



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA
UNIDADE ACADÊMICA DE DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN**

Anália Adriana S. Ferreira

**Comunicação visual no livro ilustrado: palavra, imagem e design
contando histórias.**

Campina Grande, PB.
2017

Anália Adriana S. Ferreira

**Comunicação visual no livro ilustrado: palavra, imagem e design
contando histórias**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Campina Grande como requisito a obtenção do grau de Mestre em Design.

Linha de Pesquisa: Informação, comunicação e cultura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Márcia Tavares Silva

Campina Grande, PB.
2017

AGRADECIMENTOS

À minha família, por toda a compreensão, incentivo constante e cuidados nos momentos mais difíceis. Mainha, por ser inspiração e porto seguro. Ana Clara, pela paciência neste período tão importante e por não deixar essa mãe maluca perder o restinho de juízo.

Aos que fazem o departamento de Design da UFCG, alunos, funcionários e professores, agradeço as trocas de conhecimento, as disciplinas ministradas e atenção com a pesquisa. Professora Grace Sampaio, pela acolhida no estágio, professor Itamar Ferreira, pelas leituras e sugestões. Aos professores Denise Lino e Daniel Lourenço, que acompanharam na qualificação e participaram da defesa, à minha orientadora Márcia Tavares, por tudo o que fez por mim e pela pesquisa, por todas as horas de dedicação, pela confiança e amizade.

Aos amigos de turma, pelas risadas, artigos enviados, por compartilhar as aflições e angústias, sempre na torcida por dias melhores. Em especial Marília, Poly, Abraão, Taís e Lamunyel, que fotografou livros, segurou a rinite nas buscas arqueológicas e achou solução quando nem eu mais encontrava. Muito obrigada!

Ao departamento de Letras, professores e alunos que tão bem me receberam acompanhando esta aventura em pesquisar sobre o livro infantil, ao LAELL (Laboratório de Apoio ao Ensino de Língua e Literatura) pelo acervo disponível, ao professor Hélder Pinheiro pelos empréstimos de livros e simpatia, à Biblioteca Central da UFCG e seus funcionários, ao Estante Virtual e os sebos ali cadastrados, peça fundamental neste processo, e a bolsa da CAPES, essencial para a aquisição dos livros e continuidade dos estudos.

Tia Sheila, pela hospedagem tão cuidadosa, caronas, cafés com bolo de ameixa, risadas em torno da mesa e por todo o carinho de sempre. Cecília, pela amizade tão especial, companhia nos almoços, conselhos, passeios por Campina e por estar presente sempre que precisei.

A todos que de alguma forma contribuíram à pesquisa ou tornaram esse caminho possível e mais feliz. Gratidão!

RESUMO

FERREIRA, A.A.S. Comunicação visual no livro ilustrado: palavra, imagem e design contando histórias. Dissertação (Mestrado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Campina Grande. Campina Grande, 2017.

Esta pesquisa tem por objetivo investigar a comunicação visual e a relação palavra-imagem mediada pelo design em livros ilustrados, para isso, selecionou-se o acervo da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, FNLIJ, especificamente a categoria Criança. Realizou-se estudo panorâmico de caráter histórico-cultural do livro infantil no Brasil, observando temáticas, concepções gráficas, autores, ilustradores e a narrativa visual com o intuito de compreender o objeto e identificar a participação do design gráfico no mesmo; levantamento e discussão sobre as classificações do livro infantil, as necessidades de leitura de imagens e os aspectos do design na organização visual também foram contemplados nesta dissertação. Os livros selecionados passaram por análise sintática e semântica para melhor observar as articulações entre as narrativas visual e verbal. Para análise sintática utiliza-se as teorias da Gestalt como norteamento, observando formas, cores, tipografia e composição. Para análise semântica o uso da Semiótica, identificando ícones, índices e suas simbologias. A metodologia seguiu as etapas propostas pelo Método Feldman de Leitura de Imagens e precisou ser adaptado para o livro ilustrado com aplicação das teorias mencionadas. Como resultado destaca-se a diversidade de concepções na narrativa visual e as experimentações que o design possibilita ao livro. Espera-se por meio deste trabalho contribuir para a ampliação de estudos do design no livro infantil, fomentar a discussão sobre leitura de imagens e as práticas de projetos de comunicação para criança.

Palavras-chave: *Comunicação visual, Livro ilustrado, Design Gráfico.*

ABSTRACT

FERREIRA, A.A.S. Visual communication in picturebook: word, image and design telling stories. Dissertação (Mestrado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Campina Grande. Campina Grande, 2017.

This research aims to investigate visual communication in picturebooks and the text-image relation mediated by the design. Therefore the collection of the FNLIJ, Brazilian version of International Board on Books for Young People – IBBY, specifically the Child category was selected. In order to understand the object and identify the participation of graphic design in it, a panoramic historical-cultural study of the children's book in Brazil was carried out, emphasizing its thematic, graphic conceptions, authors, illustrators and visual narrative. This study also comprises a selection and discussion about the child book classifications, the need to foment for reading images, and the aspects of design in the visual organization of the information. The selected books were analyzed syntactically and semantically to better observe the articulations between the visual and verbal narratives. The syntactic analysis followed Gestalt theories as a guide, observing forms, colors, typography and composition. The semantic analysis was conducted through semiotics theories to identify icons, indexes and their symbologies. The methodology was an adaptation of the steps proposed by the Feldman Method of Reading Images redirecting to the Picturebook with application of the mentioned theories. As a result, this research highlights the diversity of composition of the visual narrative and the experimentation that the design makes possible to the book. Moreover, it seeks to contribute to the growth of design studies in children's books, to stimulate the discussion about reading images and for the practices of communication projects for children.

Key-words: *Visual communication, Picturebook, Graphic Design.*

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Delimitação do tema.....	15
Figura 2 – Capa original de <i>A menina do narizinho arrebitado</i> (1920).....	17
Figura 3 - Primeira edição de <i>A terra dos meninos pelados</i> (1939).....	18
Figura 4 – Capa da primeira edição de <i>Cazuza</i> (1938).....	20
Figura 5 – Série de <i>O cachorrinho Samba</i> (1949 – 1967).....	21
Figura 6 – <i>FLICTS</i> - capa e parte interna.....	23
Figura 7 – <i>Pega-pega</i> (1979) exemplar da coleção <i>Gato e Rato</i>	24
Figura 8 - Primeiro exemplar de livro-imagem brasileiro.....	26
Figura 9 - Poesia infantil em “novo paradigma estético”.....	28
Figura 10 – Edições da revista <i>O Tico-Tico</i> dos anos 1905, 1915 e 1949.....	29
Figura 11 – Edições de <i>Pererê</i>	30
Figura 12 – Turma da Mônica em 40 anos.....	31
Figura 13 - Livro brinquedo vencedor em 2016 na FNLIJ.....	34
Figura 14 – Premiados entre 1975 – 1985.....	38
Figura 15 – Premiados entre 1986-1995.....	40
Figura 16 – Premiados entre 1996 – 2005.....	41
Figura 17 – Premiados entre 2006 – 2015.....	43
Figura 18 - Livros escolhidos para análise.....	45
Figura 19 – Classificações do livro infantil.....	51
Figura 20 – Capa e parte interna de <i>Bichos do lixo</i> (2013).....	55
Figura 22 – Relação espacial texto-imagem.....	60
Figura 23 – Elementos conceituais.....	61
Figura 24 – Elementos visuais.....	62
Figura 25 – Elementos Relacionais.....	63
Figura 26 – Visualização de fonte com e sem serifa.....	66
Figura 27 – Ascendentes e descendentes em uma tipografia romana.....	67
Figura 28 – Tipografias em <i>Cacoete</i> (1995).....	68
Figura 29 - Tipografia como elemento gráfico.....	69
Figura 30 – Imagem ilustrativa das leis apresentadas.....	72
Figura 31 – Ícone, Índice e Símbolo.....	74
Figura 32 – Relações sógnicas.....	75
Figura 33 – Método Feldman de Leitura de Imagens.....	79
Figura 34 – Método adaptado para leitura de imagens em livro infantil.....	80
Figura 35 - Modelo de leitura de imagens adaptado para a pesquisa.....	81
Figura 36 – Apresentação do livro <i>Eu e minha luneta</i>	89
Figura 37 – Paginação dupla interna.....	90
Figura 38 - Detalhe da tipografia escolhida.....	91
Figura 39 - Detalhe do voo do mosquito.....	91
Figura 40 – Ilustração base usada pelo autor e destaque da fala.....	92
Figura 41 - Morador e o quadro em três momentos.....	93
Figura 42 - Sequência do personagem que salta do prédio.....	94
Figura 43 – Apresentação do livro <i>Dez sacizinhos</i>	95
Figura 44 – Despedida dos seis sacis.....	96
Figura 45 – <i>Cuca</i> dirigindo-se ao circo.....	97
Figura 46 – <i>Cena final</i>	98
Figura 47 – Última página do livro.....	99
Figura 48 – Apresentação de <i>Abrindo caminho</i>	101
Figura 49 – Detalhe da tipografia.....	101
Figura 50 – <i>Dante e a floresta escura</i>	102
Figura 51 - Desfecho para os primeiros personagens.....	103
Figura 52 – Apresentação de <i>Colombo</i>	104

Figura 53 – Apresentação de Marco Polo.....	105
Figura 54 - Apresentação de Santos Dumont.....	106
Figura 55 – Cidade e referências dos personagens.....	107
Figura 56 – Caracterização de Dante.....	108
Figura 57 – Caracterização de Carlos Drummond.....	108
Figura 58 – Caracterização de Tom Jobim.....	108
Figura 59 – Caracterização de Marco Polo.....	109
Figura 60 – Caracterização de Colombo.....	109
Figura 61 – Caracterização de Santos Dumont.....	109
Figura 62 – Cena final.....	110
Figura 63 – Apresentação de Pedro e Lua.....	111
Figura 64 – Detalhe da tipografia e tamanho junto a imagem.....	112
Figura 65 – Relação texto e imagem.....	113
Figura 66 – Cidade.....	114
Figura 67 – Ilustração retrata Lua ágil e carinhosa.....	115
Figura 68 – Morte de Lua.....	116
Figura 69 - Pedro na varanda contempla Lua.....	117
Figura 70 – João por um fio.....	118
Figura 71 – Detalhe da tipografia.....	119
Figura 72 – Representação do personagem João.....	120
Figura 73 – Texto como elemento visual.....	120
Figura 74 – Referências à cultura peruana.....	121
Figura 75 – João sonha com rios e lagoas.....	122
Figura 76 – Xixi na cama.....	123
Figura 77 - João acordando de pesadelo.....	123
Figura 78 – João reconstrói a colcha.....	124
Figura 79 – Capa aberta e parte interna.....	125
Figura 80 – Tipografia e posicionamento de texto.....	126
Figura 81 – Cachorros.....	127
Figura 82 – Encontro.....	128
Figura 83 – O Guarda-chuva do vovô.....	129
Figura 84 – Tipografia e casa da vovó em tons pastéis.....	130
Figura 85 – Uso do vermelho para a menina.....	131
Figura 86 – Avô no quarto.....	131
Figura 87 - Cena final.....	132
Figura 88 – Capa e parte interna de O alvo.....	134
Figura 89 – Detalhe da tipografia utilizada.....	135
Figura 90 – Cidade e detalhe da mosca.....	135
Figura 91 – Sequência de aproximação.....	136
Figura 92 – Solução do garoto.....	138
Figura 93 – Capa e parte interna de Sete patinhos na lagoa.....	139
Figura 94 – Detalhe da tipografia escolhida.....	140
Figura 95 – Patos agrupados e uso de cores.....	140
Figura 96 – Contraste de tamanho.....	141
Figura 97 – Patos unidos e jacaré com muitos detalhes.....	142
Figura 98 – Pato em fuga.....	142
Figura 99 – Pato enfrenta Barnabé.....	143
Figura 100 - Capa e parte interna de Orié.....	144
Figura 101 – Tipografia e tamanho da fonte.....	145
Figura 102- Finalizações e fechamento.....	146
Figura 103 – Caracterização dos pais.....	147
Figura 104 – Vai e vem.....	147

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
•Contextualização	9
•Problema	11
•Hipótese	11
•Objetivos	11
Objetivo geral	11
Objetivos específicos	11
•Justificativa	12
•Estrutura	12
•Delimitação da pesquisa	15
Capítulo 1	17
1 - Livro infantil no Brasil – panorama histórico	18
1.1 Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil: a fundação e a premiação	38
1.1.1 Livros premiados	40
1.1.2 Livros escolhidos	46
Considerações	48
Capítulo 2	49
2 - A imagem no livro infantil	50
2.1 Livro infantil e suas classificações	52
2.1.1 Livro ilustrado de poesia	57
Considerações	60
Capítulo 3	62
3 - Elementos visuais e teorias de análise da imagem	63
3.1 Texto e imagem – relação espacial	64
3.2 Formas do desenho	65
3.3 Cor e experiências visuais	68
3.4 Tipografia	70
3.5 Gestalt	74
3.6 Semiótica	77
Capítulo 4	81
4 - Metodologia	82
4.1 Apresentação do método	83
Considerações	87

Capítulo 5	88
5 - Análises	89
1. Eu e minha luneta (1992).....	89
2. Dez saczinhos (1999)	95
3. Abrindo caminho (2003).....	100
4. Pedro e Lua (2004).....	111
5. João por um fio (2005).....	118
6. O menino, o cachorro (2006)	125
7. O guarda-chuva do vovô (2008)	129
8. O alvo (2011).....	133
9. Sete patinhos na lagoa (2013).....	139
10. Orié (2014)	144
DISCUSSÃO DOS RESULTADOS	149
Considerações finais	154
CONCLUSÕES	155
Contribuições da pesquisa	158
REFERÊNCIAS	159

INTRODUÇÃO

• Contextualização

Muitas pesquisas em torno do livro infantil são realizadas com viés histórico a partir de seu surgimento na Europa, ou ainda uma fase anterior, desde o aparecimento deste artefato até iniciarem as publicações para crianças. Embora acompanhar sua evolução sob esta ótica seja de grande importância, sob múltiplos aspectos que vão desde a contribuição à literatura e à educação, quanto para a evolução da ilustração, para o mercado gráfico e editorial com suas particularidades, neste estudo o foco é no desenvolvimento da comunicação visual, com ênfase na organização da informação e na relação entre a palavra e a imagem mediada pelo design.

Toda a contextualização histórica do objeto, com o cenário político, social, as obras de destaque e temáticas abordadas são realizados sem nomes como Charles Perrault, La Fontaine, Hans Andersen e Irmãos Grimm. O olhar é para o Brasil, seus autores e ilustradores que ajudaram a criar esta literatura como Monteiro Lobato, Viriato Correia, Ana Maria Machado, Ziraldo, Maurício de Sousa e suas importantes obras. Também promove visibilidade para o design editorial e os projetos gráficos, apresentando editoras e suas respectivas produções em épocas distintas, as publicações que promoveram mudanças na comunicação, inovações gráficas e marcaram o cenário literário infantil.

As referências a ilustradores, editoras e temáticas abordadas seguem com o intuito de apresentar também o panorama do design gráfico e editorial brasileiro de cada fase, bem como as práticas de design encontradas, proporcionando uma reflexão acerca da necessidade de se projetar informação para crianças e olhando-o como agente de representação cultural e social no qual está inserido, visto que:

O design gráfico tem uma dimensão tão visceralmente cultural e contemporânea que se confunde com a própria cultura e com a própria contemporaneidade. (...) Ele “fala” da cultura e da contemporaneidade ao mesmo tempo em que faz parte delas e as realimenta: ele é sujeito e objeto ao mesmo tempo. (VILLAS-BOAS, 2002, p.18).

O design gráfico tem grande contribuição nas mudanças encontradas. A partir da década de 60, observam-se coleções com propostas gráficas inovadoras, a exemplo da *Coleção Giroflê-Giroflá*, cuja concepção de linguagem visual não se

limitava em fórmulas ou modelos já conhecidos no mercado. Como consequência desse olhar cuidadoso e inventivo, destaca-se o crescimento e interesse de autores e editoras, proporcionando o início da consolidação da literatura infantil.

Encontrando neste tipo de produção um amplo espaço de criação e experimentação visual, o surgimento de novos modelos expande a participação da ilustração, que passa a ganhar mais liberdade e autonomia, ultrapassando as funções decorativas ou explicativas do texto. Com essas mudanças, surgem diversas nomenclaturas para o livro infantil, aqui reunidas e discutidas. Ressalta-se, no entanto, que o interesse concentra-se em observar um tipo específico: o livro ilustrado, que apresenta como característica mais evidente a relação dialogal das narrativas verbal e visual para a compreensão da história.

O livro ilustrado acompanha o desenvolvimento da sociedade contemporânea, que passa a ser visualmente mais exigida. Todos os processos de mudanças na comunicação, bem como o surgimento de novos artefatos digitais, contribuem para um momento de expressão visual mais pronunciado, percebido também na produção para criança, o que estabelece discussão sobre leitura de imagens e alfabetismo visual.

Algumas abordagens para o livro infantil podem ser constatadas, a mais corriqueira é a sua participação na fase escolar e a importância na educação da criança. Este olhar pedagógico não é trazido à pesquisa, a escolha dos exemplares estudados não vem dos programas educativos das escolas ou de listas comentadas dos planos de desenvolvimento de bibliotecas públicas, ela acontece a partir da necessidade de trabalhar o livro como elemento cultural.

Deste modo, buscou-se um recorte de obras premiadas pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil como *corpus* de investigação. A fundação atua no país desde 1968 e apresenta como objetivos o incentivo à formação leitora de crianças e jovens, divulgação da produção de obras de boa qualidade, destacando autores e ilustradores brasileiros e estimulando a ampliação do cenário literário infanto-juvenil. A premiação surge em 1975 e atualmente está dividida em 18 categorias, dentre elas a *Criança*, cujos livros premiados são considerados pela instituição *O melhor para a criança* e escolhidos por um júri composto por pesquisadores da área atuantes em todo o país. A escolha desta categoria é feita

considerando dois importantes pontos: o fato dela estar presente em todas as edições, completando assim 40 anos junto com a premiação em 2015, e olhar a excelência do livro ao apresentar sua história, sem destacar ilustrações, projeto gráfico ou qualquer especificidade literária, mas, a obra como um todo.

Foram observados os títulos vencedores compreendidos entre 1975-2015, proporcionando assim um estudo de caráter amplo e histórico com exemplares de épocas distintas.

• **Problema**

Qual a contribuição do design na condução das narrativas, verbal e visual, no livro infantil ilustrado?

• **Hipótese**

O design aparece como instrumento de organização no livro infantil, permitindo que as narrativas contem a história.

• **Objetivos**

Objetivo geral

Investigar a relação palavra e imagem mediada pelo design no livro ilustrado a partir de análise sintática e semântica conduzidas pela Gestalt e Semiótica.

Objetivos específicos

- Descrever a evolução do livro infantil no Brasil considerando a colaboração e participação do design gráfico;
- Traçar o percurso de modificações ocorridas na confluência de linguagens que constituem o livro ilustrado;
- Identificar as classificações do livro infantil sob aspecto da participação da ilustração na obra;

• Justificativa

Ao abordar o livro infantil brasileiro a pesquisa alcança um viés multidisciplinar, colaborando com estudos das áreas de design gráfico, literatura infantil e pedagogia. Com cuidadoso resgate histórico, proporciona importantes contribuições para futuras pesquisas que tenham por temática central projetos para crianças, contemplando o objeto livro e a literatura infantil, história do design, design editorial e leitura de imagens.

É importante destacar a falta de material específico de estudo do livro infantil no design gráfico brasileiro. Autores como Rafael Cardoso, Chico Homem de Melo e Elaine Ramos realizam levantamento sobre o design editorial, destacando alguns exemplares infantis por motivos específicos, de importância do autor ou do projeto gráfico, ainda assim, poucas são as referências diante de artefato tão rico e em quase 100 anos desta literatura no país. Essa pesquisa consegue compilar projetos, editoras, autores e ilustradores responsáveis pela evolução do cenário gráfico e da comunicação.

Para a literatura infantil a pesquisa também oferece boas contribuições quando aborda a evolução do livro por meio da linguagem visual, apontando a importância em nomear ilustradores, técnicas e a ênfase em leitura de imagens com aspectos sintáticos e semânticos, proporcionando um novo ângulo de visão para os estudos da área.

As análises sintáticas e semânticas como exercício de leitura de imagens, contribuem tanto para o design quanto para os estudos literários dessa temática. Sobretudo o uso do Método Feldman adaptado, que revela-se boa proposta de metodologia para leitura em livros infantis.

• Estrutura

A pesquisa está estruturada em 5 capítulos e Considerações finais. Encontra-se no **primeiro capítulo** levantamento com as características do mercado editorial de épocas distintas, as dificuldades de produção, os movimentos sociais e políticos, práticas comerciais, as atividades do design inseridas nas editoras e como todas essas perspectivas influenciaram na evolução do livro infantil

brasileiro. Os estudos de Cardoso (2005, 2008), Melo (2005, 2008), Melo e Ramos (2011) e Paixão (1998) alicerçaram a construção da evolução do livro infantil no Brasil sob os aspectos editoriais e gráficos, Lajolo e Zilberman (2007) acrescentaram na concepção literária, temáticas e abordagens encontradas. Ainda neste capítulo apresenta-se a Fundação Nacional do Livro infantil e Juvenil, FNLIJ, destacando ações realizadas no fomento à leitura e divulgação de obras infantis de qualidade. Também são aqui reveladas todas as obras premiadas e as escolhidas para análises.

Após percurso histórico, o **segundo capítulo** inicia argumentação sobre a leitura de imagem e o alfabetismo visual. Martine Joly (2009, p. 55) mostra que entender a imagem como uma ferramenta de comunicação e expressão é considerá-la como linguagem, desta forma, precisa ser lida e compreendida. Recorre-se aos estudos de Dondis (2003), e Joly (2009) para ampliar a discussão sobre alfabetismo visual e a necessidade da leitura de imagens. Ainda neste capítulo discute-se sobre a função da imagem no livro infantil e as classificações decorrentes de sua participação. Observa-se que uma mesma classificação pode apresentar diversas nomenclaturas, dessa forma, foram levantadas e discutidas as tipologias encontradas, com aporte teórico de Nikolajeva; Scott (2011), Van der Linden (2011) e Graça Ramos (2013).

As nomenclaturas encontradas são definidas de acordo com a participação da imagem, nesta pesquisa o livro ilustrado é escolhido como artefato de análise por ser um modelo que “prevalece a interconexão palavra-imagem, e grande importância é atribuída à ilustração e ao design gráfico” (RAMOS, 2013, p.79). Finalizando o capítulo encontra-se discussão sobre o que parece ser uma nova classificação para o livro de poesia, considerando as acepções atuais do livro infantil referentes a relação dialogal entre texto e imagem. Trata-se do livro *Bichos do Lixo* (2013) de Ferreira Gullar, premiado no ano de 2014. Durante a triagem dos livros ilustrados a obra não atendia completamente a nenhuma das classificações estudadas, fazendo-se necessária esta observação mais detalhada.

