados por distribuidores e livreiros, ser consumido de forma conspícua pelo leitor<sup>2</sup>.

Parti de duas metáforas: a primeira, o livro como **janela**. Esta foi gerada a partir da obra *Peter Pan e Wendy*, corpus da dissertação de mestrado, na qual eu concluía da seguinte forma:

[...] como a janela sempre aberta da casa da família Darling, o livro é portal entre a realidade e a fantasia. Ocorre que essa passagem não é feita de nada, mas têm moldura, encaixes; ela é dependente de fronteiras materiais que delimitam o espaço a ser transgredido e a indicam como ponto de encontro mágico entre os mais diversos mundos. Grande ou pequena, em arco ou

---

que incluem performances, gestualizações, animações, odores, texturas, modelagem, etc., critico a denominação “artes visuais” como restritiva, preferindo manter a denominação anterior, na qual me graduei.

<sup>2</sup> Em Gisela Taschner (TASCHNER, 2009), o consumidor conspícuo é, aquele que consome para aparentar ou se diferenciar, para obter algum tipo de prestígio, seja ele simbólico ou econômico. Seu consumopode ser admitido como temporário, por via do empréstimo, como o sujeito que usufrui da biblioteca.

quadrada, acortinada, clarabóia basculante ou decorada com a exuberância multicolorida dos vitrais, cada janela recorta e interfere junto ao seu perscrutador uma paisagem distinta (MASTROBERTI, 2007, p. 111.)

A segunda metáfora, borboleta, foi retirada de uma frase de Stéphane Mallarmé, referindo-se ao livro como suporte poético: “Atribuíamos a sonhos, antes da leitura, num canteiro, a atenção que solicita qualquer *borboleta* branca...” (MALLARMÉ, 1991, grifo meu). Assim, em janela, temos o objeto transparente, abertura estática cuja borda passa quase despercebida e sobre a qual nos debruçamos para termos acesso a um outro objeto, que está além de nós, em outro espaço, em outro tempo. Em borboleta, temos a matéria viva e corporificada, dinâmica em seu bater de asas (o folhear de páginas) – a encarnação gráfica, sensual, da língua.

Contudo, a partir de quando podemos dar o nome *livro* aos suportes de leitura? Que objetos mereceriam ser denominados como tal? Seria possível responder que ele inicia sua trajetória a partir do códice, anterior à imprensa tipográfica? Ou é melhor situarmos sua definição tão somente a partir do incunábulo<sup>3</sup>? Os pesados manuscritos medievais, a depender de um leitoril para seu manuseio, cuja encadernação resulta de uma primorosa habilidade em ourivesaria e cujas páginas incluem belíssimas pinturas, seriam livros num sentido estrito?

Como reconhece, por fim, Derrida:

Mas a palavra *livro* é tão difícil de delimitar quanto a questão do livro, se pelo menos se quiser reconhecer-lhe uma especificidade acentuada e recortá-la no que ela tem de irreduzível, ali onde ela resiste a tantas questões próximas, conexas, até mesmo inseparáveis (DERRIDA, 2004, p. 19).

Concordo com o filósofo que o termo *livro*, em suas transformações ao longo do tempo como símbolo ou portador do conhecimento, tornou-se um signo para além de sua forma ou matéria, tornando difícil a redução a uma única estrutura ou abordagem teórica, principalmente quando surgem, diante de nós, novos e inovadores artefatos tecnológicos para a leitura, para os quais até damos o nome de livro eletrônico ou *ebook*, embora, funcionalmente, sua manipulação não necessariamente

---

<sup>3</sup> Precursor imediato do livro, o **códice**, ou **codex**, era uma encadernação cujas páginas de pergaminho eram impressas a partir de manuscritos gravados em madeira. Já nos **incunábulo**s, temos os primeiros livros impressos com tipos móveis. Dá-se esse nome a todas as edições publicadas desde a Bíblia impressa em processo desenvolvido por Gutemberg até o final do século XVI.