O **terceiro capítulo** aborda os aspectos do design no objeto de estudo, como diagramação, tipografia, cor e as teorias de análise de imagem, Gestalt e Semiótica, aproveitadas nas análises propostas neste trabalho. A escolha destas

teorias especificamente, decorre em função dos argumentos do alfabetismo visual, na defesa de que para uma leitura de imagens é preciso identificar os aspectos formais e depois dar sentido ao que é visto. Considerando uma abordagem em design, os aspectos formais podem ser melhor compreendidos com o uso da teoria da Gestalt, priorizando olhar o todo como a soma das partes. Apontar os aspectos como tipografia, cor e elementos visuais utilizados, serve como norteamento fundamental no momento das análises. As produções de Wong (1998), Lourenço (2010) e Necyk (2007) estruturam as considerações dos aspectos do design, bem como Gomes Filho (2000), Aumont (2002), Niemeyer (2009) além de Santaella (2005, 2012) para embasamento das teorias de análise de imagem.

A metodologia da pesquisa e o método escolhido são apresentados no **quarto capítulo**. Para realizar esse estudo primeiro foram selecionados os livros ilustrados dentro do escopo escolhido: vencedores na categoria *Criança* premiados pela FNLIJ nos anos de 1975 a 2015. Após levantamento sobre leitura de imagens para realizar as análises, encontrou-se o Método Feldman, composto por quatro etapas com perfeita adaptação às análises no livro infantil. O método consiste em uma proposta de leitura de imagens em obras de arte, por isso, são sugeridas algumas adaptações para aplicação no objeto da pesquisa. As etapas do método consistem em descrever a obra, analisar, dar sentido e julgar, dessa forma, a segunda e terceira etapa foram substituídas por análise sintática e semântica.

Aproveitando os estudos de Carneiro (2008), que utiliza o método aplicando a Semiótica Peirceana para discorrer sobre informação veiculada pela imagem, optou-se por acrescentar os estudos da Gestalt com o propósito de elaborar a análise sintática. Santaella (2012) faz uso da teoria em suas leituras de imagens e mostra que identificar os aspectos formais como uso de cores e organização visual é fundamental para a compreensão e entendimento de seus elementos.

No **quinto capítulo** os livros escolhidos são analisados e discutidos. A escolha dos mesmos aconteceu a partir de leitura e observação dos contemplados pela fundação entre os anos de 1975 a 2015. Para melhor observação, as obras premiadas foram divididas em 4 décadas, após análises e leituras foram identificados dez exemplares atendendo as definições de livro ilustrado. Um a um são apresentados e abordados, ao final do capítulo, a discussão dos resultados

aponta as recorrências no uso e aplicação da cor, na escolha de tipografias, temáticas abordadas, cuidados e soluções gráficas encontradas com o desígnio de entender as relações das linguagens e completar o panorama do livro estudado.

Finalizando a dissertação encontra-se as **considerações finais**, abordando as conclusões após observações sobre o livro infantil e suas tipologias, as análises apresentadas e ainda, as contribuições que a pesquisa oferece.

- **Delimitação da pesquisa**

Esta é uma **pesquisa qualitativa, bibliográfica** visto ser “desenvolvida a partir de material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos” (GIL, 2008, p.50). Quanto ao procedimento trata-se de um **estudo de caso** (categoria Criança do acervo da FNLIJ) pois “é caracterizado pelo estudo profundo e exaustivo de um ou de poucos objetos, de maneira a permitir o seu conhecimento amplo e detalhado” (Ibid., p.57).

O trabalho tem como tema central investigar a relação palavra-imagem no livro infantil conduzida pelo design gráfico. Para isso, optou-se como metodologia realizar análises sintáticas e semânticas, utilizando as teorias da Gestalt e Semiótica respectivamente.

Algumas áreas de concentração de estudos precisam ser abordadas, a primeira consiste no campo do **livro infantil**, buscando conhecer a participação da imagem e suas classificações. Foram identificadas cada uma das nomenclaturas e discutidas as funções da imagem no livro e seu papel narrativo. Outra área importante é a **leitura de imagens** e o alfabetismo visual. Para realizar leitura de imagens fez-se necessário discorrer sobre os **aspectos do design** que constituem a forma e a organização da informação, visual e verbal, apresentando discussão sobre tipografia, cor e elementos da forma, contemplando assim uma terceira área de estudo da pesquisa, como observa-se na fig.1.

Figura 1 – Delimitação do tema



Fonte: Elaborada pela autora (2017).

Capítulo 1

O livro infantil no Brasil, a FNLIJ e as obras premiadas.

1 - Livro infantil no Brasil – panorama histórico

A implantação da Imprensa Régia¹ em 1808 marca o início da atividade editorial no Brasil. As pesquisadoras Lajolo e Zilberman (2007, p.26) comentam que até esta data era inexistente o suporte editorial e tipográfico capazes de efetivar a realização de um sistema literário. No mesmo ano surge o primeiro jornal impresso, *A Gazeta do Rio de Janeiro*, e em 1810 a primeira publicação de livro, *Marília de Dirceu*, do português Tomás Antônio Gonzaga (PAIXÃO, 1998, p. 12).

Apesar do atraso em começar tais atividades, a imprensa surge com boa concepção gráfica, “embora acanhados em termos de design e limitados tecnologicamente em comparação com seus conterrâneos europeus, os impressos do século 19 já demonstram uma qualidade notável” (CARDOSO, 2008, p.50). Com investimento no mercado, os equipamentos utilizados não ficam atrás de países de tradição na área, assim, o uso da litografia², por exemplo, inicia-se pouco depois que França, Grã-Bretanha e antes que Portugal, Espanha e Estados Unidos.

No entanto, a expansão litográfica, que parecia o elemento essencial para acompanhar a crescente de publicações noticiadas em outros países, encontra dificuldade de ocorrer no Brasil. A principal causa limitadora deste desenvolvimento é uma questão econômica e cultural: falta público leitor urbano com condições financeiras e de instruções que permitisse o consumo regular de impressos variados. (Ibid.).

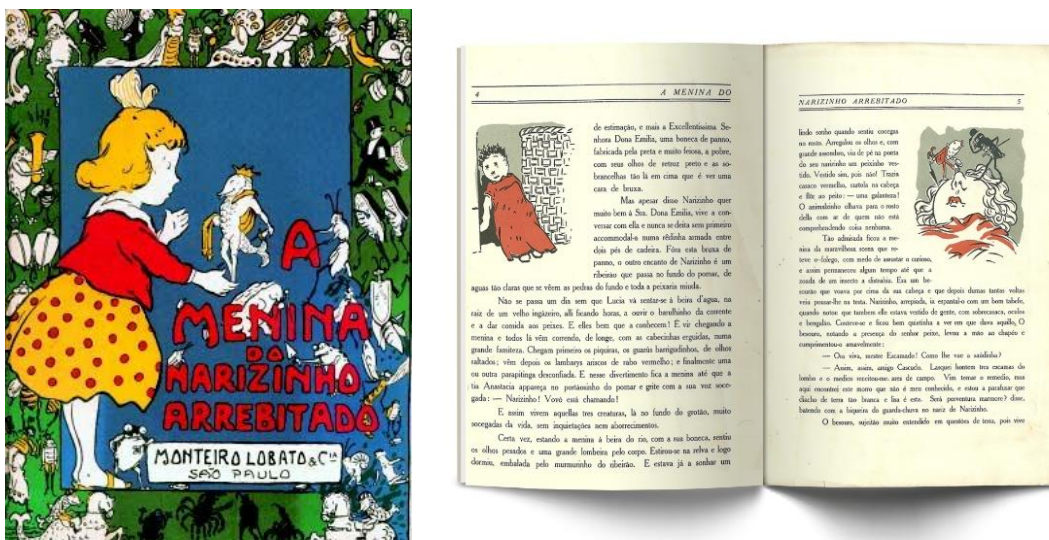
Com as dificuldades em produzir material nacional, não é estranho observar que a literatura infantil chegue ao país através das traduções vindas de Portugal dos clássicos europeus, registrando-se apenas no século XX a existência de uma literatura infantil brasileira. No que se refere ao livro para criança observa-se que os títulos religiosos, as enciclopédias com imagens e as cartilhas escolares são considerados os precursores do livro infantil. De acordo com Lajolo e Zilberman (2007 p.23), a fase inicial marca uma época de publicações esporádicas, largo espaço de tempo entre uma edição e sua continuidade, considerado por um

¹ A Imprensa Régia tinha por finalidade imprimir toda a legislação e papéis diplomáticos provenientes das repartições reais e quaisquer outras obras. Fonte: **Ministério da Justiça - Arquivo Nacional**. Disponível em <http://linux.an.gov.br/mapa/?p=2733>.

² Arte de produzir, por pressão, desenhos traçados com tinta gordurosa numa pedra calcária especial, chamada litográfica. Fonte: ABC da ADG (2012). Permite impressão em larga escala e baixo custo.

período de publicações “insuficientes para caracterizar uma produção literária brasileira regular para a infância”. O olhar para o livro infantil muda a partir de 1920, quando Monteiro Lobato publica *A Menina do Narizinho Arrebitado*, Fig.2, já com a “necessidade de se escreverem histórias para crianças numa linguagem que as interessasse” (Ibid., p.45).

Figura 2 – Capa original de *A menina do narizinho arrebitado* (1920)



Fonte: MELO; RAMOS (2011); <https://goo.gl/KMOqVQ>. Elaborado pela autora (2017)

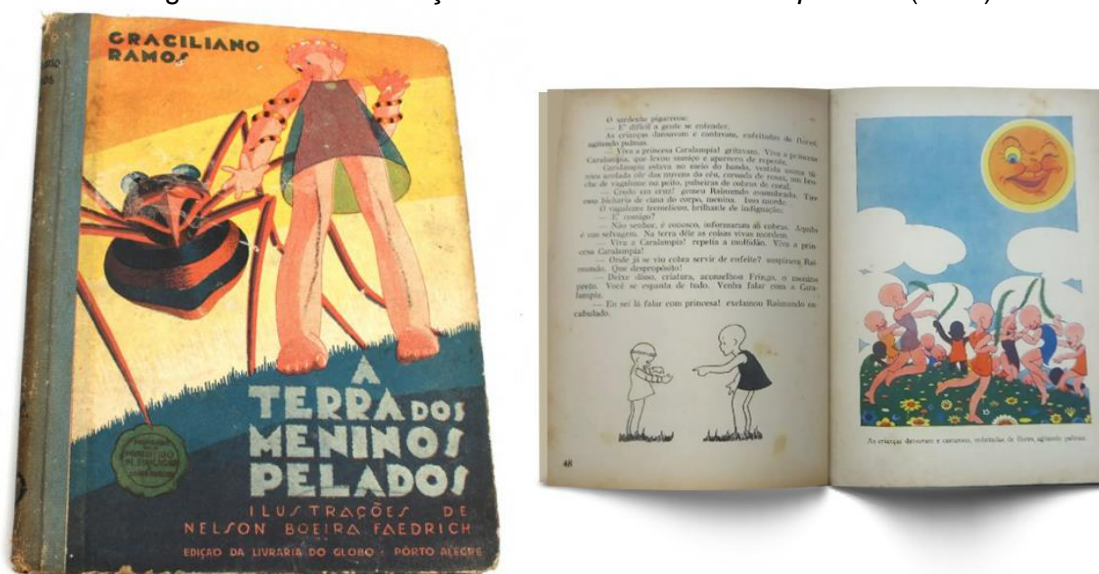
Na capa de *A menina do narizinho arrebitado* (1920), assinada pelo artista paulistano Voltolino, destacam-se as cores vibrantes e os animais antropomórficos preenchendo as bordas da imagem, uma espécie de moldura, resultando em “ares de fantasia e encantamento” (MELO; RAMOS, 2011, p.104). A personagem principal é representada por uma menina loira em perfil (ângulo que destaca a característica do nariz que nomeia o livro), segurando um dos animais com expressão de admiração e interesse no diálogo que parece existir entre eles. Vê-se ainda título em vermelho e animais interagindo com suas letras, nome da editora e local, na assinatura: Monteiro Lobato e Cia, São Paulo.

O livro sai com a alta tiragem de 50.500 exemplares e consegue ser comercializado às escolas públicas de São Paulo, esgotando assim as edições em nove meses (PAIXÃO, 2008), a partir disto, Lobato se depara com um mercado de promissoras possibilidades e resolve investir no ramo, não apenas como escritor, especialmente como empresário dando particular atenção aos novos autores infantis. O autor fundou a Monteiro Lobato e Cia (1919), Companhia Editora

Nacional e a Brasiliense, investindo em literatura infantil (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007). O interesse pelos processo gráficos também o fez fundar a Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato, com máquinas tipográficas que permitiam melhores soluções visuais, diagramação ousada, livros que se destacavam com capas coloridas e ilustrações bem elaboradas. (PAIXÃO, 2008).

O período compreendido entre os anos de 1920 a 1945 é apresentado por Lajolo e Zilberman (2007) como uma época de interesse na literatura infantil por parte das editoras, ressaltando que a Melhoramentos e a Editora do Brasil dedicavam-se quase exclusivamente a esse gênero. De tal modo, outros autores também emplacavam sucessos literários, como é o caso de José Lins do Rego com *Histórias da velha Totônia* (1936) e Graciliano Ramos com *A terra dos meninos pelados* (1939), Fig.3.

Figura 3 - Primeira edição de *A terra dos meninos pelados* (1939)



Fonte: <https://goo.gl/AH47dc>; <https://goo.gl/rIYSJ7>. Elaborado pela autora (2017).

A obra de Ramos trata sobre os preconceitos vividos pelo personagem Raimundo, menino careca, de um olho preto e outro azul que se refugia em um mundo fantasioso onde todos os habitantes são como ele. A narrativa é um mergulho na imaginação infantil, com troncos, rãs, pássaros e aranhas falantes, interagindo e ajudando o garoto na busca pela princesa Caralâmpia.

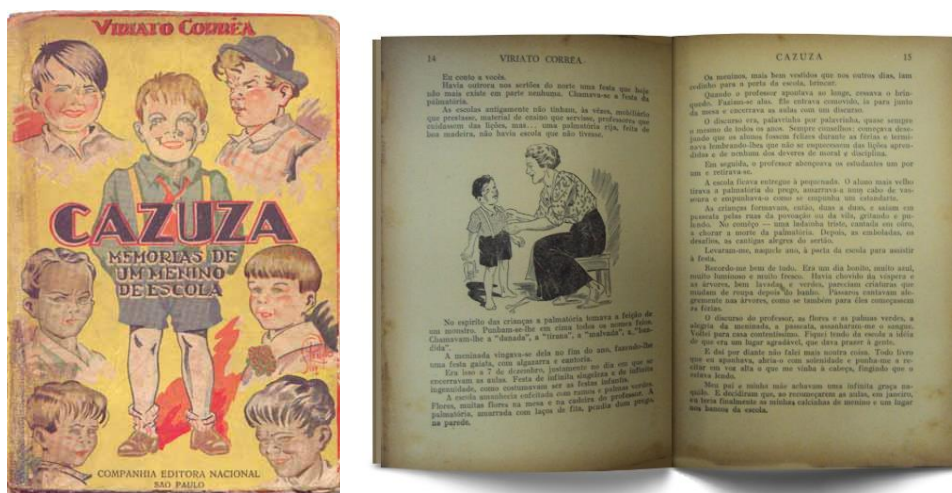
Com projeto de Nelson Boeira Faedrich, um dos ilustradores da “Secção de Desenho”³ da Editora Globo (RAMOS, 2010), a capa do livro mostra uma criança com um olho preto e outro azul, uma cobra em volta dos braços e uma aranha gigante ao seu lado, também de olhos coloridos. Esse recurso de tamanhos e proporções parece ser bem recebido pelo público alvo, visto que “crianças são especialmente sensíveis a brincadeira envolvendo escalas” (MELO; RAMOS, 2011, p. 219). Observa-se o enquadramento de baixo para cima, encontrado em algumas capas de livros infantis e apontado como influência característica das tomadas cinematográficas da época. (Ibid.).

A edição é um bom exemplo da visão do mercado editorial nos anos 30 com as atividades ligadas ao design do livro, a capa com uso de cores fortes e chamativas, ilustração iniciando e apresentando a história, referências culturais do período e uma composição que utiliza o design como instrumento de comunicação, muito além de uma capa decorativa, como afirma Cardoso (2005, p. 192-193):

(...) a ilustração de capas já era nessa época um recurso poderoso de comunicação, visando a melhor comercialização do produto. Assim é que o mercado editorial brasileiro chegou a meados da década de 1930 com um novo patamar de expectativas para a aplicação do design gráfico ao projeto de livros. (...) Quando se fala em projeto gráfico, entende-se não somente a aplicação aleatória de elementos artísticos como a ilustração, mas sobretudo uma tentativa sistemática de diferenciar o livro como produto industrial, agregando-lhe um grau de programação visual capaz de enriquecê-lo como objeto de comunicação não verbal.

Um outro exemplar importante ainda na década de 30 é a obra *Cazuza - memórias de um menino de escola* (1938), de Viriato Correia e ilustrações de Renato Silva. A obra retrata culturalmente o período em que é lançada, apresentando as relações escolares como viés narrativo, confronta as mudanças da vida rural para a urbana (época da crise do café e êxodo rural), apresentando a educação como o caminho ideal para o progresso. De acordo com Gregorin Filho (2011, p.15), “Cazuza foi dos que abriram as portas da literatura para os ventos da vida real, com linguagem mais ágil, mostrando também experiências necessárias ao indivíduo no seu processo de crescimento”. Fig.4.

³ Secção de Desenho poderia facilmente ser denominado Departamento de Design Gráfico. Seus profissionais criavam não apenas capas, ilustrações, capitulares e vinhetas de livros e revistas, como também anúncios publicitários, cartazes e tudo o mais que houvesse de demanda em se tratando de desenho e de projeto gráfico. Assumiam, portanto, o papel de designer gráfico, numa época em que esta expressão não fazia parte do vocabulário corrente. (RAMOS, 2010).

Figura 4 – Capa da primeira edição de *Cazuza* (1938)

Fonte: <https://goo.gl/juWVNE>, <https://goo.gl/NOckNf>. Elaborado pela autora (2017).

O livro foi um dos primeiros a trazer narrativa explorando dados não fictícios e mostrar relatos da vida real ao delinear as memórias do tempo de escola de um menino vindo do interior, descrevendo cenas do cotidiano como os corretivos “bolos” que os alunos levavam, em especial nas sabatinas de tabuada. Lajolo e Zilberman (2007, p.62) acrescentam “o livro não idealiza personagens, nem lugares; pelo contrário, critica instituições como a escola, e certas atitudes cegas, como o patriotismo oco e o militarismo”.

Nos anos 40 constata-se o retorno às temáticas com propósitos moralizantes e educativos, o que Lajolo e Zilberman (2007, p.111) denominam “tematização da infância”, algumas vezes protagonizadas por crianças, outras por bichos ou bonecos animados. As histórias trazendo animais como personagens principais foram grande sucesso desta época, a exemplo da série de livros do Cachorrinho Samba, iniciada em 1949, autoria de Maria José Dupré.

O cachorrinho samba é um exemplo emblemático sobre o discurso moralizante vigente nessa fase da literatura, o enredo da Sra. Leandro Dupré, maneira como Maria José assinava suas obras, tem como particularidades:

O cão simboliza a criança; mais que isso: dá vazão a uma imagem de infância que a considera uma faixa etária frágil e desprotegida, necessitando amparo permanente e cuidados suplementares. (...) o texto assume uma postura doutrinária, já que aproveita a ocasião para transmitir ensinamentos morais e incutir atitudes, pregando principalmente a obediência. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p.112).

As edições de Samba marcaram uma geração de leitores, com seis publicações em 18 anos, Fig.5. O personagem surgiu no início dos anos 40 e aparece em *A mina de ouro* (1940) ajudando os meninos que se perderam na mina, mas só em 1949 torna-se protagonista e ganha suas próprias aventuras. (Ibid.).

Figura 5 – Série de O cachorrinho Samba (1949 – 1967)



Fonte: <https://goo.gl/HzV0G2>. Elaborado pela autora (2016)

Os dois primeiros exemplares na ilustração apresentada trazem ilustrações assinadas pelo haitiano André LeBlanc e foram publicados pela editora Brasiliense, da qual a autora era fundadora junto com o marido Leandro Dupré, Monteiro Lobato, Caio Prado Jr. e Artur Neves (PAIXÃO, 2008). Os demais livros foram lançados pela editora Saraiva e desde a década de 70 quem detém os direitos e os segue publicando é a editora Ática. As edições da Saraiva contaram com as ilustrações do italiano Nico Rosso, em *O cachorrinho Samba na Bahia* (1957), as demais capas são assinadas pelo brasileiro Francisco Xavier de Paiva Andrade, responsável assim pelos títulos *O cachorrinho Samba na Rússia* (1964), *O cachorrinho Samba entre os índios* (1965) e *O cachorrinho Samba na Fazenda Maristela* (1967).

A década de 50 é marcada pela busca da modernidade, como nos lembra o *slogan* da época “cinquenta anos em cinco”⁴, com transformação econômica e social, a chegada da televisão e importantes mudanças nos processos da indústria editorial e da área gráfica, como o ingresso da impressão offset⁵ responsável por grande renovação no design de livros e revistas.

Esta etapa de industrialização influencia também a literatura infantil, e a repetição de temas e personagens exploram intensamente cada veio aberto nas décadas anteriores, mas, sobretudo, apresenta novas experimentações. O país vive o momento de grande mudança na esfera cultural com a chegada da TV, esse novo modelo de comunicação massificada provoca impacto em vários setores, inclusive no campo das artes gráficas. De tal forma, “a cultura visual não seria mais a mesma depois da televisão”. (MELO; RAMOS, 2011, p.245).

Além das transformações no sistema de comunicação, outro acontecimento determinante contribuiu para as inovações e investimentos da área gráfica: o aumento do público leitor em virtude do crescimento da população universitária, ainda em meados da década de 50 e por toda a década de 60. Com o aumento da educação superior no país forma-se um novo público leitor, exigente e crítico, originando assim mudanças na indústria editorial, como mostra Homem de Melo (2008, p.61):

O público potencial aumenta em termos quantitativos e, não menos importante, muda significativamente de perfil cultural. Trata-se de um público mais informado, mais aberto a novidades, mais crítico, mais ativo, mais jovem. A cena gráfica do livro, que se havia mantido pouco alterada durante décadas, precisa agora dar resposta a esse novo leitor.

Não por acaso, as mudanças mais expressivas da literatura infantil acontecem entre as décadas de 1960 e 1970, dentro desse contexto cultural de industrialização, de urbanização da sociedade brasileira e alavancadas pelo aumento de autores e suas obras. Destacam-se também as novas estratégias para atrair leitores, sendo as mais expressivas a presença do marketing como parte indispensável do design e o cuidado com o projeto gráfico das capas, que passa a ser tratada como “instrumento de sedução”. (Ibid., p.62).

⁴ Lema da campanha de Juscelino Kubitschek, denotando a necessidade de industrialização em curto espaço de tempo.

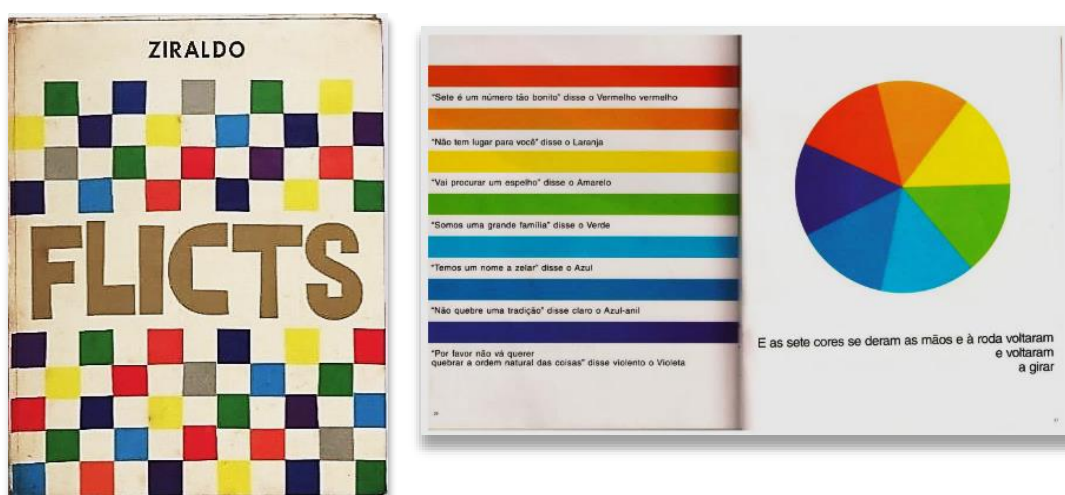
⁵ Sistema de impressão em larga escala mais versátil, permite impressão em plástico, metais, papelão e, até mesmo, pano. Fonte: ABC da ADG (2012).

Ao final da década de 60 Ziraldo lança seu primeiro livro para crianças *FLICTS* (1969), Fig.6, a história de uma cor em busca de seu lugar no mundo. O livro marca o início de uma fase de mudanças importantes na literatura infantil, indo além da abordagem de temas delicados como discriminação e respeito às diferenças, mas sobretudo, apresentando a ilustração como elemento narrativo:

Em *Flicts*, a singularidade da linguagem verbal já é suficiente para produzir o que os formalistas russos chamaram de “estranhamento”. Todavia, é da fusão, da simbiose, entre os traços verbal e visual que o sentido se expande. Não estamos mais no universo da representatividade da função pedagógica da imagem, muito menos na relação de referencialidade. A ilustração não referencializa a palavra, ou vice-versa. (GUIDIO; ALENCAR, 2012).

Com pioneirismo, Ziraldo leva a ilustração ao patamar de protagonista pouco visto nos livros nacionais, ou nunca visto, como sinaliza Ramos (2013, p.30), mostrando que a partir de *Flicts* passa-se a compreender a imagem no livro infantil “como um elemento em relação de diálogo com o texto verbal, tão importante quanto ele, o que deu também novo *status* ao papel de ilustrador”. Afirma ela ainda que antes a ilustração precisava da atenção do leitor, depois de *Flicts* exige-se um pensamento visual capaz de compreender de maneira ampla as mensagens que o livro pode conter, compreendendo-se assim, na necessidade de leitura da imagem.

Figura 6 – *FLICTS* - capa e parte interna.



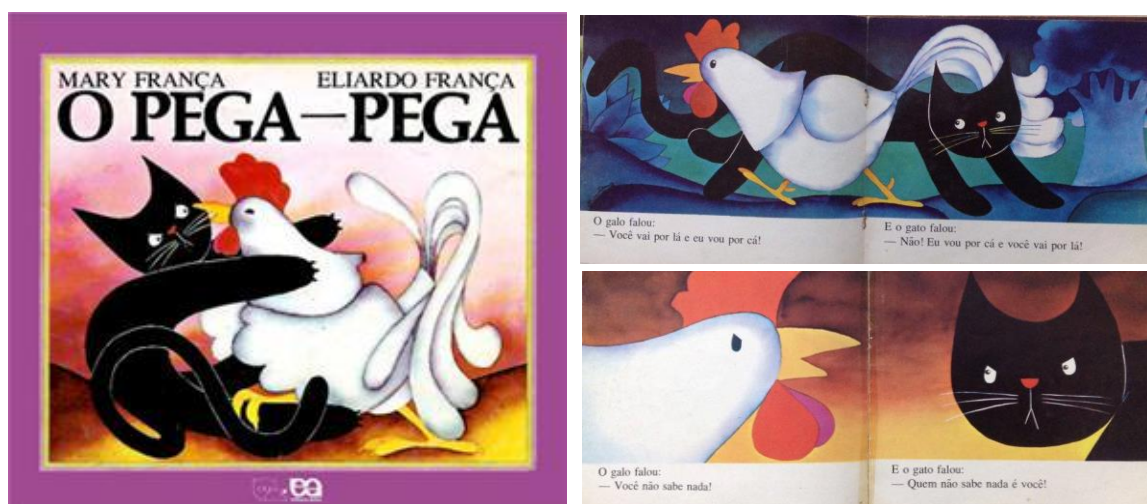
Fonte: <https://goo.gl/VCIND9>; GUIDIO; ALENCAR (2012).

A composição da capa, assinada pelo próprio Ziraldo, remete ao mundo das cores ao qual o leitor será apresentado. Vários blocos coloridos preenchem toda a volta do nome *FLICTS*, escrito em caixa alta, centralizado, em um tom de dourado

sem saturação. A tipografia escolhida produz espaços vazados com formas quadrangulares, não preenchidos com os blocos coloridos dispostos em malha. Esta apresentação da palavra FLICTS entre as diversas cores, mas isolada das mesmas, parece uma alusão às situações de preconceito vividos na história. O uso de uma cor não encontrada com facilidade no universo infantil contribui ainda mais para a introdução do enredo: o conflito da cor que não se encontra nem em bandeira, nem no arco-íris, nem na caixa de lápis de cor, sendo assim discriminada pelas demais cores.

Os anos 70 apresentam propostas de coleções voltadas para o público infantil e juvenil, como visto com a editora Ática, responsável por produções de grande sucesso, por exemplo a Série Vaga-Lume e a Coleção Gato e Rato. Voltada para o público jovem, até então com poucas produções específicas, a Série Vaga-Lume apresenta obras com enredos de aventura, mistério e romance policial. De acordo com Paixão (2008, p. 160), a editora “renovou a literatura juvenil com histórias de ação e suspense escritas na linguagem informal do adolescente”. Outro projeto da editora de grande importância para a literatura infantil é a Coleção Gato e Rato, de 1979, composta por 35 títulos, todos escritos por Mary França e ilustrados por Eliardo França, Fig.7.

Figura 7 – Pega-pega (1979) exemplar da coleção Gato e Rato.



Fonte: França (1979)

Os livros da Gato e Rato apresentam projeto com tratamento especial, em formato retangular, 19 x 22cm, impressão em couchê e ilustrações coloridas com

impressão em alto padrão de qualidade. A coleção é destinada a um público iniciante, tem caráter pedagógico com pequenas histórias lúdicas, envolvendo bichos e crianças, trazendo noções de tamanho (grande/pequeno), de espaço (longe/perto), e brincadeiras com as palavras e consoantes como “cá e lá”, “gato e galo”, “o rato ria, ria” para citar alguns exemplos. Mas, um dos grandes méritos da coleção está na maneira como é trabalhada a ilustração. Para Abramovich (2006, p.31) a coleção tem imagens com alto poder narrativo, podendo ser classificada como livro-imagem, pois:

(...) embora apareçam legendas curtas, escritas por Mary França, estas seriam totalmente dispensáveis, tal o impacto visual que as ilustrações provocam... Os desenhos vivos, as situações de conflito, de impasse, expressas num movimento agitado, bonito, compactado, as cores fortes e tão bem distribuídas, contam dum (sic) modo único suas histórias de bichos e desavenças, de mares e ventos, sempre indo-vindo, vindo-indo... e se resolvendo!

A partir dos anos 70, a expansão do ensino médio e superior é responsável pelo aumento do consumo de livros (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 135), a literatura infantil acompanha o crescimento do período que tinha nas escolas, em crescimento massificado, seu principal consumidor (BORDINI 1998, p.35). Diante deste cenário de expansão editorial, observam-se cuidados e investimentos no processo gráfico por parte das editoras, Ramil (2014, p.3), mostra que é nesta década que a indústria editorial busca importantes mudanças para cuidar da linguagem visual dos livros:

Na história da evolução do livro didático, a partir da década de 1970, o mercado gráfico e editorial começou a apresentar nas equipes das editoras a inserção de profissionais capacitados para trabalhar especificamente com a linguagem visual dos livros, como os artistas gráficos e artistas plásticos.

Ainda na década de 70 registra-se a publicação da primeira obra sem texto no Brasil, o livro-imagem *Ida e volta* de Juarez Machado é lançado em 1975, Fig.8. A produção desta obra, utilizando a ilustração para narrar a história sem apoio do texto escrito é a representação de uma época que amplia as formas de comunicar, incentiva mudanças na concepção visual, surgindo assim, “uma geração de artistas gráficos que não se limitavam a ilustrar a história, atentando para a importância dessa outra forma de comunicação” (PAIXÃO, 1998, p.180).

Figura 8 - Primeiro exemplar de livro-imagem brasileiro



Fonte: <http://literaturainfantiljuvenilsc.ufsc.br/obras/ida-e-volta>.

Como resultado de todo o crescimento acompanhado, os anos 80 são considerados o momento de consagração da literatura infantil, em reflexão sobre sua evolução, Bordini (1998, p.36) comenta:

A literatura abandona o esteticismo existencialista dos anos 50, a rigidez ideológico-pedagógica dos anos 60, vale-se da ironia e da fantasia para driblar a censura nos 70 e, finalmente, nos anos 80, lança-se à apropriação dos meios da cultura de massa, então já garantida pelo agigantamento das redes de televisão, parodiando-os. As obras tornam-se ilusoriamente mais leves, brincam com a História, com os gêneros populares, com o estilo jornalístico e televisivo (...)

Este é o período de grandes produções no mercado editorial, e de autores destacando-se pela qualidade de suas propostas e questionamentos apresentados, a exemplo de Ana Maria Machado, Ciça Fittipaldi, Elvira Vigna, Joel Rufino dos Santos, Maria Heloísa Penteadó, Ruth Rocha, Sylvia Orthof, Terezinha Alvarenga e Ziraldo (BRANDÃO, 1998, p. 47-48). Os autores passam a transpor a barreira do medo quanto a esta literatura e se permitem “opinar e posicionar-se, refletir, concordar e discordar para dar lugar à criatividade e ao começo de construções de novos ideais” (ABADE, 2013, p.16).

Este momento de explosão criativa e aumento da produção editorial infantil favorece o aparecimento das primeiras casas destinadas ao público, como Capitu, Faz-de-conta, Livraria da Vila (todas em São Paulo) e Malazartes (Rio de Janeiro), “na convicção de que os novos tempos apontam para o lúdico e o criativo” (PAIXÃO, 1998, p. 182).

Contextualizando historicamente, o país ainda enfrenta o regime de ditadura militar (1964-1985), deste modo, muitos autores abordaram o tema em suas produções, apresentando enredos sobre autoritarismo, denúncias e injustiças sociais, revolta popular e reis autoritários, com ótica reflexiva e lúdica⁶. Ainda no cenário de desenvolvimento do mercado literário infantil é importante destacar o crescimento e valorização da poesia, bem como de um fenômeno que se inicia nos anos 60 e se estabelece nos anos 80: as histórias em quadrinhos.

Embora a poesia já estivesse presente na escola desde o início do século, vide Olavo Bilac com *Poesias infantis* (1904), bem como a poesia popular das brincadeiras de cirandas e cantigas de roda, é a partir dos anos 60 e 70 que o gênero “descobre a palavra como um jogo, uma brincadeira com fala, com a pura sonoridade (ritmo, cadência, onomatopeias, aliterações, refrões, paralelismos, trava-línguas, etc.)” (COELHO, 2014, p. 243), conquistando definitivamente o pequeno leitor.

Ainda de acordo com a autora, acredita-se que os escritores desse movimento sejam os grandes responsáveis pelo início do *boom* da literatura infantil. Dentre eles, destacam-se aqueles que romperam com o vínculo pedagógico até então presente nas obras poéticas infantis, como Sidónio Muralha com *A televisão da bicharada* (1962), ilustrações de Fernando Lemos; Cecília Meireles e seu exemplar *Ou Isto ou Aquilo* (1964), ilustrações de Maria Bonomi; e ainda Vinícius de Moraes com *Arca de Noé* (1970), ilustrações de Nelson Cruz.

De acordo com Luís Camargo (1998) as obras citadas são de grande importância na mudança de padrões moralizantes, criando a partir deles um “paradigma estético” que privilegia “o trabalho com a linguagem, desde o lirismo refinado de Cecília Meireles e o lirismo de caráter mais popular de Vinícius até o humor lírico de Sidónio” (CAMARGO, 1998, p.15).

Os títulos *A televisão da bicharada* e *Ou isto ou aquilo* foram lançados pela coleção Giroflé-Giroflá, da Editora Giroflé fundada por Muralha, que apresentava livros infantis com visível preocupação em seus projetos gráficos, primando por uma identidade visual que caracterizasse a coleção, com formato inovador

⁶ Discussão publicada em artigo na revista *Interletras*, 2016, v.6, n.2, com o título “LIVRO INFANTIL NA CATEGORIA CRIANÇA DA FNLIJ: design, ilustração e comunicação na primeira década de premiação”.

medindo 31,5 x 12cm, impressão em linotipo⁷, imagens contrastando com páginas coloridas, capa dura e experimentando técnicas na ilustração como o uso da xilogravura, Fig.9.

Figura 9 - Poesia infantil em “novo paradigma estético”



Fonte: Reprodução MELO; RAMOS (2011).

Melo e Ramos (2011, p.384) destacam que a coleção se caracteriza pelas experimentações de linguagens e complementam:

O projeto de cada título varia ao sabor das ilustrações, sem nenhum compromisso com as convenções da literatura infantil – o compromisso é com a criação de uma narrativa verbo-visual que seja surpreendente e estimulante, não importa se para a criança ou para o adulto.

Um detalhe admirável dessa coleção é visto nas capas dos livros, apresentando além do nome do autor, o do ilustrador, prática indispensável nos livros contemporâneos mas pouco observada até então. Graça Ramos (2013, p.29)

⁷ Aparelho de composição mecânica, provido de teclas, que se caracteriza pela fundição e composição de caracteres formando linhas inteiras (linhas tipográficas). Fonte: ABC da ADG (2012).

comenta que antes da década de 70 as ilustrações apenas pontuavam o texto, a “desimportância” era tão evidente que, muitas vezes, o ilustrador nem era citado na obra.

Além da poesia o outro acontecimento de destaque neste período é a consolidação das histórias em quadrinhos. A primeira produção nacional infantil é a Revista *O Tico-Tico*⁸, fundada pelo jornalista Luiz Bartolomeu de Souza e Silva em 1905, publicada como caderno da revista *O malho*. A produção permaneceu por 56 anos, até que, “sem condições de concorrer com a nova mídia nem disposição para se modernizar, ela se esvaiu no início da década de 1960”. (VERGUEIRO; SANTOS, 2008, p.33). Outra produção de destaque neste trajeto histórico é a revista *Gibi*⁹, publicação do jornal *O Globo* entre 1939 e 1950.

Figura 10 – Edições da revista *O Tico-Tico* dos anos 1905, 1915 e 1949.



Fonte: bndigital.bn.gov.br/artigos/o-tico-tico.

Em virtude do predomínio das produções americanas, o mercado brasileiro busca uma identidade nacional para este tipo de publicação, assim é lançada a revista *Pererê*, de Ziraldo, que figurou nos anos 60 junto a *Tico-Tico* como as revistinhas nacionais mais importantes do cenário.

⁸ O formato gráfico tinha influência francesa, mas seus temas e personagens estavam ligados à afirmação de elementos da identidade nacional, apresentando formas diversas do folclore regional e popular. Fonte: Hemeroteca da **Biblioteca Nacional Digital**. Disponível em www.bndigital.bn.gov.br/artigos/o-tico-tico/.

⁹ Sentido original “moleque”, “negrinho”. Devido ao sucesso desta publicação, o termo virou sinônimo para as revistas de histórias em quadrinhos e é até hoje utilizado para designar esse gênero literário.

De acordo com Castro Jr. (2015) *Pererê* é um manifesto cultural que nasce do mesmo princípio nacionalista que guiou Glauber Rocha e Tom Jobim com o Cinema Novo e a Bossa Nova, respectivamente. A revista, de grande importância no cenário literário infantil, permaneceu por quatro anos no mercado com 43 exemplares iniciados em janeiro de 1960 e finalizados em abril de 1964, logo após o golpe militar, Fig. 11. Na década de 70 houve uma nova tentativa de publicação, agora com *A turma do Pererê*, mas não prosseguiu por muito tempo.

Figura 11 – Edições de *Pererê*



Fonte: <https://goo.gl/JYjjdM>, <https://goo.gl/v2fe6N>.

Seguindo o anseio de publicações nacionalistas e a necessidade de uma cultura de quadrinhos brasileiros, Maurício de Sousa emplaca a Turma da Mônica, cuja personagem central, apesar de aparecer em 1963 em tirinhas de jornal, é lançada como revista apenas em 1970.

Cardoso (2008, p.202) destaca que desde a primeira revistinha da Mônica, a produção de Maurício é responsável pela iniciação visual de gerações de brasileiros. Com carismáticos personagens e todo o seu imaginário de hábitos, jogos e brincadeiras infantis, o alcance de suas obras é algo ímpar no cenário, o que torna a obra um produto comercial bem sucedido:

No Brasil poucos conseguiram romper o bloqueio da invasão estrangeira e se consolidar no país. Ao contrário disso, as histórias de Maurício de Sousa tornaram-se uma exceção e perduraram no tempo, elevando, profissionalmente, o autor a um reconhecimento mundial. Com efeito, o referido autor construiu um verdadeiro império comercial, um dos mais lucrativos do Brasil. (BATISTA, 2014, p.40).

Além das revistinhas tradicionais, outros projetos da equipe de Sousa merecem destaque: revista Turma da Mônica Jovem, com ilustrações em *mangá*¹⁰ e destinada ao público adolescente (indicação na capa aconselha leitura para maiores de 10 anos); revista Clássicos do Cinema, apresentando releituras de filmes conhecidos e vividos pelos personagens de Maurício; Mônica Toy, produção animada em 2D para internet e as *Graphic novels*, série produzida com ilustradores convidados desenhando os personagens da turma em histórias inéditas, Fig. 12.

Figura 12 – Turma da Mônica em 40 anos.



Fonte: <https://goo.gl/7GPaQZ>; <https://goo.gl/FgXhqQ>.

Batista (2014, p.39) garante que “nos anos 1970 e 1980, vários artistas brasileiros produziram histórias em quadrinhos, no entanto, nenhum conseguiu alcançar o sucesso de Sousa.” Com histórias traduzidas em 32 idiomas e presente em cerca de 50 países, o sucesso da Turma da Mônica continua inalcançado.

Os anos 90 destacam a qualidade editorial em contraponto ao cenário brasileiro econômico de profunda crise, refletindo em um número reduzido de

¹⁰ Estilo japonês de ilustração.

publicações de livro infantil. As editoras passaram a dar preferência aos livros didáticos em virtude das compras governamentais para os programas de alfabetização. Britto (2007) mostra que em razão de uma tiragem para esses programas alcançar números muito maiores que os de mercado, as editoras se empenhavam para obter a aprovação da compra de um livro adotado pelo governo. O autor destaca ainda que mesmo com um bom número de escritores premiados era grande a oposição para produzir material que não fosse compra garantida. A dificuldade em lançar o livro nacional se deve também ao fato de que comercializar uma obra importada passou a ser mais barato do que produzir no Brasil:

Foi apenas em 1995 que o mercado brasileiro de livros para crianças passou por uma fase de transição mais aparente. Comprar direitos autorais e até mesmo imprimir fora do Brasil passou a ser mais vantajoso comercialmente que trabalhar com a produção nacional. Apesar de autores premiados internacionalmente, o mercado brasileiro encontrava resistência nas feiras internacionais, não conseguindo vender direitos autorais na mesma medida em que comprava. (BRITTO, 2007, p.32-33)

Como resultado desta facilidade comercial com o mercado externo, ao final da década de 90 os livros importados marcam presença nas livrarias e o livro lúdico, popularizado por livro-brinquedo¹¹, começa a se difundir com os iniciantes exemplares em *pop up*, técnica também conhecida por engenharia de papel, manipuláveis e interativos se apresentando como grande novidade no cenário. Uma particularidade ainda do fim desta década é o novo olhar para a imagem e a valorização do ilustrador, como informam Freitas e Zimmermann (2006, p.7):

O final do século é marcado pela grande variedade de estilos de ilustrações, estimulada pelo desenvolvimento tecnológico na área editorial. No Brasil, é apenas nesse período que a ilustração começa a receber atenção dentro do livro infantil e nomes de ilustradores passam finalmente a serem conhecidos, como Eva Furnari, Elvira Vigna, Rui de Oliveira, Roger Mello, Graça Lima, Ciça Fittipaldi, Nelson Cruz, entre outros.

Com a evolução tecnológica crescente, o novo milênio é dominado pela internet, *tablets* e *smartphones*, conseqüentemente, mudanças na linguagem com o público leitor ocorrem gradualmente, tal qual aconteceu com a chegada da TV e, conseqüentemente, a transformação na cultura visual refletindo nos projetos gráficos e no próprio modo de fazer comunicação.

¹¹ A denominação livro-brinquedo passou a figurar nas capas de livros infantis entre os anos 2009 e 2010, ainda que nos anos 90 tenham sido o marco de produção no Brasil. (PAIVA; CARVALHO, 2011, p.15).

Assim como visto nos anos 50, o país vive um período de inovações nos meios de comunicação e a inserção da tecnologia na vida moderna, dentre outros reflexos, evoca a discussão: qual o futuro do livro? A princípio, o que se observa com o início dos anos 2000 é a urgência em renovar-se e uma tendência em adaptar livros infantis para mídias digitais (*e-books*):

Nesse novo universo, em que se misturam e se fundem as linguagens, os *e-books* são uma maneira de a mídia tradicional chamada livro conversar com os meios eletrônicos, com a juventude das técnicas que imperam em nossos tempos. (...) Além disso, e, talvez o mais importante para a disseminação do *e-book*, é que as gerações nascidas a partir dos anos 2000 crescem sob o signo da linguagem digital. (RAMOS, 2013, p.133).

Como reflexo dessa nova linguagem digital crescente, observa-se um declínio no mercado literário, não apenas no cenário infantil, enfrentando dificuldade em se estabelecer ao dividir espaço com a internet, como mostra a pesquisa **Desempenho Do Mercado Livreiro: Uma Análise De 10 Anos Da Pesquisa Produção E Vendas Do Setor Editorial Brasileiro**¹² que observa que apenas o segmento *Religiosos* apresentou bom desempenho entre os anos de 2006 a 2010. A pesquisa divide as obras em 4 subsetores, sendo os outros compostos por *Didáticos*, *Obras Gerais* e *CTP - Científicos, Técnicos e Profissionais*. O campo com pior desempenho nos últimos 10 anos foi o de *Obras-Gerais*, não acompanhou o crescimento da economia no período 2005 a 2010 e sofreu uma queda brusca entre os anos de 2009 e 2011, o mesmo observa-se em *Didáticos*.

A justificativa mais provável, apontada pela pesquisa, considera que em 2011 as compras pelo governo chegaram a representar cerca de 50% do faturamento do setor *Didáticos*, contudo, programas como o PNBE¹³ possuem regras menos rígidas e em épocas de crise acabam sendo mais suscetíveis a cortes, afetando negativamente os resultados desse subsetor e o de *Obras-Gerais*.

Peter Hunt (2010, p.275) vai além da discussão sobre o futuro do livro físico, a questão por ele apresentada é sobre a narrativa, visto que “as mídias eletrônicas

¹² Pesquisa divulgada pelo Sindicato Nacional dos Editores de Livros, 2015, disponível em: www.snel.org.br.