implique o virar de páginas, mas invoque o *volumen* – o antigo rolo de papiro. E, mesmo quando nos restringimos aos formatos impressos, não atribuímos o nome *livro* aos tantos brinquedos que, tendo a forma de um códice, de repente se desdobram diante de nossos olhos em casinhas, castelos e animais de papel? Um objeto de plástico, em forma de peixinho, inflado para boiar na água, ainda que contenha um texto distribuído em páginas é ou não é, afinal, um livro? Talvez fosse mais fácil aceitá-lo em sua pluralidade formal se não o pensássemos somente na função que normalmente lhe atribuímos – o de janela aberta ao conhecimento (seja ele poético ou informativo) – ou seja, se o enxergássemos simultaneamente como uma borboleta, figura de asas em constante movimento, materializada sob a luz, forma em si mesma lúdica e igualmente poética a solicitar a atenção de qualquer um (crianças, adultos, alfabetizados e não alfabetizados).

A forma-livro, em sua ambiguidade de artefato cultural, é fruto tanto da união entre a popular mão-de-obra artesã – posteriormente absorvida e profissionalizada pela indústria gráfica e pelo mercado editorial – quanto de uma elite erudita envolvida com os processos da escrita, mais tarde discriminada em escritor ou autor, editor e tradutor. Abordando-o em sua complexidade, quero esclarecer não só a sua posição enquanto suporte tradicional impresso até a sua transfiguração em mídia eletrônica de leitura, mas as suas apropriações feitas pela educação para a leitura literária, em especial a ilustrada. Como defende Robert Darnton, o estudo do livro requer uma estratégia interdisciplinar, pois:

Nem a história, nem a literatura, nem a economia, nem a sociologia nem a bibliografia podem fazer justiça a todos os aspectos da vida de um livro. Assim, por sua própria natureza, a história do livro deve ser internacional em escala e interdisciplinar em método. [...] os livros não apenas relatam a história; eles fazem a história (DARNTON, 2010, p. 219).

Para elaborar tal estratégia, é preciso antes circunscrever o livro como um objeto presente na sociedade e na cultura em suas diversas instâncias e funções. Assim, neste trabalho, eu optei por dividir minhas reflexões em três pontos de vista ou ancoragem: o livro como objeto estético e comunicativo; o livro como objeto cultural – e dentro disso, o seu lugar na cultura infantil e juvenil, em especial quando ilustrado – e o livro como objeto tecnológico, ou seja, como produto de uma indústria cujas técnicas o fazem evoluir quanto à forma, do papel ao tablet. Só depois disso, será

possível tecer algumas considerações sobre sua potencial predisposição às metodologias interdisciplinares.

### **O livro como objeto estético e comunicativo**

Seria de esperar, tomando por base as afinidades da grafia alfabética com as grafias pictoriais, que os rastros da história do livro fossem encontrados não apenas vinculados à história da escrita, mas aos estudos relacionados ao desenho e à gravura, em virtude do seu fundamento comum: o sulco. A discussão que pretende aproximar a arte de inscrição (por incisão, impressão ou grafismos) da escrita não é recente; ela tem procurado fixar os limites da técnica do desenho vinculado às noções de conceito e de expressão direta do *logos* (aproximando-a da idealidade da escritura), em relação às técnicas pictóricas que, convencionalmente, apontam muito mais para a sensualidade direta, sobretudo devido à exploração valorativa da matéria e da cor.

Antigos teóricos da arte, como Vasari, já analisavam o desenho como uma espécie de escrita direta da natureza, não só em sentido de apreensão caligráfica, mas como expressão reflexiva – um modo de apreender e de catalogar as formas e os elementos e de estudá-los. Os próprios artistas – entre eles Leonardo da Vinci – desenvolviam essa relação com os esboços e anotações que antecediam o trabalho pictórico, organizados em **livros de artista** (*sketchbooks* ou *model books*). Em geral, esses livros eram utilizados por alunos como cartilha, manual ou enciclopédia visual, ou ainda como fonte para o desenvolvimento posterior do seu próprio estilo ou trabalho final.