¹³ Programa Nacional Biblioteca da Escola, desenvolvido desde 1997, tem o objetivo de promover o acesso à cultura e o incentivo à leitura nos alunos e professores por meio da distribuição de acervos de obras de literatura. Fonte www.portal.mec.gov.br/programa-nacional-biblioteca-da-escola.

não estão alterando apenas o modo como contamos histórias: estão alterando a própria natureza da história, do que entendemos (ou não) por narrativa”.

Assim sendo, muito mais do que novos elementos para o livro surgem novos olhares, modelos e caminhos para reinventá-lo. Sem dúvida ampliar o uso da narrativa visual e os cuidados com os projetos gráficos passam a ser alternativas necessárias neste novo cenário, como mostra Guto Lins (2002, p. 36-37):

O tempo do *livrinho* exclusivamente *bonitinho, bem desenhadinho e bem escritinho* já era. Da mesma forma a ilustração extremamente literal ou puramente ornamental e decorativa não representa mais a diversidade, a pluralidade e a riqueza de informações visuais a que as crianças de hoje em dia têm acesso. Informações fragmentadas pelo controle remoto e pela velocidade com que são transmitidas, superpostas e tendo as mais variadas mídias como suporte.

Nessa trajetória de linguagens e influências digitais, não por acaso a ilustração ganha papel de destaque, refletindo em uma época de livros com inovações nos projetos gráficos e formas irreverentes de mesclar narrativas, transformando-os em um produto libertador para designers, autores e ilustradores, no que se refere a expressão e comunicação. De tal maneira, o livro brinquedo que aparece tímido nos anos 90 se estabelece no século XXI com ares modernizantes, como enaltecem Paiva e Carvalho (2011, p.36) quando o classificam como “uma categoria nova de livro, radicalmente diferente, originadora de novidades retumbantes”, Fig. 13.

Figura 13 - Livro brinquedo vencedor em 2016 na FNLIJ.



Fonte <https://goo.gl/XcZD1G>

As autoras mostram ainda que o livro moderno neste novo século é resultado de um processo de longa evolução, tanto da escrita, do suporte, da aprendizagem, quanto do conhecimento, da demanda, da técnica, da indústria. De acordo com Chico Homem de Melo (2005, p.20) a presença do computador e da internet exige novas necessidades do design gráfico, “no que diz respeito à linguagem visual, uma das mudanças trazidas por esses veículos foi a tridimensionalidade”. Talvez essa seja a explicação da crescente demanda para com o livro-brinquedo, cada vez mais elaborados e bem produzidos, com cenas saltando das páginas e cenários interativos. Interesse igualmente visto nos livros imagem que parecem ganhar definitivamente a atenção e se estabelecer no mercado editorial nessa primeira década do novo milênio.

Essa atual linguagem e maneira de comunicação, repleta de imagens e ícones é bem recebida nos livros infantis, no qual encontra amplo espaço de desenvolvimento e experimentações por ser, ainda, um lugar sem regras ou amarras criativas. O resultado como produto do século XXI são obras com visível preocupação no projeto gráfico e na função da ilustração, tanto esteticamente quanto na habilidade narrativa, favorecendo assim, ao momento de grande safra de talentosos e reconhecidos ilustradores atuantes no país, como André Neves, Mariana Massarani, Odilon Moraes e Roger Mello, este, único ilustrador brasileiro a receber o prêmio Hans Christian Andersen¹⁴ pelo conjunto da obra no ano de 2014.

Muitas foram as mudanças, investimentos e interesses na literatura infantil, o olhar para a ilustração é um dos pontos mais significativos destas transformações. Quando a imagem ganha mais espaço e importância narrativa, muda-se completamente a estrutura de leitura do livro. *Flicts* (1969) de Ziraldo, é sem dúvida o divisor de águas nessa perspectiva de narrativa, o que acompanha-se com as décadas seguintes é a valorização de autores e ilustradores infantis, juntamente com equipamentos modernos que permite-os arriscar nos projetos, tornando o livro infantil contemporâneo um produto de experimentações e novidades, ousado, atrativo e ainda em evolução.

¹⁴ Conhecido como o Nobel da literatura Infantil e Juvenil é a maior premiação mundial da área. Dentre os brasileiros contemplados, além de Roger Mello, encontram-se as escritoras Lygia Bojunga (1982) e Ana Maria Machado (2000). Fonte: www.fnlij.org.br.

Contribuindo para as mudanças na literatura infantil brasileira, nos projetos e maneiras de contar história, e sobretudo, primando por sua qualidade para jovens e crianças, tanto gráfica, estética e literária, encontra-se a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, FNLIJ, apresentada no próximo tópico da pesquisa.

1.1 Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil: a fundação e a premiação

Em consonância com as mudanças ocorridas em torno do livro e da literatura infantil, em 1968 é criada no Brasil a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, FNLIJ, seção brasileira do *International Board on Books for Young People, IBBY*¹⁵, existente em 76 países.

A fundação surge com os seguintes objetivos: incrementar a produção do livro infantil e juvenil no Brasil; promover estudos e pesquisas sobre todos os aspectos do livro infantil e juvenil; incentivar o autor e o ilustrador de livros infantis e juvenis; estimular a ampliação da rede de bibliotecas infanto-juvenis e divulgar e promover o livro infantil e juvenil (SERRA; ZINCONI, 2008).

Só no ano de 1975 tem início a premiação *Ofélia Fontes - O melhor para criança*¹⁶, contando exclusivamente com essa categoria. O prêmio consiste na indicação de melhor livro do ano para criança, um selo de ouro, que o editor comprava e colava na capa, e um diploma para o autor e ilustrador.

À medida em que o cenário de livros infantis se modificava, surgia a necessidade de ampliação de novas categorias para assim contemplar as produções com mais representatividade, revelando o caráter de contemporaneidade e renovação da fundação. Atualmente, a premiação é formada por 18 categorias: Criança, Jovem, Imagem, Informativo, Poesia, Livro Brinquedo, Teatro, Teórico, Reconto, Literatura em Língua Portuguesa, Tradução/ Adaptação Criança, Tradução/Adaptação Informativo, Tradução/Adaptação Jovem,

¹⁵ Organização sem fins lucrativos que representa uma rede internacional de pessoas de todo o mundo cuja missão é dar a crianças de todos os lugares a oportunidade de ter acesso a livros com altos padrões literários e artísticos, além de incentivar a publicação e distribuição de livros infantis de qualidade, especialmente nos países em desenvolvimento. (Tradução nossa). Fonte www.ibby.org

¹⁶ A premiação contempla as obras publicadas no ano anterior.

Tradução/Adaptação Reconto, Escritor(a) Revelação, Ilustrador(a) Revelação, Melhor Ilustração, Melhor Projeto Editorial.

Ainda que o reconhecimento de autores e ilustradores em premiação seja de grande contribuição para o cenário literário infantil, trata-se apenas de uma das ações realizadas pela fundação. Para incentivar e promover a literatura e a prática da leitura no país, a FNLIJ realizou alguns projetos de destaque, tais como: **Ciranda de livros** - um projeto de distribuição de livros de literatura infantil para escolas públicas, de 1982 a 1985; **Livro mindinho, seu Vizinho** - Criação de minibibliotecas com acervos e pequenos cursos para comunidades carentes na periferia do Rio de Janeiro, em 1987 e 1988; **Leia, Criança, leia** - Criação de minibibliotecas em comunidades, em 1988; **Meu livro, meu Companheiro** - Criação de minibibliotecas para crianças e jovens em hospitais públicos, com acervos e cursos para os professores dos hospitais, em 1988 e 1990; **Programa nacional de incentivo à leitura** em 1991; **Concurso os melhores Programas de incentivo à leitura junto a Crianças e Jovens de todo o Brasil; Salão FNLIJ do Livro para Crianças e Jovens** (realizado anualmente, no Rio de Janeiro, desde 1999, com feira de livros exclusivamente de obras de Literatura Infantil e Juvenil). (Ibid.).

Em 2015 a FNLIJ completou 40 anos de premiação, promulgando um número expressivo de livros escolhidos por um júri sempre renovado composto por escritores, ilustradores e pesquisadores da literatura infantil. As listas dos premiados saem anualmente e tornaram-se um recorte importante da produção literária nacional.

Por todo o respaldo e comprometimento da fundação para com a literatura infantil, esta pesquisa utiliza os contemplados da categoria Criança como *corpus* de estudo. Desta forma, faz-se necessário apresentar os livros premiados entre 1975-2015 com breve comentário sobre as obras e temáticas apresentadas.

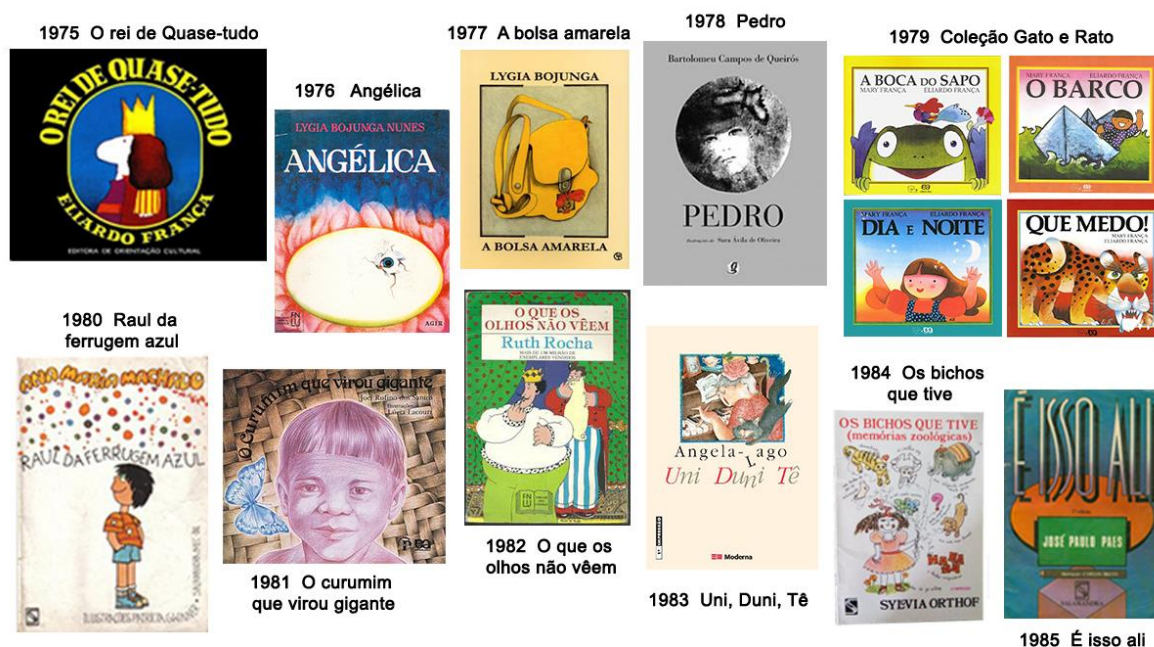
1.1.1 Livros premiados

Todos os títulos vencedores nestes 40 anos serão apresentados em seguida, ressalva-se que apenas os **livros ilustrados** serão analisados posteriormente. A discussão sobre classificação do livro infantil e escolha desse tipo específico de material encontra-se no capítulo 2.

Para melhor visualização e observação, as obras serão apresentadas em quatro grupos, divididos a cada dez anos, com quadro ilustrativo contendo imagem da capa, título e data da premiação, acompanhado de breve comentário sobre o recorte, a premiação e as mudanças ocorridas em cada fase. Como anteriormente mencionado, de acordo com a evolução do mercado literário e, sobretudo, com intuito de fomentar livros de qualidade no país, a FNLIJ adiciona novas categorias ao longo desses 40 anos à medida em que as produções vão se estabelecendo, estas serão também comentadas.

Nos primeiros anos selecionados, 1975 a 1985, a FNLIJ escolheu 11 títulos, sendo um deles a coleção *Gato e Rato* (1979) composta por 35 livros. Fig. 14.

Figura 14 – Premiados entre 1975 – 1985



Fonte: Elaborado pela autora (2016).

O que mais se destaca são as obras com questões políticas ou de crescimento pessoal como temas mais recorrentes, uma perspectiva crítica sobre o

momento político-social em que o país se encontrava, como nas obras com temática explicitamente política, caso de *O rei de Quase-tudo* e *O que os olhos não vêem*, ou que refletiam o comportamento social decorrente do regime militar, encontrados em *Raul da ferrugem azul* e *Uni, duni, tê*. Registra-se a chegada de duas categorias: Jovem (1979) e Imagem (1982). A primeira acontece após Lygia Bojunga vencer a escolha de o melhor livro para Criança por dois anos consecutivos com *Angélica* (1976) e *A bolsa amarela* (1977), duas obras destinadas a um leitor fluente. A autora vence a nova categoria com *A casa da madrinha* (1978), já a categoria imagem elege *Ida e volta* (1975)¹⁷ de Juarez Machado. A escolha desta obra se faz de forma bem conduzida, em uma espécie de homenagem sete anos após seu lançamento, para aquele que abre caminho para as obras de leitura sem palavras, como vinha destacado no selo de sua premiação “Livro sem texto”, hoje conhecido por livro imagem.

Sobre os primeiros anos de premiação, Zincone e Serra (2008, p.87) apresentam síntese do mercado editorial pelo olhar da professora Glória Pondé, assessora técnica da FNLIJ:

- Em 1975, a oferta de títulos nacionais em 1ª edição era de 42 obras; em 1978 chegou a 107, havendo uma sensível queda no ano seguinte. A partir de 1980, recupera-se o aumento da produção.
- Em termos de qualidade, ocorreu também uma melhoria significativa, a partir de 1980. Verificou-se, nesse ano, que 24% da produção já se enquadrava nos critérios de qualidade editorial e literária requeridos pela FNLIJ. No período seguinte, o percentual cresceu para 34,9, o que atesta o alto nível de nossos escritores e ilustradores, que tem merecido atenção até do exterior, com tradução de várias obras e concessão de prêmios.
- Por último o crescimento da oferta de livros destinados aos adolescentes, cujo tratamento gráfico aponta o cuidado dos autores, ilustradores e editores. Em 1981, o número de livros juvenis superou o dos infantis, na pré-seleção, ato inédito que demonstra uma verdadeira explosão de textos para adolescentes.

O segundo grupo contempla os premiados de 1986 a 1995, laureando 12 vencedores sendo um deles a coleção *Assim é se lhe parece* composta por 6 livros. Com uma ampla variedade de temas, chama a atenção obras do imaginário clássico infantil com bruxas e princesas em enredos atualizados, Fig. 15.

¹⁷ Sempre que se cria uma nova láurea, concorrem todas as obras que se enquadram na categoria, publicadas nos anos anteriores. Fonte: SERRA, Elizabeth D’Angelo; ZINCONI, Gisela. (Coord.). **Um imaginário de livros e leituras: 40 anos da FNLIJ**. Rio de Janeiro: FNLIJ, 2008.

Figura 15 – Premiados entre 1986-1995



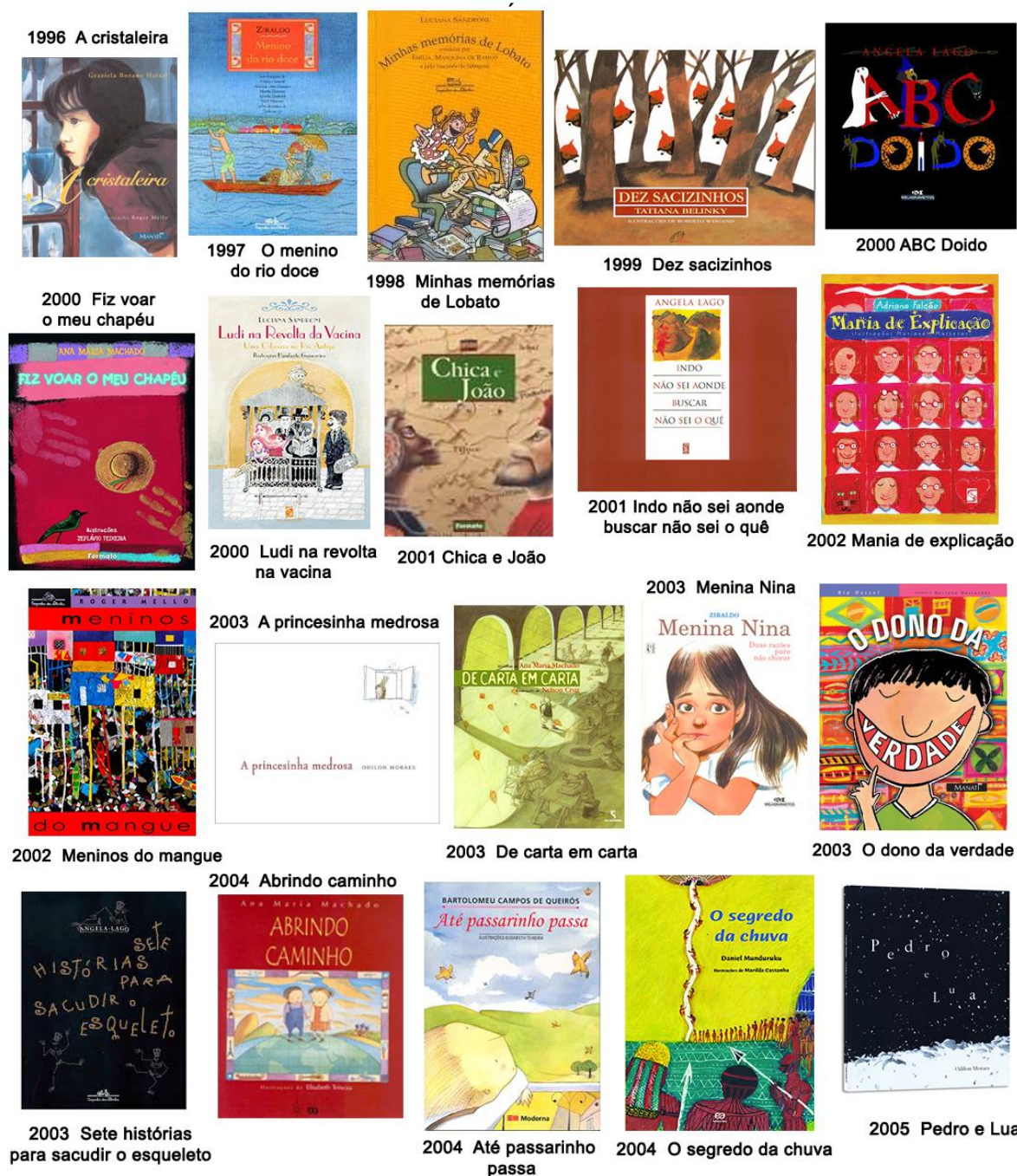
Fonte: Elaborado pela autora (2016).

O recorte aponta uma diversidade quanto as imagens, contemplando obras com fotografias de bonecos de massa, encontradas em *Asa de Papel* (1993), desenhos com lápis de cor, *Eu e minha luneta* (1992) e as capas da coleção Assim é se lhe parece (1994) ainda as ilustrações chapadas em preto sobre fundo branco vistas em *Uma ilha lá longe* (1987). Nesse período registra-se o surgimento de nove categorias: Tradução Jovem (1989); Tradução Criança (1990); Tradução

Informativo (1991); Escritor(a) Revelação, Poesia (1993)¹⁸; Ilustrador Revelação e Projeto Editorial (1994); Melhor Ilustração e Tradução Informativo (1995).

Os anos de 1996 a 2005 apresentam 20 títulos premiados, Fig. 16.

Figura 16 – Premiados entre 1996 - 2005



Fonte: Elaborado pela autora (2016).

¹⁸ A partir de 1993 cada categoria passa a premiar com a distinção *Hors Concours*, quando o mais votado na categoria já ganhou pelo menos três vezes da FNLIJ como escritor ou ilustrador. Neste ano, a categoria Criança confere essa distinção para Angela Lago (*De morte!*) e Eva Furnari (*O problema de Clóvis*).

A fundação registrou seis novas categorias: Livro Brinquedo, Prêmio Especial e Teatro (1998), Informativo Especial Brasil 500 anos (de caráter comemorativo) e Teórico (2000) e Reconto (2001). Em meio as festividades de comemoração dos 500 anos de descobrimento do Brasil, algumas obras premiadas apresentam enredo histórico, como *Ludi na revolta da vacina – Uma odisséia no Rio antigo* (2000) e *Chica e João* (2001). Outro registro memorialista traz Monteiro Lobato como homenageado em *Minhas memórias de Lobato* (1997).

Neste período destacado observa-se além da variedade nas ilustrações algumas novas experiências com elas, como os bordados que ilustram *O menino do rio doce* (1996), as colagens de papel encontradas em *Meninos do Mangue* (2001), ou a composição de imagens em tons de preto, cinza e branco vistos em *Pedro e Lua* (2004). Esta obra específica ousa com um projeto de concepção gráfica, desde a apresentação da capa e contracapa com aplicação de verniz especial que brilha no escuro, destacando estrelas e lua, até a utilização do esboço todo em lápis grafite como arte final. Outra obra que também utiliza verniz localizado, dessa vez brilhoso, é o livro *Dez sacinhos* (1998), para destacar os personagens e título na capa.

O período de 2006 a 2015 contempla 16 livros vencedores e apenas uma nova categoria entra na premiação: Escritor(a) Revelação (2012). O destaque deste recorte são os livros com projetos e propostas de comunicação diferenciados, com ênfase nas ilustrações, brincando com tipografias e exibindo importantes inovações de concepções gráficas, como por exemplo *O alvo* (2011) que traz capa com grande círculo vazado e todas as páginas internas atravessadas por um círculo menor, também vazado, no meio da folha, em uma alusão ao centro de um alvo.

Outro exemplo de projeto de livro diferente é *João por um fio* (2005), com páginas vermelhas, utiliza as cores branco e preto na impressão e traz um marcador de página saindo da lombada composto por barbante branco com peixe na ponta em perfeita continuidade visual com a arte da capa, cuja ilustração de personagem agarrado em um fio remete a cena de uma pescaria no estilo “cabo de guerra”. O peixe solto do marcador é o mesmo visto dentro do livro.

Figura 17 – Premiados entre 2006 - 2015



Fonte: Elaborado pela autora (2016).

Mais um livro que chama a atenção é *Cacoete* (2005), de Eva Furnari, um exemplar de muitas ilustrações explicativas que utiliza as escolhas tipográficas como elementos visuais de comunicação. Com uso de tipos caligráficos, com serifa, trêmulos e sujos, a obra os utiliza para demarcar fala de cada personagem. No item 3.3 dessa dissertação encontra-se explicação mais detalhada.

Uma nova experimentação de narrativa visual é vista em *Bichos do lixo* (2013), no qual o poeta Ferreira Gullar faz pequenos versos para os bichos imaginários adquiridos a partir de recortes e colagens de papel, assumindo uma classificação ainda não encontrada nas bibliografias pesquisadas: o livro ilustrado de poesia. Um olhar mais detalhado sobre essa nomenclatura e o livro específico encontra-se no capítulo 2, após as definições e classificações do livro infantil.

Com este panorama da categoria, que há 40 anos contribui para a evolução do cenário editorial infanto-juvenil, a FNLIJ consolida-se como referência no campo da produção literária, colaborando com múltiplas áreas de estudo cujo interesse esteja no livro infantil de qualidade¹⁹.