Dentro disso, as abordagens sobre a leitura e a educação para as artes visuais até há pouco faziam uso de expressões que as relacionam à composição formal aos sistemas de escritura, utilizando-se de expressões como “alfabetização visual”, “sintaxe gráfica” ou “sintaxe visual” ou “letramento visual”<sup>4</sup>. Da mesma forma, a psicologia cognitiva costuma realçar o viés comunicativo do desenho infantil,

---

<sup>4</sup> Esses termos são traduções em português derivadas do inglês *visual literacy*, lançado pelo psicólogo cognitivista Julian Hochberg, na década de 70 (PETERSON, Mary A.; GILLAM, Barbara; SEDGWICK, H. A., 2007), e foram adotados por educadores em comunicação visual como Donis A. Dondis (DONDIS, 2000) e outros das artes visuais. Contudo, ao ser traduzido para nossa língua, o sentido de *literacy* foi adulterado: no idioma anglo-saxão, sua conotação o atribui à “cultura” e não a “letramento” ou à “alfabetização”, como acabou sendo entendido no Brasil.

entendendo-o para além da pura expressão ludoestética, como forma que inclui um pensamento crítico, através da qual a criança manifesta seu juízo acerca dos entornos familiares e socioculturais<sup>5</sup>.

As publicações na área do design preferem destacar o livro como um objeto físico, independente de conter ou não discursos verbais. Seu ponto apelativo torna-se, nesse instante de novidades tecnológicas, a própria matéria e a forma sensual do papel em contraste às mídias eletrônico-digitais. A história do livro narrada do ponto de vista do design desenvolve-se a partir de uma estética de ordem funcional, tendo por pano de fundo os avanços tecnológicos e a história da arte. Em geral, o livro é apresentado como um objeto de apresentação de um dado conteúdo (informativo ou ficcional), entre tantos outros produzidos pelo designer. Enquanto que, na história da escrita, ele desempenha um papel quase protagonista, na história das artes gráficas ele toma um lugar coadjuvante, embora destacado em sua importância e complexidade (dado os valores culturais e simbólicos que lhe são agregados e que o diferenciam de uma embalagem de alimento, por exemplo).

Para o design, é a capa o elemento de destaque, já que é nela que se concentra o maior empenho criativo e também por estar associada à função dupla de anúncio e de sedução. Dessa perspectiva, o texto se apresenta prioritariamente como composição gráfico-pictórica; sob o nome de *mancha*, ele será tratado como elemento visual, resultado de uma consciência moderna e da crescente consolidação profissional do artista gráfico, através de movimentos como o *arts and crafts* ou da Bauhaus. Desde as primeiras peças publicitárias e das construções poéticas dadaístas, as variações tipográficas do sistema alfanumérico têm sido exploradas como elementos formais poético-significantes.

A evolução industrial e tecnológica tornou o livro um objeto sofisticado e ao mesmo tempo banal. A capa sintetiza as intenções editoriais e, conforme critérios estéticos, o grau de sofisticação, tanto em termos de tecnologia de impressão quanto de estilo e criação, ela pode (a)trair o conteúdo de um livro – seduz ou afasta leitores, engana-os ou os conquista. Séculos após sua invenção, o livro, como artefato, atinge

---

<sup>5</sup> Penso sobretudo nas publicações traduzidas no Brasil de Philippe Greig e de Angela Anning e Kathy Ring, referenciadas no final deste artigo.

um equilíbrio formal, impecável, conforme dirão Humberto Eco e Jean-Claude Carrière (ECO e CARRIÈRE, 2010). É na literatura de caráter mais irreverente – poesia, textos de autores jovens, publicações infantis ou propostas editoriais ou independentes mais ousadas – que ele aponta a si como borboleta, não exclusivamente branca, mas multicolorida, nem sempre de papel, mas confeccionada de materiais os mais variados. E é nos estudos interdisciplinares que ele se apresentará em corpo e espírito, pois “seu caráter plural, múltiplo”, dirá Vera Casa Nova, “envolvendo relações e mesmo fricções entre as artes, não possibilita um conceito fechado e absoluto” (NOVA, 2008).

“*Machine à lire*”, como dirá Paul Valéry (1970), cujas engrenagens imbricam e agenciam a leitura de códigos estéticos e simbólicos, produto resultante da artesanaria manual e da erudição intelectual, o livro, desconstruído como objeto, pode reconstruir-se finalmente como um sistema lúdico de signos. Veremos a seguir como essa máquina se comporta quando, às engrenagens da escrita, incorporam-se as figuras de ilustração.

### **O livro como objeto cultural infantil e juvenil**

A princípio, parece simples definir um livro literário ilustrado: trata-se de um produto cultural de valor simbólico e econômico, concebido na forma de um códice impresso, cujo conteúdo hibridiza, em uma mesma substância (papel ou outro), um dado texto de valor poético e/ou narrativo e as artes figurativas, reproduzidos a partir de uma matriz analógica ou digital.

Em virtude da tradicional oposição entre arte literária e arte figurativa (sobretudo a gráfica, também marginalizada pelo sistema tradicional da arte no Ocidente), achou-se por bem delimitar o campo de atuação da última aos livros destinados àqueles que porventura não dominem plenamente o código alfanumérico. Seriam eles os analfabetos funcionais e as crianças.

Cabe neste momento perguntar de onde viria o vínculo, hoje em dia aceito como natural, entre livro literário ilustrado e o infante? Uma vez que os primeiros manuscritos, certamente inacessíveis a uma criança, não evitaram – antes pelo contrário, estimularam por décadas – a produção de belíssimas pinturas e efeitos decorativos, quando e por que elas foram literalmente marginalizadas no espaço do

livro ocidental? As razões são bastante complexas, e envolvem bem mais do que uma simples opção pela linguagem verbal: elas parecem ter raízes no crescente letramento das populações, é claro, tornando irrelevante a comunicação por figuras. No entanto, também são decorrentes de uma economia de recursos, quando o próprio sistema da tipografia móvel começou a exigir profissionais qualificados e específicos para cada função, onerando os custos de produção de um livro impresso ilustrado, ao dividir a antiga função do xilografador em duas: o tipógrafo e o gravurista propriamente dito, este último responsável pelas ilustrações e efeitos decorativos (MEGGS e PURVIS, 2009).

Nas origens do livro impresso ilustrado, não encontraremos um gênero literário propriamente dito, mas um braço das artes – a gravura ou as artes gráficas – que posteriormente desembocaria na publicação de cópias de livros de arte ou de artista. Essas publicações não tinham por destino a criança que, por esse período, tinha a leitura por dever e obrigação, ora para se alfabetizar, ora para formação religiosa e ética. Ela aprendia a ler na mesma literatura destinada aos seus pais ou educadores. As primeiras convenções gráficas que determinariam as formas de um livro infantil se estabeleceram somente em pleno período vitoriano inglês, no século XIX, bem depois da produção de uma literatura de formação dedicada aos jovens e infantes. Até então o livro para crianças não se diferenciava do livro para adultos, sendo tão austero quanto este.

Os primeiros sinais identificatórios surgiram na elaboração da capa. Nesse sentido, as edições destinadas às crianças foram inovadoras: até o início do século XIX, as obras em geral vinham ou com uma capa provisória (no século XVI a guarnição – capa ou caixa – de um *chapbook* (POWERS, 2008) já era vendida em separado pelos ambulantes, a um preço acessível, com a finalidade de proteger a obra) ou em cadernos soltos. Inicialmente, por prazer, leitores mandavam proteger os livros em capas ou caixas feitas à mão, em papel, couro ou tecido especial, com decorações em relevo ou chanfradura aplicadas sobre a cobertura, às vezes gravadas a ouro. Tornou-se um hábito pais oferecerem livros belamente encadernados como presente aos filhos, comportamento esse que logo se comercializou, vinculando o livro decorado à criança, como modo de seduzi-la para a aprendizagem da escrita e da leitura.

Com o desenvolvimento da tecnologia industrial e o barateamento dos custos de produção, a capa ilustrada, surgida como associada ao leitor infante, seria adotada também para outros gêneros de publicações. Contudo, essas decorações não ultrapassariam a superfície do livro antes do século XIX. Foram ainda os ingleses que, através de livros-brinquedo, inovaram o aspecto do *miolo* – cadernos internos que compõem o corpo de um livro – introduzindo gravuras e outras novidades que, mescladas ao texto, buscavam transformar o aprendizado da leitura numa atividade mais lúdica e agradável.