1.1.2 Livros escolhidos

As obras escolhidas para análise nesta pesquisa são compostas exclusivamente por **livros ilustrados**²⁰ encontrados na categoria *Criança* ao longo dos 40 anos de premiação. Após análises e leituras, dez títulos atendem a classificação escolhida: **Eu e minha luneta** (1992) texto e ilustração de Cláudio Martins, **Dez saczinhos** (1998) texto de Tatiana Belinky e ilustrações de Roberto Weigand, **Abrindo caminho** (2003) texto de Ana Maria Machado e ilustrações de Elisabeth Teixeira, **Pedro e Lua** (2004) texto e ilustrações de Odilon Moraes, **João por um fio** (2005) texto e ilustrações de Roger Mello, **O menino, o cachorro** (2006) texto Simone Bibian e ilustrações de Mariana Massarani, **O guarda-chuva do vovô** (2008) texto de Carolyna Moreira ilustrações Odilon Moraes, **O alvo** (2011) texto Ilan Brenman ilustrações Renato Moriconi, **Sete patinhos na lagoa** (2013) texto de Caio Riter ilustrações de Laurent Cardon, **Orie** (2014) texto e ilustrações de Lúcia Hiratsuka, Fig. 18.

¹⁹ Deixa-se registrado que durante a pesquisa foram feitas quatro tentativas de contato com a fundação, três por e-mail e uma por mensagem direta no site, com intuito de buscar mais informações acerca da premiação, mas não obteve-se respostas.

²⁰ A discussão sobre as tipologias do livro infantil e definições do livro ilustrado encontram-se no capítulo 2, seção 2.1 desta dissertação. *A priori*, é importante saber que esta categoria distingue-se por utilizar conjuntamente palavra e imagem para narrar uma história, e exatamente por ter essa especificidade foi escolhida para análise e estudo.

Figura 18 - Livros escolhidos para análise



Fonte: Elaborado pela autora (2017)

Considerações

Este breve panorama histórico do livro infantil no Brasil procurou observá-lo como objeto cultural e evidenciar os processos gráficos, as abordagens temáticas e a comunicação encontradas ao longo dos anos. Apresentar autores e obras dentro de um cenário tão expressivo é um delicado processo que foi aqui norteado pelo impacto da obra ou autor no período compreendido, e ainda, na contribuição histórica tanto para o crescimento do mercado literário quanto para a comunicação visual ou à própria literatura.

Observando os premiados da fundação, observam-se inúmeras mudanças gradativas, obviamente relacionadas as temáticas abordadas mas, especialmente, na maneira como apresentar as histórias. Visualmente os livros mudaram em formatos e tamanhos, inovaram quanto a qualidade de impressão, recortes interativos, aplicação de verniz, e sobretudo, a narrativa visual ganhou espaço. A ilustração definitivamente deixou de ser um “arejamento para o texto” como descreve Alencar (2009, p.28).

Por ser o livro infantil um espaço de união entre imagem e palavra para contar uma história, a categoria definida mostra-se o lugar mais apropriado para observar os aspectos da comunicação visual e do design projetado para este público específico. Lins (2002, p.12) mostra que o livro infantil é um rico objeto de análises, por ser “um produto de design peculiar. Um produto no qual convivem interpretação de texto, projeto gráfico, as mais variadas técnicas de ilustração e todos os recursos das artes gráficas.”

As discussões que se apresentam a seguir abordam as necessidades de leitura de imagens e as diversas dinâmicas encontradas no livro infantil, determinando várias nomenclaturas para o mesmo.

Capítulo 2

Leitura de imagens, classificações do livro infantil e apresentação das obras premiadas pela FNLIJ.

2 - A imagem no livro infantil

O estudo desta pesquisa está em torno da comunicação no livro infantil, com análise dos aspectos do design na organização da informação e compreensão leitora da mensagem. Moles (1969 *apud* COELHO NETTO, 2010, p.122) teoriza que a mensagem é um “grupo ordenado de elementos de percepção extraídos de um repertório e reunidos numa determinada estrutura”. A imagem em um livro infantil é um elemento de informação que precisa ser lido, as funções que ela assume variam de acordo com a proposta dos autores e a relação com o texto, podendo ser colaborativa, explicativa, narrativa dentre outras acepções apresentadas posteriormente. Para a proposta da pesquisa, faz-se necessário realizar leitura das narrativas presentes no objeto de estudo.

Alberto Manguel (2001) em livro dedicado a leitura de imagens, cujo foco são obras de arte ocidental, observa-a sob diferentes perspectivas e defende que a imagem pode ser compreendida como narrativa, enigma, testemunho, subversão, memória ou filosofia, para citar alguns dos sentidos por ele apresentados. O autor afirma que o impulso inicial para discutir sobre o tema é a necessidade de reivindicar a responsabilidade e o direito de qualquer pessoa ler imagens, sem que para isso seja um crítico de arte ou estudioso no assunto e complementa “as imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias (...) Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria do que somos feitos” (Ibid., p. 21). Dessa forma, as experiências vividas, o repertório visual, os conhecimentos adquiridos de cada um são o recurso primordial para a realização prática de ler imagens.

De acordo com Martine Joly (2009, p.43) “desde muito pequenos, aprendemos a ler imagens ao mesmo tempo em que aprendemos a falar. Muitas vezes, as próprias imagens servem de suporte para o aprendizado da linguagem”. Considerando ser na infância o início desta formação de repertório, é importante conhecer os produtos que contribuem neste processo. Alencar (2009, p. 28-29) mostra que a leitura de imagens no livro infantil ajuda os receptores a desenvolver outras formas de decodificação necessárias para a vida, por isso, educar o olhar a partir dessas práticas iniciais assegura um repertório de experiências estéticas e

um vocabulário visual essencial para as futuras leituras. Este aprendizado, assim como acontece com a fala ou a escrita, é fruto da observação, do contato, do estímulo e revela-se, cada vez mais, fundamental para o desenvolvimento humano. Graça Lima (2009, p.73) esclarece que ao dominar as técnicas de compreensão de sentido e da escrita de palavras, todo indivíduo torna-se apto a encontrar soluções criativas na comunicação verbal, o mesmo ocorre em relação a leitura visual, sendo portanto necessário desenvolvê-la como prática de um alfabetismo visual.

Mas o que seria alfabetismo visual? Dondis (2003) defende tratar-se de uma inteligência visual, quanto maior for, mais rápida e mais fácil é a capacidade de compreensão de todos os significados assumidos pelas formas visuais, bem como, maior é a inteligência humana. Trata-se do exercício em observar e interpretar aquilo que é visto, identificar traços, histórias e mensagens encontradas. Dessa forma, o ato de olhar deixa de ser mecânico e passa a ser compreendido como um complexo exercício de captação, interpretação e entendimento, o que sugere uma importante necessidade: aprender a olhar.

O conceito de alfabetismo visual não se trata de decifrar um código, como na narrativa verbal, é preciso educar o olhar, ampliar e dominar a prática. Manguel (2001, p.32-33) relata inclusive que não acha possível um sistema coerente para ler imagens similar ao utilizado para a escrita. Isto porque, ao contrário da escrita, cujo significado dos signos é previamente estabelecido, na imagem, embora o que habilite a lê-la venha dos conhecimentos anteriores, o código da leitura vem após a imagem se constituir. Dondis (2003, p.26) também afirma não existir uma maneira fácil de desenvolver o alfabetismo, no entanto, sua importância “é tão vital para o ensino dos modernos meios de comunicação quanto a escrita e a leitura foram para o texto impresso”. O exercício de leitura de imagens na infância é primordial para o desenvolvimento desta inteligência, o livro infantil aparece como aliado valioso nesse caminho. O que fomenta ainda mais o interesse em estudar a comunicação visual neste objeto.

É notório que os hábitos e costumes da criança dos dias atuais diferem em muito das gerações passadas, Lins (2002, p.36) salienta que “uma criança hoje, urbana ou não, recebe uma carga de informação visual impensável décadas atrás até para um adulto”. Especialmente pelas expressões midiáticas e o contato direto

com os novos veículos e plataformas de comunicação, em sua maioria envolvendo recursos audiovisuais e interativos, percebe-se a necessidade de uma renovação na linguagem e comunicação com este pequeno leitor. A leitura de imagens, vale lembrar, acontece desde os ícones de aplicativos de dispositivos móveis, muito presente na infância contemporânea, placas de sinalização, anúncios publicitários até a leitura de um livro-imagem.

Como visto no capítulo 1, a ilustração no livro infantil ganha força e atenção determinante, tornando-a um instrumento valioso para o alfabetismo visual sugerido, observa-se ainda a diminuição de massa textual nos livros, dando espaço para a ilustração assumir o papel narrativo. Ainda sobre este livro atual, Ramos e Nunes (2013, p.254) discorrem que “palavra e ilustração precisam acolher o leitor e permitir-lhe encontrar no texto uma brecha para dele fazer parte, interagir, interferir, exercendo o papel de leitor, aqui entendido como produtor de sentido.” Dessa forma, a concepção do livro hoje é voltada para que o leitor prenda-se às narrativas verbais e visuais e a partir delas compreenda a história apresentada.

2.1 Livro infantil e suas classificações.

Como visto, os livros destinados ao público infantil condensam, com alguma diversidade, a articulação entre dois elementos: o texto escrito e a imagem. Guardadas as devidas funções, o texto e a imagem podem dialogar e construir diversos significados, sugerindo o próprio jogo polissêmico da leitura, que nesta relação, pode “concordar, tensionar, negar, expandir ou propor uma visualidade nova” (RAMOS, 2013, p.146). Fonseca (2009, p.100), mostra que as imagens podem desempenhar em relação ao texto diferentes funções, “tanto podem ratificar os significados do texto, quanto antecipar, ampliar, extrapolar ou sugerir”. Para a pesquisadora Van der Linden (2011) deste complexo diálogo as relações que se estabelecem são menos abrangentes que as apresentadas. A partir da premissa questionadora “será que texto e imagem podem fazer mais do que repetir, completar ou contradizer um ao outro?” (VAN DER LINDEN, 2011, p.120), define que os aspectos narrativos verbal e visual se restringem em três relações: de redundância, colaboração ou disjunção.

Essa visão pode sugerir uma perspectiva pragmática para a ilustração, visto já ser frequente observá-la com caráter narrativo ampliado e sobressaindo-se ao texto, não meramente contradizendo-o. O que parece ser um momento de disjunção entre texto e imagem pode ser compreendido como a imagem narrando a história e o texto em colaboração e complementariedade. Assim, a narrativa verbal torna-se um instrumento para guiar o olhar do leitor por entre as revelações da narrativa visual, sendo perceptível a participação mais efetiva da imagem na obra.

Dessa maneira, as relações propostas por Van der Linden (2011) parecem menos atualizadas que as apresentadas por Graça Ramos (2013) e Lêda Fonseca (2009), que admitem para a imagem expansão além do texto, uma função narrativa tanto quanto a palavra e olham para a ilustração com uma perspectiva de comunicação em primeiro plano, sem posicionamento limitador, com finalidade de concordar, discordar ou colaborar com o texto.

A partir destes múltiplos caminhos das relações e funções verbo-pictóricas, verificam-se algumas tipologias para o livro infantil, dentre elas: livros com ilustração, primeiras leituras, livros ilustrados, histórias em quadrinhos, livros pop-up, livros-brinquedo, livros interativos e imaginativos (VAN DER LINDEN, 2011, p.24-25), livro demonstrativo: dicionário pictórico sem narrativa (GREGERSEN, 1974, *apud* NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.21) e ainda o livro-imagem, formado exclusivamente por ilustrações, nas quais o autor-ilustrador “constrói as imagens, e o leitor se apodera delas para contar o que sugerem” (RAMOS, 2013, p.109).

Em depoimento para Oliveira (2008, p.193) o ilustrador Ricardo Azevedo apresenta outras nomenclaturas para o livro infantil:

- 1) livros-texto: livros sem imagens, com exceção da capa;
- 2) livros texto-imagem: livros em que a imagem ocupa plano secundário em relação ao texto, não haveria perda significativa se fossem publicados sem as ilustrações;
- 3) livros mistos: texto e imagem atuam sinérgica e dialogicamente, não é possível publicá-lo sem uma de suas duas partes fundamentais;
- 4) livros imagem-texto: o conjunto das imagens é o protagonista, os textos seriam atores coadjuvantes;
- 5) livros-imagem: o conjunto de imagens é o próprio texto, também chamado de texto visual.

A classificação de Azevedo também norteia-se pela relação palavra-imagem, variando apenas a nomenclatura proposta. O espaço e a participação da imagem promovem várias críticas à produção de Literatura Infantil Brasileira, que

se estabelece a partir do entendimento das funções desse elemento, resultando em diversas nomenclaturas para o livro, como visto na fig.19.

Figura 19 – Classificações do livro infantil



Fonte: Van der Linden (2011), Nikolajeva; Scott (2011). Elaborada pela autora (2017).

O livro de interesse para esta pesquisa é comumente denominado **livro ilustrado**. Como visto, múltiplas são as terminologias encontradas para este artefato, constatando que uma obra pode conter imagens, ser destinado ao pequeno leitor e não se classificar como livro ilustrado, o que evidencia que palavra e imagem não são suficientes para caracterizá-lo.

Mais do que a presença dessas duas linguagens, a interação entre elas, os espaços que ocupam e como conduzem a história definem a tipologia. No livro ilustrado a linguagem visual apresenta-se preponderante a escrita, a narrativa

acontece “de maneira articulada entre texto e imagens” (VAN DER LINDEN, 2011, p.24). Embora a ilustração se sobressaia ao texto, este não se torna secundário. A pesquisadora Nilce Pereira observa:

O livro ilustrado é um tipo singular de publicação, que coloca lado a lado não apenas dois meios distintos, um verbal e outro visual, mas dois tipos de linguagem que diferem entre si enquanto realizações estéticas. Não obstante a aparente obviedade dessa afirmação, o encontro da palavra com a imagem no mesmo espaço físico do livro é um fenômeno bastante complexo, envolvendo a sua consideração em conjunto e o entendimento de suas relações necessariamente como dialogais. (PEREIRA, 2009, p.385)

Embora o termo utilizado apareça como o mais frequente nas pesquisas no Brasil, trata-se de uma expressão ainda não consolidada, de tal forma, algumas outras nomenclaturas são encontradas para referenciá-lo, como fez Azevedo anteriormente utilizando “livro-misto”, é possível encontrar também a expressão em inglês *picturebooks*, livro-álbum (RAMOS, 2013), álbuns de figura ou livros de imagem (COELHO, 2014) e ainda a proposta de Helen Lemos “Livro Interacional” (LEMOS, 2010 *apud* RAMOS, 2013). Graça Ramos (2013, p.84) acrescenta que passou-se ainda a utilizar o termo livro infantil contemporâneo, “no caso ‘contemporâneo’ tenta dar conta dessa relação específica entre palavra/imagem”.

Possivelmente, essa nova tipologia seja um reflexo das mudanças na linguagem e comunicação dos livros infantis atuais, nos quais a ilustração se destaca como elemento narrativo. Ou ainda, venha da necessidade dos críticos e estudiosos em produzir novos vocábulos, como destacam Nikolajeva e Scott (2011, p.112) afirmando “muitos críticos desses livros insistem na busca por termos específicos para representar o inter-relacionamento de texto e imagem, como se um termo fosse radicalmente diferente do outro”. Apesar da possibilidade em usar o termo “contemporâneo”, a pesquisa assume a nomenclatura **livro ilustrado** para se referir ao livro infantil cuja história é apresentada por meio das narrativas verbal e visual dentro das especificações apresentadas.

Mesmo não existindo fórmulas e regras, algumas características peculiares neste produto são observadas como a organização em página dupla e a brevidade do texto. Esta última, acrescida da imagem dominante do livro ilustrado, sugere uma maneira peculiar no processo de leitura e entendimento da história que acontece por idas e vindas entre a mensagem verbal e visual, “um texto curto

permite manter um ritmo de leitura relativamente equilibrado entre as duas expressões” (VAN DER LINDEN, 2011, p.47). As autoras Nikolajeva e Scott (2011, p.14) concordam com essa peculiaridade da leitura e complementam:

O leitor se volta do verbal para o visual e vice-versa, em uma concatenação sempre expansiva do entendimento. Cada nova releitura, tanto de palavras como de imagens, cria pré-requisitos melhores para uma interpretação adequada do todo. (...) É muito comum os adultos perderem a capacidade de ler os livros ilustrados dessa maneira, porque ignoram o todo e encaram as ilustrações como meramente decorativas.

Desse modo, entende-se que o livro ilustrado é composto por um texto de leitura marcada por ida e volta entre palavras e imagens, tantas vezes quanto se julgue necessária para a compreensão da história. O ir e vir entre as linguagens revela e amplia detalhes que tornam mais clara a mensagem a cada nova leitura.

Ainda de acordo com as autoras, as crianças parecem conhecer intuitivamente a necessidade dessas idas e voltas no texto e na imagem para sua compreensão, talvez por isso peçam que o mesmo livro seja lido repetidas vezes, “na verdade, elas não leem o mesmo livro; elas penetram casa vez mais fundo em seu significado” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.14).

Esta habilidade de ir mais fundo na história a cada nova leitura torna o livro um produto que não se esgota em uma primeira ou segunda lida, pelo contrário, atualiza-se, renova-se. Em uma leitura que atribui novos sentidos e significações continuamente, um único livro se transforma em uma constante novidade, pois a história ganha novas conotações a cada leitura da criança e seu momento de vida e compreensão, “como se a narrativa tivesse tantos autores quanto o número de seus leitores” (NECYCK, 2007, p.31).

Mas, o que de fato fica evidente nesta investigação acerca do livro ilustrado é a necessidade de interseção das narrativas verbais e visuais. Não se trata de ler o texto e a imagem distintamente, mas da junção das mesmas para o entendimento da história. O que torna a prática da leitura um processo que requer cuidado e atenção por parte do pequeno leitor.

2.1.1 Livro ilustrado de poesia

No decorrer desta pesquisa em busca dos livros ilustrados pertencentes a categoria *Criança*, um exemplar a princípio não atendia completamente nenhuma das classificações encontradas. Em primeiro momento enquadra-se no perfil de livro ilustrado, mas não está preso a sequências narrativas que constituem um enredo. Entraria então na categoria “Dicionário pictórico sem narrativa”, cuja característica é a de exibir imagens com suas definições. No entanto, o texto apresentado são pequenos poemas, ou versos poéticos, explicando uma imagem abstrata, a intenção é fazer o leitor identificar os personagens e situações que a poesia apresentam.

O livro em questão é *Bichos do lixo* (2013), de Ferreira Gullar, e surge a partir de um hábito do autor em recortar envelopes de correspondências, revistas, convites, calendários, catálogos e qualquer outro material em papel colorido entregue pelos correios. Dos recortes nasciam animais imaginários que ganharam explicação poética ou curiosas observações do autor.

Nesta obra, Gullar diz brincar com as possibilidades do acaso e convida o leitor a participar da brincadeira, fazendo-o ver os bichos que criou mas considerando que ele também pode encontrar outros animais imaginários a partir de suas leituras, como explica na introdução “Um bicho que eu identifico aleatoriamente como uma ave e você talvez o identificasse como outro animal qualquer. Animal que, aliás, nem precisa existir”. (GULLAR, 2013, s/p).

Em alguns momentos o texto é uma legenda explicativa da imagem, sempre composto por título e, na maioria das vezes, uma ou duas frases, Fig. 20. Em outras passagens o texto se caracteriza como um poema visual, brincando com a estrutura da frase, criando movimentos com as palavras e frases.

Figura 20 – Capa e parte interna de *Bichos do lixo* (2013).



Fonte: Gullar (2013). Adaptação da autora (2017).

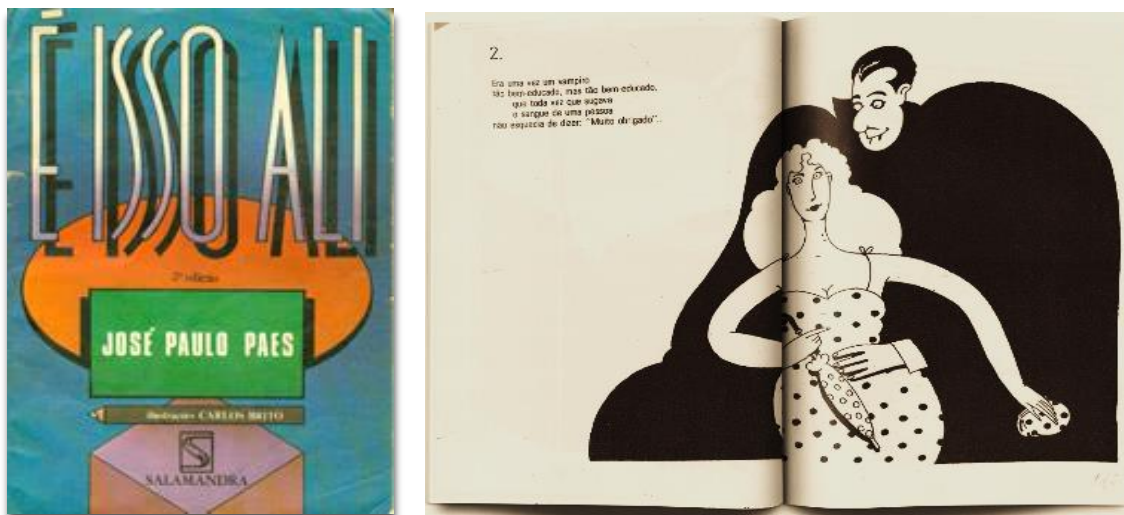
A composição mostrada apresenta o texto “Maternidade. É próprio da mãe reconhecer o filho – até mesmo quando não é dela” (Ibid, p. 58).

Dentro das nomenclaturas do livro, nenhuma classificação se faz especificamente sobre livro ilustrado de poesia. Neste caso, observa-se que palavra e ilustração contam pequenos poemas a cada dupla organização de páginas, que se inciam em imagens e se encerram nas palavras. Assim, não há uma sequência de ações narrativas construída com início meio e fim para acompanhar pelas páginas do livro, mas pequenos momentos retratados a cada paginação dupla. Cada composição é um começo meio e fim daquela relação palavra-imagem.

A leitura em *Bichos do lixo* (2013) é um exercício minucioso de busca por elementos visuais e ressignificação da imagem para compreender a narrativa

verbal e, portanto, a imagem apresentada. Ao contrário do que é visto em outras publicações poéticas, a exemplo de *É isso ali* (1984), de José Paulo Paes, Fig. 21.

Figura 21 – *É isso ali*, capa e parte interna.



Fonte: Paes (1984). Adaptação da autora (2017).

A imagem de um vampiro com uma mulher de vestido de bolinhas segurando uma bolsa e um guarda-chuva apresenta o seguinte texto:

Era uma vez um vampiro
Tão bem-educado, mas tão bem-educado,
que toda vez que sugava
o sangue de uma pessoa
não esquecia de dizer: "Muito obrigado". (PAES, 1984, s/p)

A obra de Paes é um livro com poemas e imagens, assim como o de Gullar, no entanto, perfeitamente classificado como livro com ilustração em virtude do texto preponderar sobre a imagem (não em questões espaciais, mas de significância), e desta ser um complemento à palavra. Mais ainda, a pequena história pode ser perfeitamente compreendida sem o recurso da ilustração. De acordo com Graça Ramos (2013, p.52), em um livro com ilustração o entendimento da história não é prejudicado pela ausência de imagens, elas complementam a narrativa verbal. Van der Linden (2011, p.24) acrescenta que no livro com ilustração "o leitor penetra na história por meio do texto, o qual sustenta a narrativa".