As modificações introduzidas na literatura de formação, de modo a torná-las sedutoras aos jovens leitores, não se limitam às possibilidades oferecidas pelas novas tecnologias de impressão, que já permitiam, na virada do século, a produção de miolos coloridos – inicialmente pintados à mão, exemplar por exemplar – ainda que isso implicasse o encarecimento do livro como produto final. Essas modificações acabaram por influenciar, ao lado de outras, a própria linguagem e o estilo da ilustração, austera de início, porque vinculada à arte de gravuristas que majoritariamente seguiam o estilo dos grandes mestres, acompanhando os movimentos das artes plásticas desde o Renascimento. Assim, embora artistas como Gustave Doré e Eugène Delacroix, em meados do século XIX, se dedicassem à ilustração literária, inclusive a de formação, os historiadores Philip Meggs e Alston Purvis preferem citar Walter Crane (1845-1915) como o primeiro e mais influente ilustrador de livros para crianças (MEGGS e PURVIS, 2009).

Tal como muitos outros ilustradores de livros para crianças e jovens, como George Cruikshank ou John Tenniel, Crane era artista gráfico por excelência, ou seja, era mais conhecido por trabalhos para jornais e periódicos, embora também fosse conhecido como pintor. Outros chargistas e caricaturistas migraram eventualmente para a produção de livros infantis, em virtude do estilo leve e engraçado com que produziam suas figuras. O campo de ilustração infantil também pôde ser explorado confortavelmente por artistas mulheres, como Kate Greenway (1846-1901), em virtude do papel afetivo que muitas vezes esses livros e suas artes exerciam, associado à natureza feminina. Além do já citado Walter Crane, outros artistas do movimento simbolista do final do século XIX e início do século XX voltaram-se igualmente para a ilustração de livros infantis, como Arthur Rackham ou Charles Robinson, em virtude

da afinidade da corrente com a temática dos mitos, lendas e contos populares, inspiradores de imagens fantásticas e alegóricas.

O livro ilustrado infantil, como vimos, tem uma origem bastante semelhante ao da literatura a qual serve: a cultura popular. Se por um lado descende das primeiras impressões em xilogravura de cartas de baralho e livretos para analfabetos ou semianalfabetos, por outro, seus primeiros ilustradores eram artistas com outro tipo de formação ou percurso. Eles raramente viriam a ser os mesmos ilustradores que produziam artes para os livros literários de luxo, adquiridos por colecionadores, mas, em sua maioria, seriam chargistas ou caricaturistas de jornais e periódicos ou mulheres com bom desempenho na produção de aquarelas (cuja arte era considerada apropriada ao espírito e ao lazer feminino, como tocar piano). Assim, apesar de renovar o design gráfico, ao incluir tanto a capa como elemento essencial do suporte de leitura como as novidades tecnológicas de impressão, ousando inclusive a transgressão do objeto através do conceito de livro-brinquedo, as raízes na cultura popular contribuíram para com a visão que ainda hoje muitos têm do livro ilustrado: um produto sofisticado, caro, mas pueril, raramente reconhecido em seu valor artístico ou literário. Ao invadir o território da escrita, o livro literário ilustrado, com seu alto desempenho tecnológico e estético, aponta para a sua natureza de artefato industrial, e profana o templo sagrado da palavra escrita, ao apresentar-se festivamente como objeto lúdico e sensual. Em contrapartida, a ilustração ainda luta para ser reconhecida como arte, em virtude do seu caráter dependente de outra linguagem, e da sua vinculação à indústria de consumo, contrariando os princípios estéticos instaurados pela crítica e teoria da arte desde a modernidade. A sua valorização acabou por vir a partir da importância crescente do design gráfico e do reconhecimento dos gêneros literários infantil e juvenil e seus modos híbridos de apresentação como especialidades dignas de estudo e de pesquisa em âmbito acadêmico. Sobretudo, a revalorização do livro como objeto estético, algo que não acontecia desde o Renascimento, só tornou-se possível em virtude do recente contraste formado com as mídias eletrônico-digitais e suas novas interfaces.