Nitidamente na obra de José Paulo a imagem elucida o poema, apresentando detalhes que enriquecem o texto, exercendo um papel de coadjuvante e complementariedade. No entanto, no livro de Gullar, a composição

visual já é fruto de um requinte poético do autor. Os pequenos versos propostos servem para desvendar e orientar a poesia imagética por ele construída, repleta de possibilidades de leitura. Neste diálogo, uma narrativa não existe sem a outra, o que é característica do livro ilustrado. Entretanto, a falta de um enredo linear, uma história que permeie a obra, denota a necessidade da classificação poética da obra. Esta complexa estrutura de narrativas poéticas o coloca em uma categoria ainda não explorada, podendo ser compreendida como livro ilustrado de poesia.

Considerações

A comunicação hoje se utiliza cada vez mais de recursos visuais, tornando cotidiana a elaboração de mensagens por imagens. Entendendo que essa linguagem faz parte da rotina das crianças, antes mesmo que iniciem o aprendizado da leitura e compreensão de letras e palavras, o livro infantil passa a ser um forte aliado na introdução deste alfabetismo visual.

Longe de regras e normas, sem doutrinação do que é certo ou errado, a comunicação no livro para criança torna-se um campo de muitos experimentos e inovações por parte do design. De tal forma, a ilustração assume diversas funções, surgindo novas nomenclaturas para o que antes era apresentado exclusivamente por uma pequena história com algumas imagens para atrair a criança ou “arejar” o texto, transformando-se em complexas imbricações de narrativas verbais e visuais, como no livro ilustrado.

A tríade palavra-imagem-design se revela como a construção fundamental deste produto. A importância da comunicação visual é nítida, o que suscita uma questão: por que os ilustradores não são também autores do livro? Por que o autor ainda é exclusivamente aquele que escreveu o texto? Diante das características do atual livro infantil apresentadas, parece não fazer mais sentido essa autoria unilateral.

É importante mencionar que embora sejam várias as mudanças observadas na participação da imagem, ainda são recentes as classificações do livro infantil, muito há para se conhecer, como observado em *Bichos do lixo*, possivelmente um novo experimento literário utilizando-se da comunicação verbo-visual aplicada na

poesia infantil, a mesma que décadas atrás impulsionou a literatura feita para crianças no país.

Ressalta-se ainda a dificuldade em uma única nomenclatura para alguns tipos de livro, como o ilustrado, que pode ser encontrado em pesquisas como livro-misto, livro álbum, livro infantil contemporâneo, livro de imagem ou livro interacional, para citar algumas terminologias. Essa falta de um termo único ocorre tanto em virtude do pouco tempo de modificações, como da complexa relação dialógica de texto e imagem, reconhecê-lo como livro ilustrado parece pouco para alguns pesquisadores. Dessa forma, reunir material de estudo em meio a tantas possibilidades de nomenclaturas torna-se mais complicado, fazendo-se urgente a escolha de um único termo para evitar que pesquisas e estudos deste mesmo objeto deixem de se relacionar.

O próximo capítulo aborda aspectos do design e as teorias de análise de imagem que serão aplicadas na metodologia.

Capítulo 3

Aspectos gráficos do livro: elementos visuais, tipografia, uso de cor, organização espacial entre palavra-imagem e as teorias de análise.

3 - Elementos visuais e teorias de análise da imagem

Transmitir visualmente uma ideia ou conceito é umas das premissas mais antigas na história da comunicação, com registros que iniciam desde as pinturas rupestres dos homens primitivos e permanecem até os dias de hoje, inclusive, como linha norteadora do design gráfico. Bomeny (2009, p.76) assegura que o design gráfico continua desempenhando a função de organizar e estruturar a informação por meio de imagem e texto “criando linguagens particulares, diversificadas e específicas para diferentes grupos, de forma que cada público consiga ter uma reação e estabelecer uma interação”. Assim, além da preocupação em dar forma à mensagem e transmitir informação, o design precisa comunicar considerando o suporte e o perfil do público alvo.

Em um projeto gráfico para o público infantil é importante entender que existem algumas especificidades para considerar, como por exemplo “perceber o desenvolvimento cognitivo da faixa etária da criança, seu entendimento e domínio da leitura, da linguagem e dos códigos” (FERREIRA, 2014, p. 25). Saber quem recebe a mensagem, quais suas dificuldades, necessidades e costumes são elementos primordiais para projetar e estabelecer uma comunicação eficiente.

Dessa forma, o projeto gráfico ganha atenção especial, pois é ele o organizador da informação, o responsável em estabelecer a comunicação. Para Odilon Moraes (2008), autor e ilustrador de diversos títulos infantis, o projeto gráfico de um livro é a intenção de leitura proposta a partir da junção de texto e imagem, “muitas vezes a qualidade do projeto está em assegurar uma leitura limpa e simples de uma narrativa”. (MORAES, 2008, p.55).

Este trabalho tem por objetivo analisar livros ilustrados infantis como objeto cultural e compreender como a imagem se relaciona e comunica junto com o texto escrito. Dessa forma, acredita-se que para elaborar as análises das narrativas nos livros escolhidos alguns elementos do design gráfico precisam ser levantados. Os elementos visuais como ponto, linha, plano e cor serão estudados para entendimento da linguagem visual, assim como uma breve abordagem sobre tipografia em projetos infantis. Após apresentação dos elementos visuais as teorias

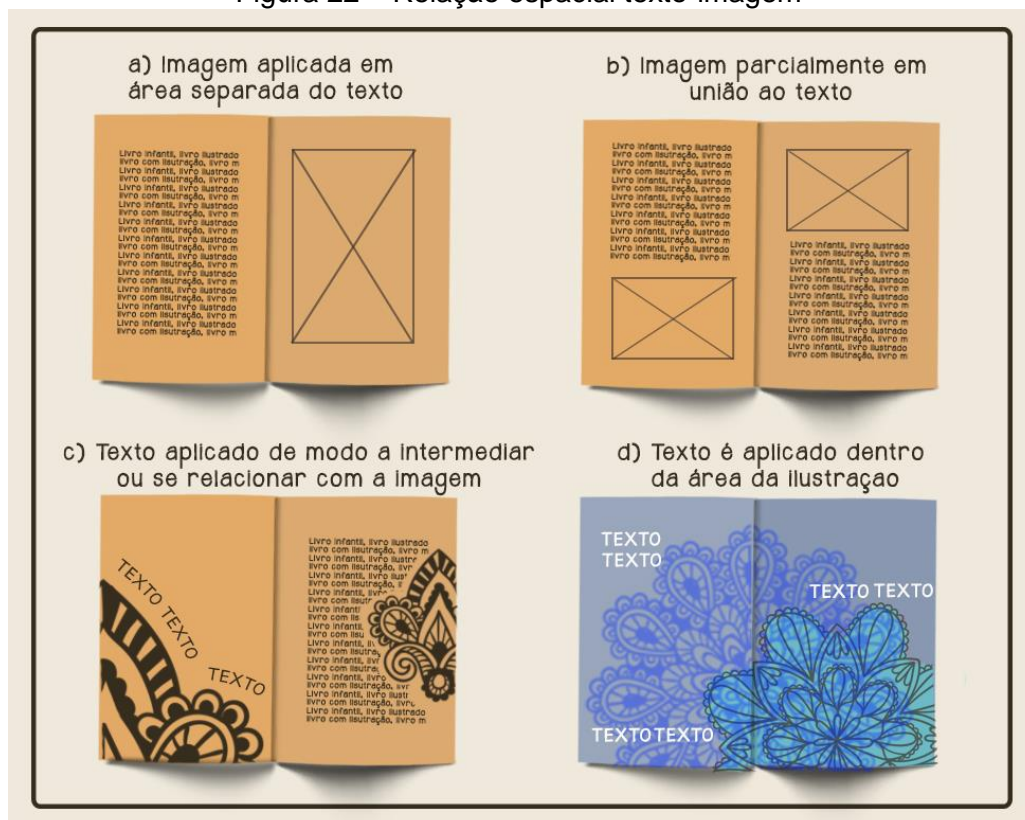
da Gestalt e Semiótica Peirceana serão apresentadas com o intuito de facilitar o estudo sintático e semântico das imagens, respectivamente.

3.1 Texto e imagem – relação espacial

Para falar de livro ilustrado é preciso mencionar, além da imagem, o texto. Especialmente sobre a maneira como dividem o espaço físico na obra e as relações que surgem dessa interação. Nodelman (1988, *apud* NECYK, 2007, p.106) observa que a localização do texto e das imagens influencia diretamente na leitura da página, e do livro como um todo.

Embora saiba-se que o livro infantil é um lugar de livre experimentação do design, o posicionamento de texto e imagem, invariavelmente, acontece de quatro maneiras: a ilustração é aplicada em área separada do texto; parcialmente em união ao texto; o texto é aplicado de modo a intermediar ou se relacionar com a forma da ilustração e o texto é aplicado dentro da área da ilustração. (NODELMAN, 1988 *apud* LOURENÇO, 2011).

Figura 22 – Relação espacial texto-imagem



Fonte: Nodelman (1988). Elaborado pela autora (2017).

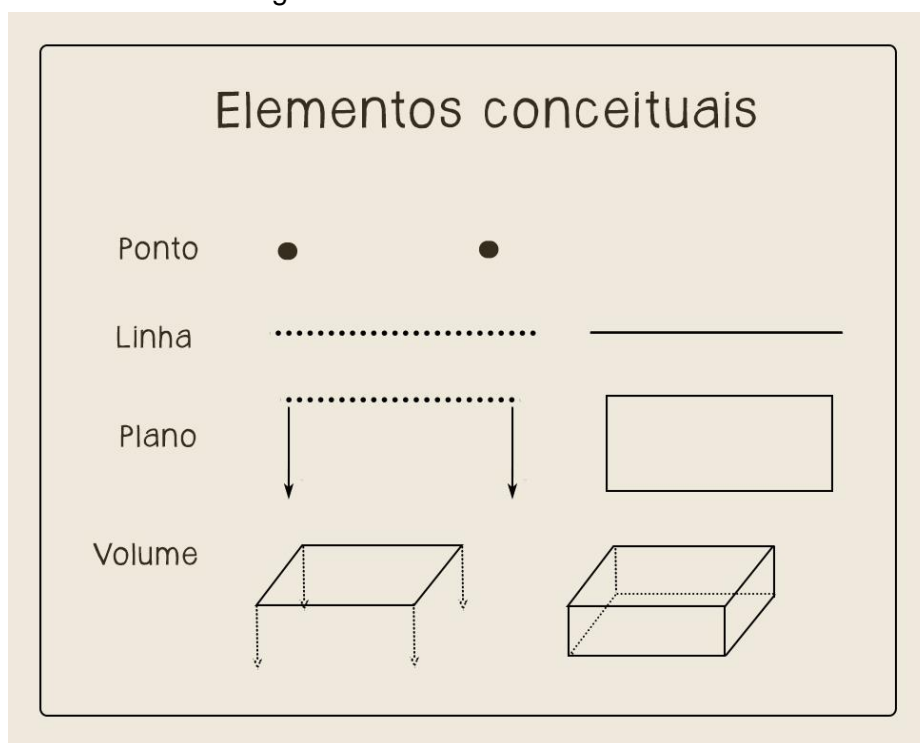
Observando as relações espaciais, pode-se perceber que as duas primeiras relações são as mais encontradas nos livros infantis mais antigos, a terceira remete ao livro com ilustração, devido a massa textual, e a última é a mais usada no livro ilustrado, cuja imagem se posiciona em dupla paginação, texto curto e inserido na composição da ilustração.

3.2 Formas do desenho

Para iniciar uma análise sobre linguagem visual é importante conhecer os elementos que constituem a forma em um desenho. Wucius Wong (1998) os agrupa em quatro: conceituais, visuais, relacionais e práticos. A classificação ocorre para entendimento da forma, de acordo com o autor, os elementos estão relacionados entre si, não podendo ocorrer fácil separação em uma experiência visual. Entendê-los ajuda a perceber a organização da composição como um todo.

Entre os elementos conceituais da forma, Wong (1998, p.42) identifica Ponto, Linha, Plano e Volume, Fig. 23.

Figura 23 – Elementos conceituais

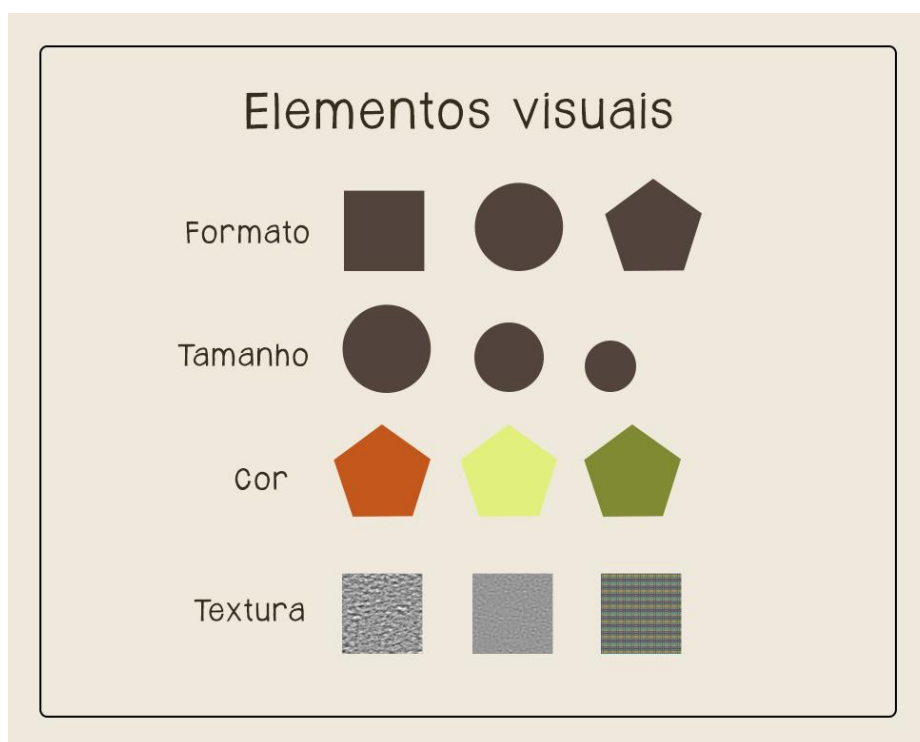


Fonte: Wong (1998). Elaborado pela autora (2017).

Para o elemento **Ponto** o autor caracteriza o tamanho pequeno, com formato mais comum de um círculo. Quando esse ponto se move, sua trajetória forma a **Linha**, com posição, direção e comprimento, geralmente transmite o sentido de finura, pode ser reta, curva, quebrada, irregular ou desenhada a mão. O espaço limitado por linhas é o **Plano**, tem comprimento e largura, posição e direção. Uma forma plana pode ser geométrica, orgânica, retilínea, irregular, feita a mão ou acidental. **Volume** tem posição no espaço e é limitado por planos. A forma enquanto volume é uma reação de ilusão conseguida por uma situação espacial peculiar.

Como elementos visuais entende-se por tudo o que pode ser visto de fato no desenho: formato, tamanho, cor e textura. (Ibid., p.43), Fig. 24. A cor é um elemento particular quando se trata de livro infantil, assim, o tópico 3.2 aborda estudo de cor.

Figura 24 – Elementos visuais

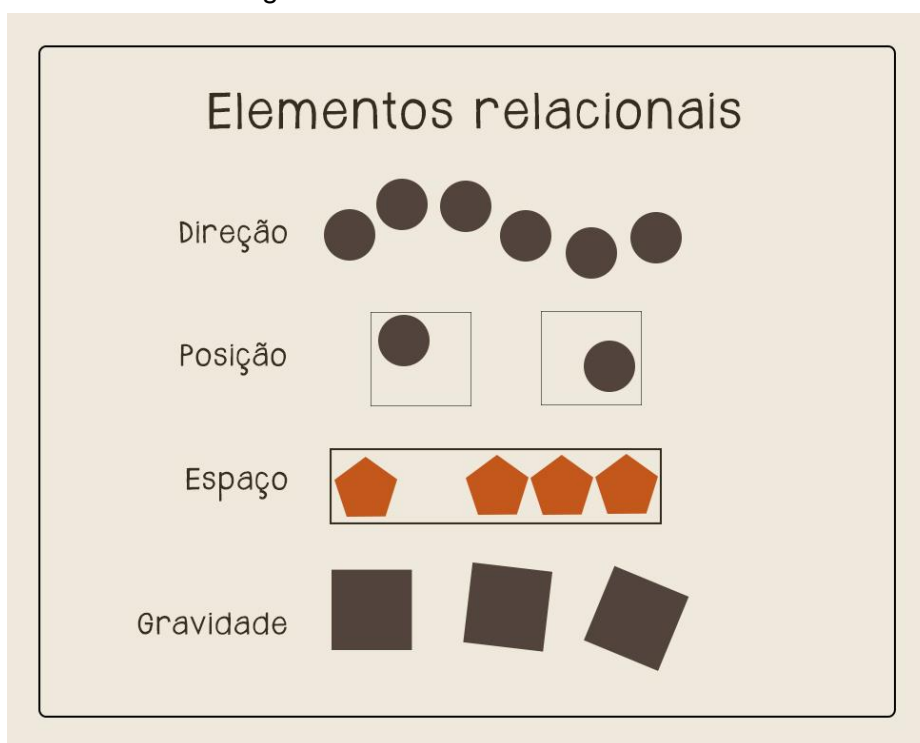


Fonte: Wong (1998). Elaborado pela autora (2017).

Os elementos relacionais são aqueles que regem a localização e inter-relação dos formatos em um desenho. Podem ser percebidos (direção e posição) ou sentidos (gravidade e espaço). A direção depende do modo como o formato

está relacionado com o observador e com os demais formatos próximos, Arnheim (2005, p.18) acrescenta considerar a atração do peso com os elementos vizinhos como um dos fatores para determinar a direção. A posição de um formato vem da relação com a moldura ou estrutura da composição. O espaço pode ser ocupado ou deixado vazio, pode ser plano ou remeter a sensação de profundidade. A sensação de gravidade não é visual, mas psicológica, o observador tende a atribuir peso ou leveza, estabilidade ou instabilidade. Fig. 25.

Figura 25 – Elementos Relacionais



Fonte: Wong (1998). Elaborado pela autora (2017).

Quando formas idênticas ou semelhantes constituem um desenho denomina-se unidade de forma, sua presença ajuda a unificar a imagem e a repetição dessas unidades, em geral, transmitem sensação de harmonia. A repetição pode ser tanto dos elementos visuais quanto relacionais. (WONG, 1998, p.51).

Por fim, os Elementos Práticos constituem em Representação ou Figurativo, quando o formato advém da natureza ou de algo criado pelo homem, pode ser realista, estilizado ou abstrato; Significado, quando o desenho transmite uma mensagem; Função, quando um desenho serve a um propósito. (Ibid., p.44).

3.3 Cor e experiências visuais

Embora os antigos livros trouxessem o uso da cor mais presente na capa, e poucas ilustrações coloridas no interior, por questões de barateamento de custo ou por priorizar o texto verbal como narrativa dominante na obra, os livros ilustrados trabalham em posição contrária dessa visão. Por ter a ilustração como função narrativa e diagramação composta em página dupla, a cor aparece como elemento muito presente no livro. Costa (2010, p.127) em pesquisa sobre cultura visual afirma que a cor tornou-se um elemento quase inerente à ilustração no livro infantil, e seu uso está associado culturalmente ao universo da criança. Revela, em seus resultados de estudos, que “a ilustração ainda é um objeto culturalmente associado ao uso de diversas cores combinadas”. (Ibid., p.128). Dessa forma, o livro para criança é um espaço em que se espera encontrar aplicação de muitas cores, visto a associação deste elemento à ilustração e ao universo infantil.

A cor é um fenômeno da luz, um elemento carregado de informações, emoções, permeados por relações culturais, e por isto adotado no design como ferramenta de grande importância na comunicação visual. É percebida por meio de um processo físico (visão) e emocional (significância). Fraser e Banks (2007, p.6) mostram que ver é o primeiro estímulo e, de forma geral, o mesmo estímulo produz a mesma resposta para diferentes pessoas, no entanto, o significado que cada um oferece é um fator emocional estritamente pessoal, logo, estão inseridas questões culturais, afetivas, idade etc., assim, as respostas podem ser muito particulares. Para cada cor são revelados inúmeros significados associativos e simbólicos, estabelecendo-se, portanto, como fonte de valor inestimável para os comunicadores visuais. (Dondis, 2007, p. 64).

As sensações cromáticas são divididas em cor-luz e cor-pigmento, onde Cor-luz é a luz colorida, a radiação luminosa que pode ser vista e tem como síntese a cor branca; Cor-pigmento é a substância material que pode absorver, refratar ou refletir os raios de luz que se fundem sobre ela. A cor-pigmento é a utilizada nos processos gráficos. Distinguem-se ainda três características principais que correspondem as dimensões da cor: a primeira é denominada matiz ou croma,

corresponde a cor em si, e possui três matizes básicas ou primárias²¹: vermelho, amarelo e azul, “amarelo é a cor considerada mais próxima da luz e do calor; o vermelho é a mais ativa e emocional; o azul é passivo e suave. O amarelo e vermelho tendem a expandir-se, o azul a contrair-se”. (DONDIS, 1997, p.65). Nessa expansão de cores, vermelho e amarelo são também conhecidas como cores quentes, as cores frias são as que predominam o azul na composição.

A segunda dimensão é a saturação, cores menos saturadas levam a uma neutralidade e até mesmo ausência de cor; quanto mais saturada e intensa a cor de um objeto ou peça gráfica, mais carregada de emoção e expressão. (Ibid., p.66) A terceira dimensão é o brilho (ou valor), que designa o índice de luminosidade. A aplicação destas dimensões, para mais ou menos, muda as nuances em uma ilustração, projeta luz e sombra, ilumina pontos específicos e possibilita outras variações importantes de serem percebidas em uma imagem.

Como parâmetro nessa pesquisa, as demandas envolvendo o uso da cor se darão nas questões emocionais, preferência e aplicações em projetos infantis. A questão emocional que envolve as cores, está relacionada ao ambiente em que o indivíduo vive, em que a cor está inserida e aspectos culturais, de saúde, idade, fatores climáticos etc. A questão física do aparelho da visão, por exemplo, também é um fator que influencia na preferência de cores, como constata-se a seguir:

Ao analisarmos cientificamente as preferências, verificamos que o cristalino do olho humano vai se tornando amarelo com o decorrer dos anos. Uma criança absorve 10% da luz azul, enquanto um ancião absorve cerca de 57%. Nos primeiros meses, a criança enxerga bem e prefere o vermelho, o amarelo, o verde, no mesmo nível preferencial e depois o azul. Notamos que o azul vai, na escala de preferência subindo proporcionalmente a idade do indivíduo. (FARINA, PEREZ & BASTOS, 2006, p.89-90).

Os autores seguem em um estudo de psicodinâmica das cores e afirmam que as crianças tendem a preferir cores saturadas, puras e brilhantes. À medida que envelhecem, as escolhas decorrem sobre cores mais escuras. (Ibid.).

²¹ As cores básicas em impressão mudam para ciano, magenta e amarelo. Para projeção de luz são vermelho, verde e azul. É a partir das cores primárias que todas as outras podem ser obtidas.

3.4 Tipografia

Cuidados com a tipografia, espaçamentos e tamanho de linha são alguns aspectos importantes para observar em um projeto para criança com a finalidade de promover conforto visual.

A escolha tipográfica merece destaque, ela pode amenizar possíveis dificuldades na leitura, inerentes a idade do público alvo e precisa ser observada como princípio para uma boa comunicação. Lourenço (2011, p.88) constata, em pesquisa sobre tipografia para livro infantil, que em virtude de realizarem leitura letra a letra, crianças necessitam de um espaçamento entreletras e entrepalavras muito consistente. Além disso, aspectos como o uso ou não de serifa²², Fig.26, opção por tipos caligráficos ou que remetam a grafia manuscrita, largura de tipos, por exemplo, precisam ser observados quando o projeto é para criança.