### **O livro como objeto tecnológico**

Enquanto objeto industrial, a produção do livro está cada vez mais acessível e centralizada, em virtude das novas ferramentas; através de *softwares* reunidos num

computador, pode-se passar com fluência da editoração do texto e do tratamento de figuras à diagramação e produção das matrizes para posterior impressão. Mesmo a indústria gráfica se digitalizou a ponto de automatizar serviços e produzir novos efeitos estéticos nos impressos, recursos esses que, se não eram inimagináveis há poucas décadas, no mínimo exigiam muito mais trabalho antes deles: recortes, vernizes, efeitos de brilho ou de metalizados, etc. Finalizado em papel ou plástico, o livro concebido em matriz digital retoma, de certa forma, a estética medieval, ao permitir tanto a reintegração entre os discursos visuais e verbais quanto uma maior liberdade por parte do artista gráfico. Além disso, a confecção do livro totalmente autoral também foi facilitada: um único profissional pode, sozinho, com conhecimentos e habilidades mínimas, incumbir-se da tarefa de projetar um livro com finalidade de reprodução, do texto à capa. A facilidade com que se manipulam as ferramentas digitais possibilita o barateamento e a multiplicação de obras impressas, fenômeno que se pode observar na atual configuração do sistema literário. Na verdade, ao contrário do que foi preconizado com o advento da Internet, nunca se produziram tantos livros: blogueiros como André Czarnobai, mais conhecido como autor do famoso *blog CardosOnline*, reuniu seus melhores textos, publicando-os em 2005 sob a forma de livro impresso, *Cavernas & Concubinas*, editado pela DBA; Seth Grahame-Smith, um *fanfic writer*, acabou lançando em papel sua “releitura” de Jane Austen, sob o título *Pride and prejudice and zombies (Orgulho e preconceito e zumbis)*, editado no Brasil pela Intrínseca, em 2010. Além disso, o fenômeno se estende ao âmbito escolar, com a produção de livros de jovens autores, e às confrarias ou associações literárias diversas, que organizam e viabilizam aos autores associados à publicação de seus textos em antologias independentes.

Inúmeros projetos acerca da produção e venda do livro eletrônico circulam atualmente nos bastidores do mercado editorial. Em sua maioria ainda tímidos, nem todos os discursos sobre o futuro do livro são otimistas; enquanto alguns lamentam ou temem o fim do papel, outros se maravilham diante das possibilidades criativas das técnicas digitais. É, portanto, importante discutir a mídia impressa e suas intersemioticidades no interior da educação, tanto quanto se discute a escrita e a leitura ou as novas tecnologias aplicadas às artes contemporâneas; no contexto prolixo e plural da cultura midiática, tornou-se necessário ler *o livro* e não *através dele*, não para salvá-lo, mas para aceitar sua transfiguração e dela usufruir. Sejam suas

asas de papel ou pontilhadas de luz, a borboleta prossegue necessária em suas metamorfoses, enquanto proporcionar igual e confortável experiência: a de podermos espiar através de suas asas-janelas, livremente e do interior de nossa intimidade silenciosa, uma paisagem feita para cada um de nós, única e distinta.

### **Considerações finais: o livro como objeto interdisciplinar**

Chegamos, portanto, a uma ideia de livro que, embora cultural e historicamente vinculado à escrita, pode ser entendido como máquina midiática, ou seja, como um sistema complexo em que forma e matéria são substâncias componentes do discursivo. Isso equivale a dizer que o livro literário, como ferramenta de ensino/aprendizagem, poderia ir muito além dos usos que normalmente fazemos dele em sala de aula, quando ele é simplesmente atravessado pelo ensino da língua e da literatura. Como objeto cultural acessível no espaço escolar, ele pode constituir-se ferramenta ou estímulo para uma metodologia interdisciplinar – principalmente entre as áreas de artes plásticas e gráficas e a literatura – em virtude de suas potencialidades plurissemióticas – os significantes presentes na sua matericidade se apresentam igualmente carregados de dados significativos, não apenas estéticos e comunicativos, mas históricos, sociais e culturais.

Para que tal metodologia seja possível, entretanto, é preciso reconhecer o livro – principalmente o livro ilustrado destinado à infância e adolescência e acessível através das bibliotecas escolares e programas de estímulo à leitura literária – como um objeto de design criativo e potencialmente artístico. Há um engendrar humano e autoral (mesmo quando obscuro) por trás dessa mídia, ora menosprezada nos agenciamentos mediadores da leitura literária, ora intocável pela burocratização ou interdição ao seu manuseio. É preciso, sobretudo, desconstruir sua aura e a relação sinonímica que ele estabelece com o puramente literário, reconhecê-lo como matéria transitória e efêmera e, ao mesmo tempo, amá-lo pela invenção perfeita que é enquanto artefato e invenção. É preciso, sobretudo, equipará-lo, compará-lo, equilibrá-lo em relação aos demais artefatos midiáticos culturais em sua poeticidade inventiva.

Tendo em vista o aumento crescente de opções de objetos literários – alguns ainda presos, em muitos aspectos, à forma livro, como o *ebook* – o livro físico, tal

como o disco de vinil ou a fotografia fílmica, tende a tornar-se uma mídia opcional, o que só acentuará o seu valor estético ou suas qualidades artísticas. Também não se pode esquecer das possibilidades que ele mesmo sugere para a sua desconstrução conceitual, conforme nos apresenta o design contemporâneo e as mais variadas apropriações do formato códice pelas artes plásticas desde o livro de artistas até sua incorporação como metáfora pelas artes contemporâneas. De igual maneira, não podemos afirmar apressadamente que o livro impresso tornou-se – ou está-se tornando – um objeto estranho às novas gerações. O códice deve prosseguir, pelo menos por enquanto, ocupando espaço ao lado de tantas outras possibilidades de contato com as artes e com a escrita. Ressignificado como mídia eletrônica, ele igualmente requer mediação e estímulo junto aos jovens, cujo acesso à informação e à cultura através de computadores, smartphones e tablets não se dá de maneira tão natural ou competente quanto se imagina. Por isso, uma educação interdisciplinar, centrada na *escrita como arte e na leitura como fruição* e não como apêndice do ensino da língua, associada ao acesso livre aos livros através da promoção de locais desejados como emofetivos de leitura, torna-se absolutamente necessária, não só no sentido de incorporar a leitura literária ao cotidiano infantil e juvenil, mas no sentido de torná-los – essas crianças e jovens – participantes inventivos da cultura estética como um todo, propiciando-lhes a apropriação do livro como um conceito para além do mero suporte de conteúdos.

Além disso, as novas tecnologias modificaram e complexificaram operações e agenciamentos da cultura e da arte. Portanto, não basta pensar pura e simplesmente nas inter-relações discursivas e semióticas restritas ao interior do livro ilustrado, quando na mediação entre narrativas, poéticas e operadores: esse objeto já ancestral convive com inúmeros outros aparelhos que igualmente materificam e interferem na apreciação estética dos dados veiculados. As operações macro e micromediadoras fariam bem em pensar o livro dentro desse contexto, e não como um objeto ausente, intocável e hierático; nos tempos que hoje correm, em que a leitura do livro literário impresso e ilustrado deveria apresentar-se, sobretudo, como uma opção de entretenimento inteligente (especialmente no que se refere ao universo cultural infantil e juvenil), seria importante valorizá-lo em sua totalidade objetual e conferir ao material gráfico qualidades tais que o colocassem ao lado de outros produtos culturais,

tornando-o igualmente prazeroso e eficiente ao proporcionar o acesso a um universo poético-narrativo.

O conceito de livro aqui proposto deve ser entendido como um baluarte, não em defesa do papel ou do códice, mas em defesa das qualidades intrínsecas à sua condição de objeto cultural e artístico e da energia criativa despendida para a sua produção, quaisquer que sejam as mídias compositivas de sua substância. Além de defender a ideia da interdisciplinaridade em sua mediação, quero aproveitar para propor também uma reflexão crítica aberta às novidades do material eletrônico igualmente portador de tantas matrizes semióticas, levando em consideração as artesanias que igualmente o envolvem. Nunca é demais apontar, respeitar e valorizar toda e qualquer invenção humana em benefício da arte, da cultura e do conhecimento.