Figura 26 – Visualização de fonte com e sem serifa



Fonte: Elaborado pela autora (2017)

²² Detalhe que completa opticamente o desenho de um tipo: usualmente é um “pé” ou “nariz” nas extremidades de cada letra. Tipos que contêm esses elementos são chamados “serifados” e são os mais comuns nas composições de livros e textos longos. As letras sem serifa, de construção despojada e aplicação versátil, só foram inventadas a partir da segunda metade do século XIX. Fonte: ABC da ADG – Glossário de termos e verbetes utilizados em design gráfico.

Outro aspecto importante relacionado a tipografia para crianças refere-se a boa definição das ascendentes e descendentes²³ no corpo tipográfico. Para Willburg e Forssman (2007, apud LOURENÇO, 2011, p.112) “as ascendentes devem ser suficientemente grandes para impedir a confusão entre os caracteres na leitura pelas crianças”. Além disso, devem ter um maior prolongamento em relação a altura x, pois assim, ajudam a criar uma identificação das letras e também produzem um formato bem definido, Fig. 27.

Figura 27 – Ascendentes e descentes em uma tipografia romana.



Fonte: Elaboração da autora (2017).

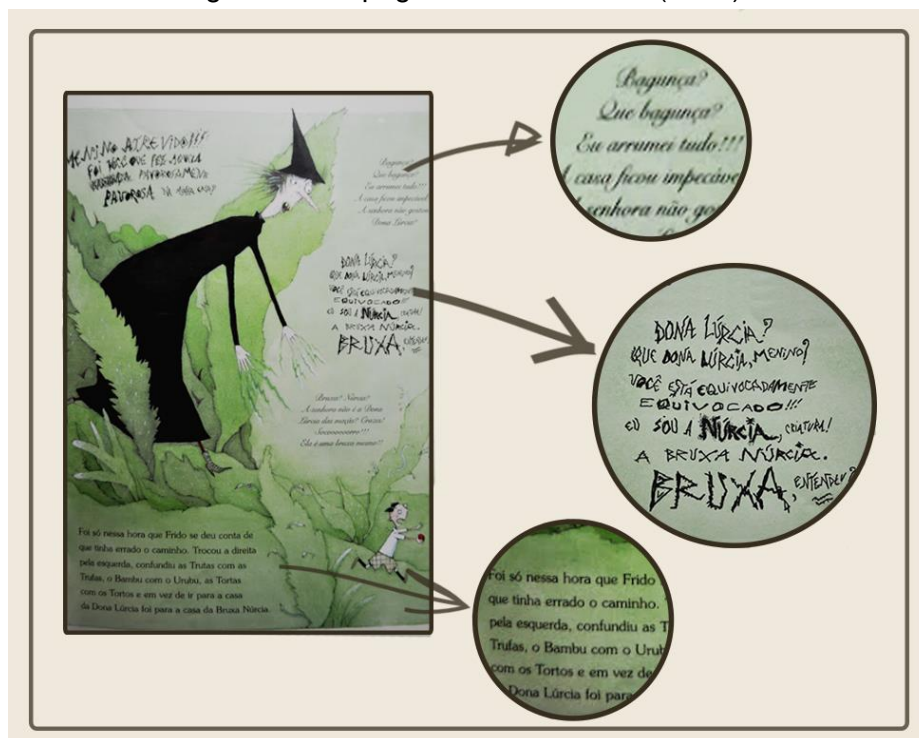
Esses cuidados são imprescindíveis para garantir boas legibilidade e leiturabilidade. Lourenço (2011) mostra que estes são conceitos muito diferentes, enquanto a legibilidade se refere a identificar e reconhecer as letras e seus espaços vazios (entreletras e entrepalavras), a leiturabilidade está relacionado à compreensão do texto, refere-se a parte cognitiva.

É preciso destacar que além da fonte escolhida, a organização do texto é essencial para a leitura da criança, o tamanho da linha e a escolha do alinhamento à direita ou à esquerda, são aspectos que influenciam na compreensão. Revela-se como mais adequado uma linha curta (com poucas palavras), para que não exista um comprometimento do pequeno leitor em relação à leitura do texto (Ibid.).

²³ Ascendentes e descendentes na tipografia são as partes estendidas para cima e para baixo da altura de x. Ascendente é a parte das letras minúsculas que se prolonga acima da altura x. Descendente é parte das letras que se estendem abaixo da linha base. Fonte: ABC da ADG – Glossário de termos e verbetes utilizados em design gráfico.

Em algumas publicações de livro infantil a tipografia é empregada como elemento gráfico. É o caso do livro *Cacoete* (1995) de Eva Furnari, livro premiado pela FNLIJ no ano de 1996 apresentado no item 1.1.1 dessa dissertação. A obra se destaca pelo uso de várias tipografias e sua aplicação como elemento gráfico. Com história sobre um menino organizado da cidade Cacoete e uma bruxa bagunceira, os textos são apresentados com tipos finos e caligráficos quando menciona a organização dos espaços ou reproduzem palavras do menino, uso de tipo sem serifa e caracteres bem definidos para o narrador e uma caligrafia rabiscada, trêmula e suja quando se refere ou reproduz palavras da bruxa Núrcia, Fig. 28.

Figura 28 – Tipografias em *Cacoete* (1995)



Fonte: Elaborado pela autora (2017).

Embora a aplicação de diferentes tipografias na obra, delimite características dos personagens, o resultado é confuso, configurando-se problemático em relação a legibilidade e leiturabilidade para as crianças. A escolha do tipo sujo e rabiscado é pouco confortável visualmente, apresentando difícil reconhecimento dos caracteres, assim como o pequeno espaçamento entreletras.

Outra obra premiada pela FNLIJ que também trabalha com várias tipografias e a utiliza como elemento gráfico é *Procura-se Lobo* (2005) de Ana Maria Machado

e ilustrações de Laurent Cardon. Na história é publicado anúncio profissional em um classificado em busca de um lobo para ocupar vaga de emprego.

A obra de Machado apresenta vários gêneros textuais, como anúncios de classificados, bilhetes, cartas e mensagem gravada em pedra lascada. Para cada um dos gêneros apresentados são utilizadas tipografia específica e estilo diferente com características particulares, ver fig. 29, que são escolhidas de acordo com a personalidade dos lobos que respondem as cartas, a saber: os personagens são todos lobos famosos da História, das artes e literatura, sendo possível encontrar o lobo da chapeuzinho e dos três porquinhos, um dos lobos que vivia com Mogli, a loba da clássica história dos irmãos Rômulo e Remo, o lobo de Gubbio que fora domesticado por São Francisco, dentre outros.

Figura 29 - Tipografia como elemento gráfico



Fonte: Machado (2005).

Além de escolha tipográfica para cada personagem e gênero textual apresentados, o livro mostra a tipografia interagindo com a cena, por exemplo, quando o lobo dos três porquinhos sopra tijolo, palha e madeira levando também algumas letras pelo ar. Uma aplicação de interação bem interessante com relação a história referida. No entanto, assim, como no exemplo do livro Cacoete, a escolha

de alguns tipos também atrapalha a legibilidade e leiturabilidade, por exemplo nos tipos caligráficos encontrados na obra ou nos escritos em pedra. Entende-se, portanto, que observar os aspectos e elementos da tipografia escolhida, que possam favorecer ou dificultar a leitura, é ato imprescindível nos projetos gráficos para criança.

3.5 Gestalt

Santaella (2012, p.167) afirma que a Teoria da Gestalt, também conhecida por teoria da forma, fornece pistas para avaliar resultados do design gráfico. Noble e Bestley (2013, p.16) endossam este raciocínio e explicam que a teoria ajuda na comunicação visual, pois “os elementos em uma página, por exemplo, podem ser organizados visualmente de modo a direcionar o espectador ou usuário a certas leituras ou entendimentos”. Exatamente o que acontece no livro ilustrado, a imagem como narrativa visual direciona o leitor para esta ou aquela ação, personagem ou momento da história constantemente.

A Gestalt é um ramo da Psicologia Experimental que atuou principalmente no campo da teoria da forma, basicamente, infere no comportamento da mente humana em relação à percepção, e pode ser resumida a partir da ideia de que o todo é maior que a soma de suas partes individuais. Noble e Bestley (2013, p. 26) ampliam essa definição e mostram atuação em projetos de design:

O princípio fundamental da Gestalt é conhecido por *Pragnanz*, e baseia-se na tendência humana de organizar elementos de maneira regular, simétrica e, em grande medida, baseada na simplicidade. A teoria dos princípios inatos pelos quais objetos e suas relações podem ser percebidos como estando organizados ou agrupados é um alicerce útil para o designer no entendimento de como a composição pode comunicar sentido para um espectador.

Com a premissa de um olhar aberto à composição como um todo, a Gestalt apresenta leis cuja percepção da forma está subordinada, são elas: Unidade, Segregação, Unificação, Fechamento, Continuidade, Semelhança e/ou Proximidade e Pregnância da forma ou Boa pregnância.

De acordo com a teoria da percepção, essas leis baseiam-se na tendência humana de “organizar elementos de maneira regular, simétrica, e em grande medida, baseada na simplicidade” (Ibid., p. 26). A nomenclatura das leis varia de

autor para autor, aqui será mantida como padrão as mencionadas, referência de Gomes Filho (2000), embora também sejam utilizados outros teóricos da imagem, como Jacques Aumont (2002); Noble e Bestley (2013) e Santaella (2012) para conceituar tais leis.

Unidade corresponde aos elementos que constituem e identificam a forma. “Trata-se pois da percepção da forma como unidade, como configuração que implica a existência de um todo que estrutura suas partes de maneira racional”. (AUMONT, 2002, p.68).

De acordo com Gomes Filho (2000) Segregação é a capacidade humana de perceber, separar e identificar formas, separar em um todo ou em partes, também conhecido como separação Figura e Fundo. A organização permite identificar duas unidades com “propriedades funcionais distintas: a da figura, que possui forma, contorno, organização; e a do fundo, que é uma continuidade amorfa, indefinida, inorgânica” (SANTAELLA, 2012, p.170).

Outra lei pertencente a teoria é a Unificação, que pode ser compreendida como “a coesão visual da forma, em função do maior equilíbrio e harmonia da configuração formal do objeto” (GOMES FILHO, 2000, p. 103).

A tendência natural para continuar uma forma quando ela se apresenta inacabada é denominada Fechamento. Gomes Filho (2000) afirma que a sensação de fechamento visual da forma pela continuidade acontece por meio de agrupamento de elementos, formando uma figura mais fechada ou completa. Sequência similar com a Continuidade, que ocorre quando, havendo uma porção suficiente da forma em evidência, percebe-se o objeto como um todo, continuando as informações que faltam para completar a forma. (NOBLE; BESTLEY, 2013).

As leis de Proximidade e Semelhança agem muitas vezes em conjunto, com finalidade de constituírem unidades ou unificar formas (GOMES FILHO, 2000). Jacques Aumont (2002, p.71) conceitua sobre semelhança e proximidade:

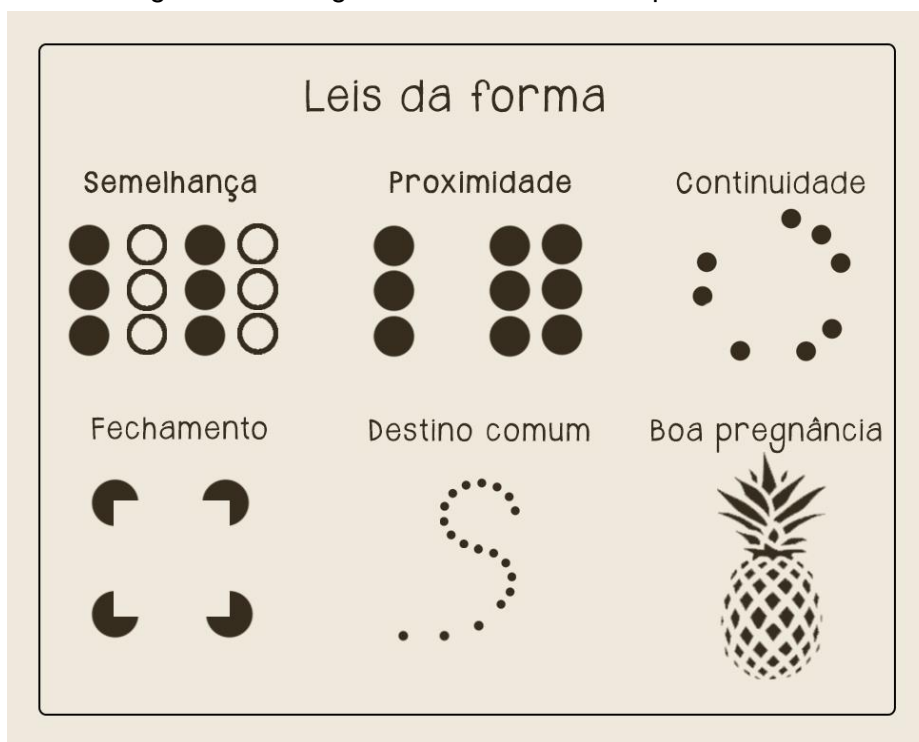
Elementos da mesma forma ou de mesmo tamanho são mais facilmente vistos como pertencentes a uma mesma forma de conjunto. (...) Elementos próximos são mais facilmente percebidos como pertencentes a uma forma comum do que elementos afastados.

Por fim, a Pregnância da forma, conforme apresenta Gomes Filho (2000, p.103), trata-se da “lei básica da percepção visual: as forças de organização da

forma tendem a se dirigir tanto quanto o permitam as condições dadas, no sentido da harmonia, da ordem e equilíbrio visual”. Sintetiza a busca da harmonia e equilíbrio pelo olho humano, imagem de fácil assimilação, por isso é vista como a lei mais importante cujo resultado é conseguido pelo bom uso das leis anteriores. Santaella (2012, p.168) complementa “o caminho natural para a forma seguir na direção da boa forma, ou seja, a mais simples de todas baseada no equilíbrio, homogeneidade, regularidade e simetria”.

Nos estudos trazidos por Noble e Bestley (2013) destacam-se os conceitos de semelhança, fechamento, continuidade e proximidade, contemplados nas nomenclaturas apresentadas por Gomes Filho (2002). No entanto, Aumont (2002) e Santaella (2012) apresentam ainda a lei de destino comum, que refere-se as figuras em movimento, nela, afirma-se que “elementos que se deslocam ao mesmo tempo são percebidos como uma unidade e tendem a constituir uma forma única”. (AUMONT, 2002, p.71). Para melhor assimilação, ver Fig. 30.

Figura 30 – Imagem ilustrativa das leis apresentadas



Fonte: Santaella (2012); Noble; Bestley (2013). Elaborado pela autora (2017).

Os conceitos de Gestalt apresentados embasarão as análises sintáticas dos livros para compreensão e entendimento do uso das formas e organização da

ilustração. No entanto, para análise semântica, será utilizada a Semiótica, apresentada no próximo tópico.

Noble e Bestley (2013, p.31) afirmam que para uma alfabetização visual é preciso mais que o conhecimento das formas:

Seria fácil pensar em alfabetização visual em design como algo que diz respeito apenas aos aspectos formais da composição, mas para que um design funcione de maneira eficaz, um conjunto mais amplo de aspectos culturais deve ser compreendido para garantir que os processos de interpretação e denotação estejam igualmente integrados a uma abordagem geral à comunicação visual.

Dessa forma, os autores mostram que a comunicação visual exige um conhecimento cultural à respeito do produto, que pode-se estender a sua contextualização histórica e social, por exemplo, apontando estes como aspectos importantes em uma alfabetização visual.

3.6 Semiótica

A teoria dos signos e símbolos, pode ser vista como um “método estratégico essencial pelo qual marcas gráficas, textos e imagens, podem ser desconstruídos para determinar seus sentidos subjacentes (NOBLE; BESTLEY, 2013, p.15). Consiste em desvendar signos e encontrar significações por seu interpretante. Guimarães (2004, p.139) afirma que a semiótica é utilizada para melhor compreender o universo comunicativo de um produto. Santaella (2005, p.5) mostra que a teoria da semiótica “permite penetrar no próprio movimento interno das mensagens, no modo como elas são engendradas, nos procedimentos e recursos nelas utilizados”.

O termo Semiótica define-se como teoria dos signos, para Signo determina-se como “algo que representa alguma coisa para alguém em determinado contexto”. (NIEMEYER, 2009, p. 25). Nesta análise, a Semiótica será utilizada como alicerce para a interpretação dos signos e símbolos trazidos pela imagem nos livros selecionados. A teoria, no entanto, deixa claro que esta ação depende do conhecimento prévio do interpretante para entender sua significação, que se refere ao efeito total do signo causado. (COELHO NETTO, 2010).

Peirce mostra as relações dos signos em três níveis: Representâmen (primeiro nível), Objeto (segundo nível) e Interpretante (terceiro nível). O primeiro nível corresponde às dimensões sintáticas do produto. O segundo nível, também conhecido por meio, é o modo como o signo se refere ao que interpreta. O terceiro é o resultado que pode gerar na mente de alguém. (NIEMEYER, 2009). Dessa forma, é interessante para a pesquisa observar a relação do signo com o objeto (ou meio), pois a análise busca observar as estratégias utilizadas pela comunicação para contar a história, em outras palavras, como foi mostrada para o leitor.

A teoria dos signos classifica-o em três níveis, a saber: ícone, índice e símbolo. O signo designa-se ícone “quando possui alguma semelhança ou analogia com o seu referente” (PIGNATARI, 2008, p.31). Índice “quando mantém uma relação direta com seu referente, ou a coisa que produz o signo” (Ibid.) O termo símbolo é utilizado quando o signo adquirido é resultado de uma associação de ideias convencionais (COELHO NETTO, 2010), Fig. 31.

Figura 31 – Ícone, Índice e Símbolo



Fonte: Niemeyer (2009)

A teoria dos signos é triádica, logo, o interpretante também é dividido em três, sendo eles: imediato, dinâmico e final. Coelho Netto (2010, p. 71) diz que “Interpretante Imediato corresponde ao Sentido (palavra à qual Peirce continuou

preferindo o termo antigo Acepção), o Interpretante Dinâmico equivale ao Significado e o Interpretante Final, à Significação”.

Em suma, o interpretante primeiro tem o sentido do signo, ou seja, o efeito que o signo causa de imediato; depois encontra significado, uma ação que depende do seu conhecimento prévio para, por fim, entender sua significação, que se refere ao efeito total que o signo lhe causa. Santaella (2005, p.39) aponta que “em todo ato de análise semiótica, sempre ocupamos a posição lógica do interpretante dinâmico, pois analisar também significa interpretar”.

Ao apresentar a teoria peirceana Niemeyer (2009, p.47), mostra que Ícone, Índice e Símbolo se referem as estratégias de representação relacionadas ao objeto. Este é o norteamento para a análise, o signo em relação ao objeto. Segue relação súnica apresentada por Niemeyer (2009).

Figura 32 – Relações súnicas

Categoria do signo	Signo em relação ao Representâmen	Signo em relação ao Objeto	Signo em relação ao Interpretante
PRIMERIDADE	Qualisigno	Ícone	Rema
SECUNDIDADE	Sinsigno	Índice	Dicente
TERCEIRIDADE	Legisigno	Símbolo	Argumento

Fonte: Niemeyer (2009)

Considerações

Nas discussões sobre alfabetismo visual, fica evidente que não é possível uma decodificação de elementos, como na escrita, o ponto determinante é aprender a olhar. Nesse processo revela-se como orientação entender todos os elementos visuais, cores, espaços, texturas que podem ser vistos para compreender seus sentidos.

Tratando-se de um objeto como o livro ilustrado esse procedimento de olhar sintático e semântico é muito pertinente. Este capítulo tem por finalidade ampliar a discussão sobre projetos gráficos para criança e mostrar os elementos da forma para composição da mensagem visual, tipografia, organização espacial e demais aspectos do livro infantil para possibilitar as análises futuras.

Por ser o livro infantil um espaço de grande liberdade para o design, diversas experiências e interações criativas são realizadas nele. Powers (2008) comenta que muitas novidades e experimentações gráficas começaram no livro infantil e foram aproveitadas para outras publicações, como o uso da capa ilustrada. Dentre os aspectos estudados, a tipografia como elemento visual é percebida com frequência, no entanto, o cuidado com a legibilidade dos caracteres muitas vezes é deixado de lado, comprometendo o entendimento e dificultando a leitura da criança.

O capítulo apresenta ainda as duas teorias que servirão para analisar o recorte selecionado da pesquisa, e tem por objetivo compreender a dinâmica das linguagens verbo-pictóricas e o papel do design na comunicação visual do livro infantil. É interesse da pesquisa observar como foram conduzidas as informações, quais artifícios e soluções encontrados para levar o leitor a descobrir ou construir mensagens e histórias dentro da narrativa proposta.

Dessa forma, as teorias da Gestalt e Semiótica são apresentadas para embasamento das análises dos livros selecionados. O método usado para aplicação das teorias é mostrado no capítulo 4.

Capítulo 4

Metodologia da pesquisa – apresentação do método
e das adaptações necessárias.

4 - Metodologia

A primeira etapa da metodologia é selecionar as obras a serem analisadas. A busca pelos livros ilustrados no recorte de 40 anos da categoria *Criança* da FNLIJ, consistiu em um processo mais longo que o previsto. A partir dos anos 90, a ilustração alcança tamanho destaque no livro infantil, de tal forma, muitas vezes obras classificadas como livro com ilustração se confundiam com o livro ilustrado. Depois de uma longa triagem e seleção acurada dos exemplares, divididos em décadas para melhor observação, chegou-se ao número de dez produções. A partir desse escopo, buscou-se encontrar um método de leitura passível de aplicação a proposta de estudo.

Para compreender as mensagens e a comunicação visual dos livros escolhidos são realizadas análises sintáticas e semânticas dos mesmos, conforme sugerem Dondis (2003), Joly (2009), Noble e Bestly (2007) e Santaella (2012). Para as análises sintáticas o uso das leis da Gestalt é utilizado como aporte teórico, para a análise semântica serão aproveitados os estudos da Semiótica Peirceana. Como o objeto em questão é o livro ilustrado e os métodos de leitura de imagem conhecidos são no âmbito da arte, buscou-se em pesquisas da área exemplos e estudos com algumas metodologias de leitura de imagens no livro infantil, a exemplo de Santaella (2012, cap.3) que observa a relação texto e imagem e encontra relações sintáticas (relação espacial, uso de tipografias e sinais gráficos), relação semântica (imagem superior ao texto ou não) e relações pragmáticas (tipos de vínculo entre imagem e texto, modo de referência).

A estrutura de análise sintática, semântica e pragmática é defendida por diversos estudos da área, Santaella (2012) propõe uso da Gestalt para extrair os elementos formais em análise sintática. Diante de levantamento bibliográfico foi escolhido método que comporta o uso de Gestalt e Semiótica, encontrando no Método Feldman de Leitura de Imagens, conhecido e aplicado em educação de arte, divisão de etapas que acolhem o objeto de estudo e as teorias escolhidas.

Optou-se por realizar algumas adaptações para contemplar as análises sintáticas e semânticas necessárias. Não se trata de um novo método, visto que a

premissa de raciocínio, as etapas e a sequência de observação são as mesmas, ou seja, a linha norteadora que fundamenta o método escolhido é preservada.