O livro literário, sobretudo o ilustrado, pode e deve ser incorporado ao leitor na ambiência do amor, do lazer e da arte, como um objeto de consumo conspícuo e ao mesmo tempo inventivo. Esse desejo, no entanto, somente será realizado quando, de objeto convencional, o livro passe a ser reconhecido em sua complexidade de produto industrial e mercadológico, sem que isso incorra no desmerecimento de suas qualidades estéticas ou simbólicas.

Por fim, é na emancipação da leitura como fruição e na escritura como arte, livre dos estudos centrados no ensino técnico da língua, mais aproximada às contemporâneas metodologias de ensino artístico, como a música, o teatro, as artes plásticas ou a dança, que vislumbro a solução para a formação de verdadeiros operadores e agentes da cultura, não importa qual a sua linguagem e seja qual for sua mídia.

#### **Referências**

- ANNING, Angela; RING, Kathy. *Os significados dos desenhos das crianças*. Tradução de Magda França Lopes. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- BORGES, Jorge Luis. Do culto aos livros. In: *Outras inquisições*. Tradução de David Arrigucci. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 131-136.
- DARNTON, Robert. *A questão dos livros*. Tradução de Daniel Pellizari. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *Papel-máquina*. Tradução de Evandro Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- ECO, Umberto; CARRIÈRE, Jean-Claude. *Não contem com o fim do livro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Record, 2010.

GREIG, Phillipe. *A criança e seu desenho: o nascimento da arte e da escrita*. Tradução de Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2009.

MALLARMÉ, Stéphane. O livro, instrumento espiritual. In: *Fundadores da modernidade*. Irleamar Chiampi (Org.). Tradução: Philippe Villemart. São Paulo: Ática, 1991. p. 125-128.

MASTROBERTI, Paula. *Peter Pan e Wendy em versão brasileira: uma janela aberta para o livro como suporte híbrido*. 2007. 125 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <[http://tede.pucrs.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=1346](http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1346)> Data de acesso: 11 jun. 2014.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. *A história do design gráfico*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

MITCHELL, William John Thomas. Não existem mídias visuais. Tradução de Jussânia Gollo. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios*. São Paulo: Unesp, 2009. p. 167-177.

NOVA, Vera Casa. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

PETERSON, Mary A.; GILLAM, Barbara; SEDGWICK, H. A. (Org.). *In the mind's eye: Julian Hochberg on the perception of pictures, films and the world*. New York: Oxford University, 2007.

POWERS, Alan. *Era uma vez uma capa*. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosacnaify, 2008.

TASCHNER, Gisela. *Cultura, consumo e cidadania*. São Paulo: EDUSC, 2009.

VALÉRY, Paul. Les deux vertus d'un livre. In: *Oeuvres: pièces sur l'art*, v. II. Paris: Gallimard, 1970. p. 1246-1252.

### **Paula Mastroberti**

Paula Mastroberti nasceu em 1962, em Porto Alegre, RS. É escritora, artista plástica, ilustradora e quadrinista premiada, entre outros, com dois Troféus Açorianos (*Cinderela: uma biografia autorizada*, Melhor Livro Infante-Juvenil e *Os sapatinhos vermelhos*, Melhor Ilustração); Troféu Jabuti (*Heroísmo de Quixote*, Categoria Juvenil) e Selo Altamente Recomendável pela Fundação Nacional de Literatura Infantil e Juvenil. Em 2012, foi um dos três brasileiros selecionados pelo Goethe Institut para participar do Projeto Osmose, um intercâmbio cultural que resultou numa publicação bilíngue de seis contos gráficos, em conjunto com três autores alemães. Atualmente, além de sua produção artística e literária, é Professora do Departamento de Artes Visuais da UFRGS, atuando na área da Arte/Educação.

E-mail: [pmastroberti@gmail.com](mailto:pmastroberti@gmail.com)

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/2785011594553498>