A adaptação deste método não é novidade em pesquisa científica. Carneiro (2008), cuja investigação se dá em torno da informação veiculada pela imagem na literatura infantil, discorre sobre alguns métodos e também opta por usar a semiótica de Peirce em suas leituras. Para ela, o método em questão abriga as relações de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade que Peirce apresenta em relação ao signo. Dessa forma, encontra no Método Feldman um espaço possível de aplicação no livro infantil com o uso da semiótica.

4.1 Apresentação do método

O Método Feldman surge na década de 70 com a proposta de uma leitura de imagens “para formar um olhar crítico e trabalhar a construção de uma pessoa mais crítica em termos de arte” (LÉLIS, 2004, apud ARAÚJO; OLIVEIRA, 2013, p.72). Para isso, é necessária uma dimensão social, cultural, criativa, antropológica e histórica além de desenvolver o conhecimento técnico, a crítica e a criação. (CARNEIRO, 2008).

O método consiste em um processo de 4 etapas: **descrever a imagem, analisar, interpretar e emitir julgamento**. Essas etapas, na concepção de Carneiro (2008), são também encontradas nos estudos de Peirce, denominadas Primeridade (descrição), Secundidade (análise formal e interpretação) e Terceiridade (julgamento). Ou seja, o alicerce de análise permanece o mesmo, havendo apenas alteração no embasamento teórico utilizado. Enquanto em Feldman a proposta é promover o senso crítico do leitor, Carneiro (2008) analisa para descrever as concepções de leitura em um livro infantil. Segue breve descrição das etapas do método de leitura de Feldman, Fig. 33.

Figura 33 – Método Feldman de Leitura de Imagens

Método Feldman	
Descrever	Título do trabalho, época em que foi criado, linguagem plástica usada, material, técnicas, lista com todas as formas contidas na obra, descrevendo tudo o que é visto.
Análise Formal	Descrição das relações entre os elementos formais e da imagem em contexto histórico-cultural. Relações de cor e textura, espaço e volume, ideias transmitidas.
Interpretação	Significado das imagens, dando sentido às observações visuais. O leitor dá significado ao trabalho.
Julgamento	Juízo de valor e as razões que julga a obra ser boa ou não.

Fonte: Carneiro (2008). Elaborado pela autora (2017).

É possível observar que o conhecimento além dos aspectos formais da composição são percebidos tanto na alfabetização visual que a pesquisa apresentou, quanto no método de Feldman. No método o autor incentiva que além de contextualização do obra seja feita também do período histórico que foi realizado, buscando nos aspectos sociais e culturais explicações para compreensão da obra.

Analisar uma obra de arte tem características muito particulares quando comparadas a um livro infantil. No primeiro objeto observa-se uma história que se inicia e se encerra em tudo que é visto no interior de sua moldura, podendo esta, inclusive, também pertencer as observações da obra uma vez que sua escolha desdobre ou pertença a concepção da arte em questão. No entanto, em um livro infantil mais do que revelar página por página os aspectos formais, o que se entende ou o que é mostrado, é necessário olhar o livro como um todo. A unidade visual, a identidade da obra, as características das narrativas e as estreitas ligações entre elas, o que revelam cada uma, sempre de forma a contemplar a obra em si, mais do que prender-se a uma análise de página a página, como se cada

uma pudesse ser uma obra de arte, como no modelo Feldman. Com o intuito de eliminar possíveis erros de interpretação, dada a complexidade da relação estabelecida entre imagem e texto, optou-se por substituir algumas etapas, Fig. 34.

Figura 34 – Método adaptado para leitura de imagens em livro infantil.



Fonte: Elaborado pela autora (2017).

O Método Feldman começa por *Descrever* a obra, nas mudanças propostas denominou-se **Apresentar**, essa fase é reservada para uma breve apresentação do livro escolhido, revelando o enredo, personagens e a contextualização da obra. Informações contidas na capa que levem à história do livro também são importantes. A segunda etapa do modelo corresponde a **Análise Sintática**, esse é o momento de identificar os elementos da composição estabelecendo relações entre eles. Para essa etapa a Gestalt é utilizada, conhecer as teorias da forma tem por função organizar a análise e direcionar o que procurar sintaticamente. A terceira etapa é a fase de *Interpretar*, denominou-se na pesquisa **Análise Semântica**. Trata-se em dar sentido ao que se observou, identificando quais as ideias e intenções do autor com a obra. Serão utilizadas as teorias de Semiótica Peirceana neste momento. A etapa final consiste em *Julgar*, emitir juízo de valor

sobre a obra, se tem qualidade estética ou não. Essa nomenclatura será substituída por **Conclusões** e serão apontados os resultados observados nas dinâmicas dialogais das linguagens analisadas e as principais características encontradas nas narrativas. Segue o modelo de leitura adaptado, Fig. 35.

Figura 35 - Modelo de leitura de imagens adaptado para a pesquisa.



Fonte: Elaborado pela autora (2016)

Observando as etapas propostas para a pesquisa de leitura de imagens no livro infantil é possível perceber que a estrutura de observação proposta por Feldman permanece, as adaptações jugaram-se necessárias em função do objeto escolhido apresentar uma comunicação muito particular, como já mencionado no segundo capítulo deste trabalho. As análises seguem no próximo capítulo e estão organizadas de acordo com a ordem da premiação, com discussão dos resultados ao final das análises.

Considerações

Ao escolher adaptar o Método Feldman de Leitura de Imagens para uma versão mais compatível ao livro infantil, a intenção é poder oferecer à pesquisa em design um amplo campo de análise, contemplando desde a tipografia, relação espacial texto-imagem e cor (entendidos como aspectos sintáticos), até as mensagens encontradas e informações recebidas pela composição, apontados como aspectos semânticos da obra. Dada a complexidade das relações entre palavra e imagem no livro, analisá-lo dessa forma permite observar com mais clareza as relações das narrativas verbo-pictóricas, as práticas das atividades do design e a organização do livro como um todo.

O uso da Gestalt como norteadora das análises sintáticas serve como guia de entendimento da forma, de tal maneira, facilita o quê buscar sintaticamente: harmonia, equilíbrio visual, contrastes e sobretudo, compreender o uso de determinados artifícios gráficos. A questão semântica é norteada pela semiótica por ter um foco definido: encontrar ícones, índices e símbolos nas imagens para compreender suas abordagens, significados e mensagens. A partir destas teorias, a compreensão do texto verbal com o visual ganha uma coerência de pesquisa no campo do design, podendo ser aplicado em todas as obras escolhidas.

Capítulo 5

Análise dos livros escolhidos com aplicação do Método Feldman de Leitura de Imagens Adaptado.

5 - Análises

As análises serão apresentadas respeitando a ordem de premiação. Ao final do capítulo, encontram-se as discussões dos resultados.

1. Eu e minha luneta (1992)

Texto e ilustrações: Cláudio Martins.

Apresentação

Um menino com sua luneta quer observar tudo o que se encontra no céu: estrelas, lua, satélites, anjos e até sua avó. Um dia, descobre uma parte engraçada que ainda não tinha visto: antena, telhado, janelas e muita gente por trás delas. Com texto em primeira pessoa o leitor acompanha o menino observando a rotina de um prédio e as atividades de seus moradores. Pela ótica do personagem-narrador, cuja capa já o revela sentado com uma luneta, ver Fig. 36, são apresentadas histórias cotidianas como um ensaio de banda de rock, uma festa de aniversário, um encanamento quebrado, até a simplicidade do voo de um mosquito.

Figura 36 – Apresentação do livro Eu e minha luneta



Fonte: Martins (1992). Elaborado pela autora (2017).

Análise Sintática

Todo o livro é formado por uma composição de paginação dupla constituída por um prédio de 18 janelas e suas atividades, Fig. 37. Essa organização se repete por todas as páginas duplas as quais são apresentadas a história.

Figura 37 – Paginação dupla interna.



Fonte: Martins (1992)

A organização visual das janelas (unidades) e de tudo o que compõe o prédio permite que o texto, de no máximo três linhas em cada página e sempre posicionado na parte inferior (relação parcial de união), tenha por função guiar o leitor para observar as ações de cada janela referida. Deixando-o livre, obviamente, para que explore também as demais unidades que não estejam mencionadas.

Nota-se que o texto na página à direita, por exemplo, não se refere exclusivamente ao que acontece neste lado do prédio, muitas vezes a referência é encontrada na outra página fazendo o olhar do leitor cruzar toda a imagem em busca da cena relatada.

A ilustração faz uso de aquarela e lápis de cor, remetendo a um traço simples, a mão livre, sem linhas retas e perfeitas. Com relação à tipografia, a

escolha de tipos arredondados, sem serifa, em caixa alta e baixa, apresenta letra capitular ao iniciar a obra, bom espaçamento entreletras e entrepalavras, Fig. 38.

Figura 38 - Detalhe da tipografia escolhida

Você que tudo viu
que tal recomeçar?

Fonte: Martins (1992, p.10)

Em algumas situações, o texto se refere a uma janela e a ilustração interage com outra. Esse recurso permite guiar o olhar do leitor para as demais ações não descritas, como por exemplo “(...) o mosquito fugiu” (MARTINS, 2009, p. 15). Quando se encontra a janela do mosquito, o mesmo está voando para a janela ao lado, onde vê-se uma mulher cozinhando e uma criança pegando algo da mesa. A lei de destino comum para o deslocamento do mosquito, com o recurso de pontilhado, é uma linguagem de fácil identificação para o leitor, Fig.39. O voo é reforçado com a cor azul, demarcando ainda mais o trajeto realizado.

Figura 39 - Detalhe do voo do mosquito.



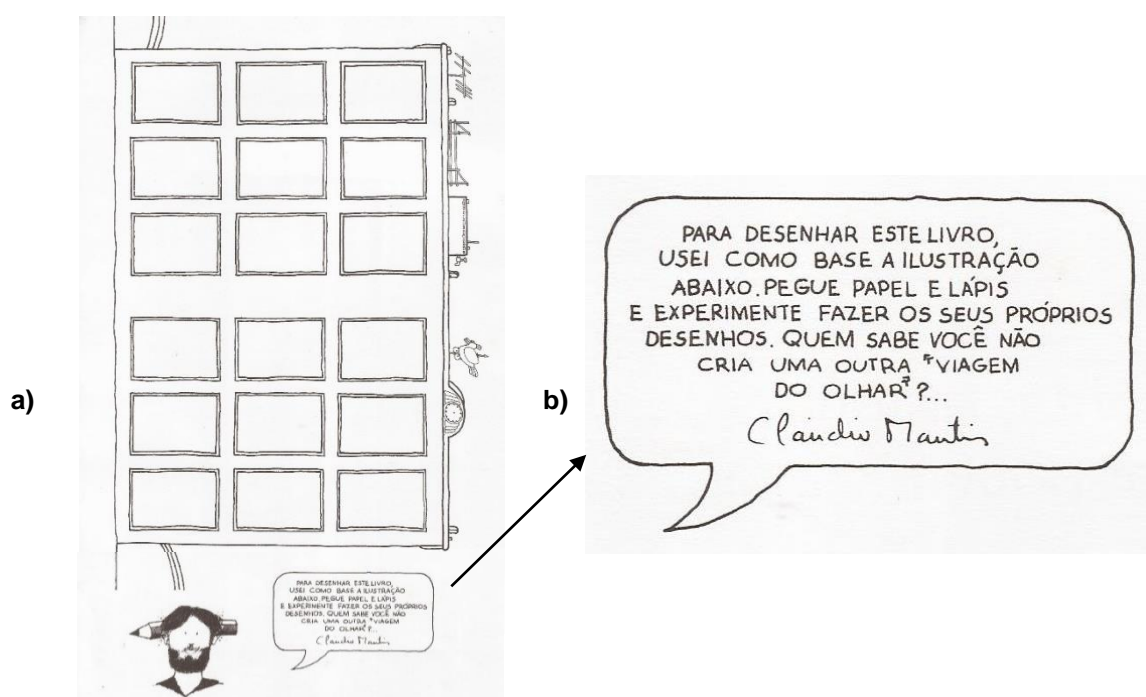
Fonte: Martins (1992, p.15)

A composição do prédio com janelas, relógio, galo, torneira pingando, girassol e antena de TV, é a mesma em todas as cenas. A repetição dessa unidade visual permite um direcionamento do olhar para as janelas, lugar em que ocorrem as ações da narrativa, sem muito esforço. No entanto, o autor conduz o leitor e

muitas vezes chama a atenção para algo que está fora das janelas. Como exemplo “será que o rapaz lá em cima não corre perigo?” (Ibid., p. 17) ou “chegou o carteiro” (Ibid., p. 10).

A última página do livro, traz a figura divertida do autor conversando com o leitor. Ele apresenta a ilustração base usada, composta pelo prédio e suas janelas, sugerindo que o leitor utilize papel e lápis para criar seus próprios desenhos, como visto no texto em destaque, ver Fig. 40.

Figura 40 – Ilustração base usada pelo autor e destaque da fala.



Fonte: Martins (1992)

Embora o autor mencione que usou a ilustração “abaixo”, ela encontra-se “acima”, tal qual é vista na Fig. 40 a.

Análise Semântica

O texto faz o leitor observar dois ícones de tempo trazidos pelas imagens por todo o livro: o sol e seu caminhar durante o dia e as horas de um relógio em cima do prédio, elementos que simbolizam o passar do tempo.

Em alguns momentos, frases como “já é meio dia e eu morro de fome” (Ibid., p.11), podem ser vistas também com o intuito de orientação das atividades diárias,

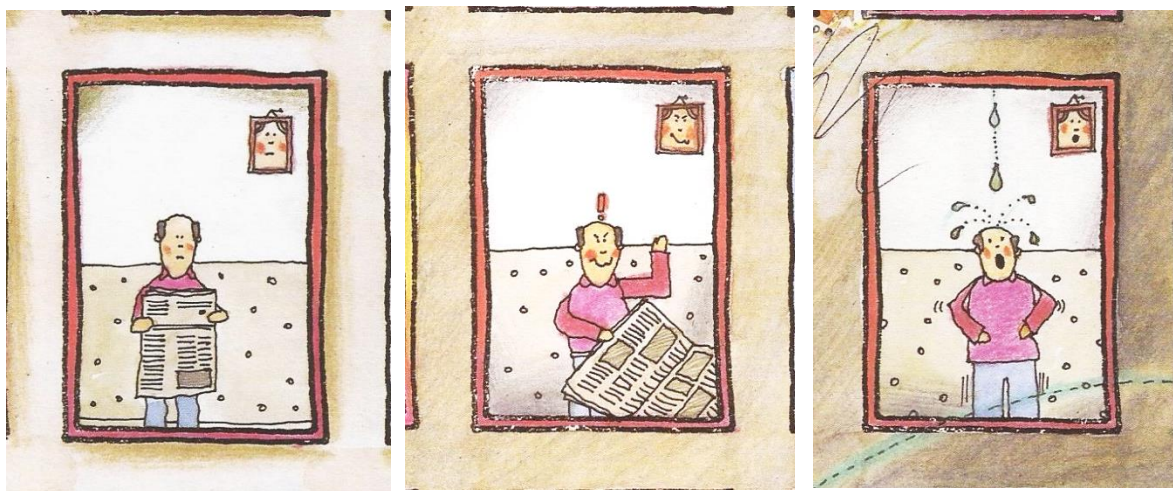
especialmente para o leitor iniciante, em conformidade com a intenção de demonstrar que o dia está passando.

Outras vezes, o texto indica que se observe o sol, “o sol vai subindo e as nuvens se soltam” (Ibid., p.8), ou ainda para alertar a chegada da noite: “já são oito horas, há estrelas e lua” (Ibid., p.19). Observa-se também um girassol em cima do prédio que acompanha o andar do sol e se fecha com a chegada da noite. Esses ícones e símbolos sugerem a ideia de que a criança passou todo o dia observando as janelas que descreve.

Chamar atenção para as atividades fora das janelas permite que o leitor trabalhe o olhar para a observação de toda a ilustração. Não se limitar ao texto, visto que outras narrativas ocorrem além do que se apresenta na palavra escrita, treina o leitor e o faz compreender a dinâmica da leitura deste livro ilustrado.

Um curioso jogo do autor para com o leitor é percebido na janela de um dos moradores, cujo cenário resume-se a um homem lendo jornal e um quadro na parede. Na busca pelas situações apresentadas no texto, percebe-se que nesta cena o quadro repete todas as feições do homem, Fig. 41.

Figura 41 - Morador e o quadro em três momentos.



Fonte: Martins (1992)

Este personagem não interage com outras janelas, ao contrário de alguns moradores, e o único elemento em cena é o quadro em destaque na parede repetindo suas expressões. Este detalhe não ganha nenhum comentário do menino com a luneta, entende-se portanto, ser uma brincadeira para o leitor. Como se este

também possuísse uma luneta a ponto de ver mais perto a cena e identificar o quadro na parede.

Outra situação curiosa é a do rapaz saltando de paraquedas do alto do prédio às 20h, a ação tem duração de quatro horas, ver Fig. 42. A relação de espaço-tempo para esse personagem é diferente dos demais, que parecem seguir o cronograma cotidiano de atividades: almoçar ao meio-dia, voltar para a casa do trabalho às 18h, e assim por diante.

Figura 42 - Sequência do personagem que salta do prédio



Fonte: Martins (1992)

Conclusões

O livro ilustrado *Eu e minha luneta* (1992) pode ser visto como um guia para a leitura de imagens, Martins parece levar o leitor por entre as ilustrações através de seu texto curto e suas imagens de traços simples e fáceis de compreensão. As janelas se inter-relacionando colaboram para dirigir o olhar às unidades vizinhas e compreender toda a narrativa.

Embora saiba-se que o menino está observando o prédio com uma luneta, a imagem não tem o efeito de bordas escuras, arredondadas e imagem centralizada, característica da representação de visão pelo instrumento. A imagem é ampla, sem qualquer espécie de borda, a luneta é uma alusão ao fato de aproximar-se de algo, seja um objeto, uma ação ou uma história, como visto. O texto é um pequeno

caminho que leva o leitor ao encontro da narrativa visual proposta pelo autor. O livro é um exercício inicial para a realização da leitura de imagens, uma proposta.

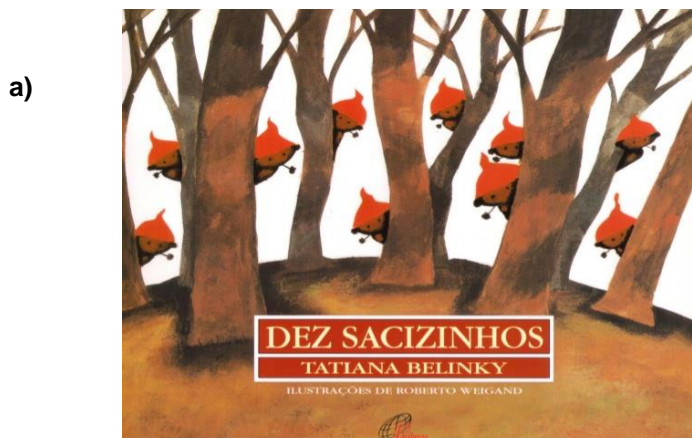
2. Dez sacizinhos (1999)

Texto: Tatiana Belinky. Ilustrações: Roberto Weigand

Apresentação

Uma parlenda acumulativa narra as aventuras de uma turminha de sacis que desaparecem um a um por situações adversas. A capa, Fig. 43, apresenta os personagens escondidos em uma floresta e faz uso de verniz localizado nos gorros vermelhos e título. Ao final da história, quando não restam mais sacis, a cuca, personagem que acompanha todas as cenas, os traz de volta como em um passe de magia.

Figura 43 – Apresentação do livro Dez sacizinhos

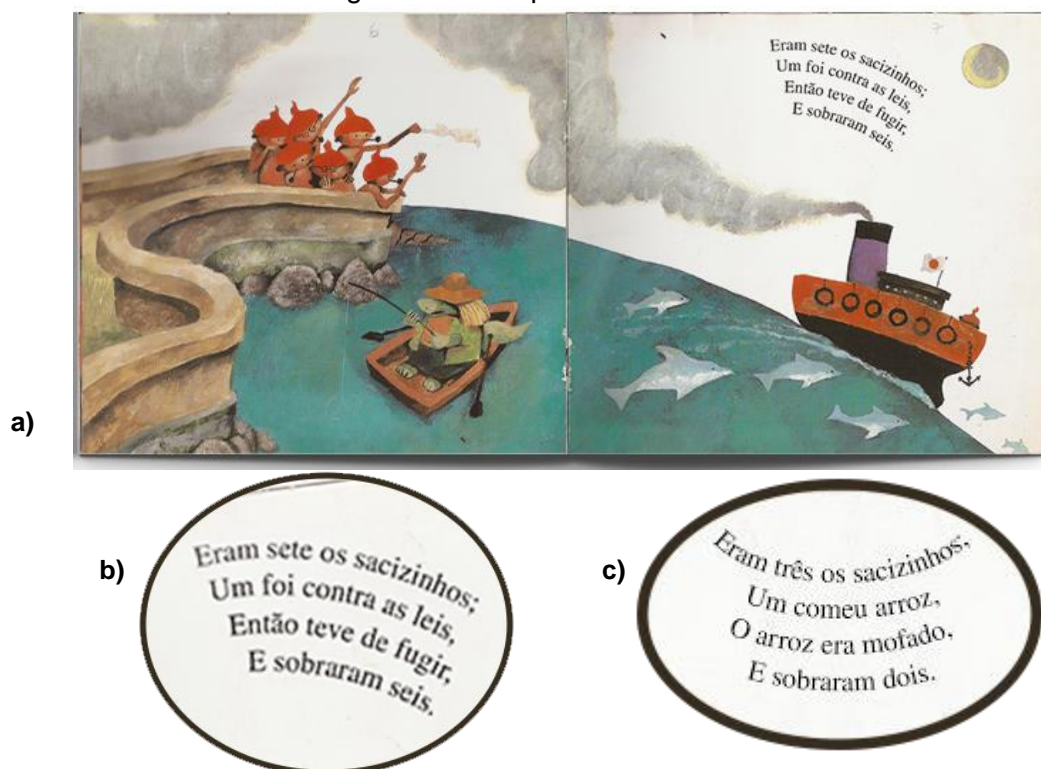


Fonte: Belinky (1997). Elaborado pela autora (2017).

Análise Sintática

A obra utiliza uma tipografia com serifa, em caixa alta e baixa, sem negrito ou mudança de tamanho, pequeno espaço entreletras e bom entrelavras, uso de letras na cor preta em fundo branco garante ótimo contraste, Fig. 44 b-c. O texto encontra-se dentro da área da ilustração, é organizado sempre em quatro versos, não tem posicionamento fixo, podendo tanto ser observado ao centro da página, quanto na parte superior ou inferior, o que determina o seu posicionamento é a ilustração que lhe abre espaço em branco para sua inserção. É utilizado o texto em linha com angulação, para dar movimento ou acompanhar a imagem, ver Fig. 44 a.

Figura 44 – Despedida dos seis sacis.



Fonte: Belinky (1997).

Esse recurso deixa alguns caracteres muito próximos, diminuindo o espaçamento entreletras, podendo comprometer a leitura, (Fig. 44 c). A ilustração faz referência ao texto trazendo elementos que remetem ao número dos sacis em questão. Por exemplo, na imagem acima, (Fig. 44 b), lê-se o texto “Eram sete os sacizinhos; / Um foi contra as leis, / Então teve de fugir, / E sobraram seis” (BELINKY, 1997, s/p), além de informar que o saci foi para o Japão de navio, a imagem apresenta seis golfinhos no mar, seis boias salva-vidas no navio, seis

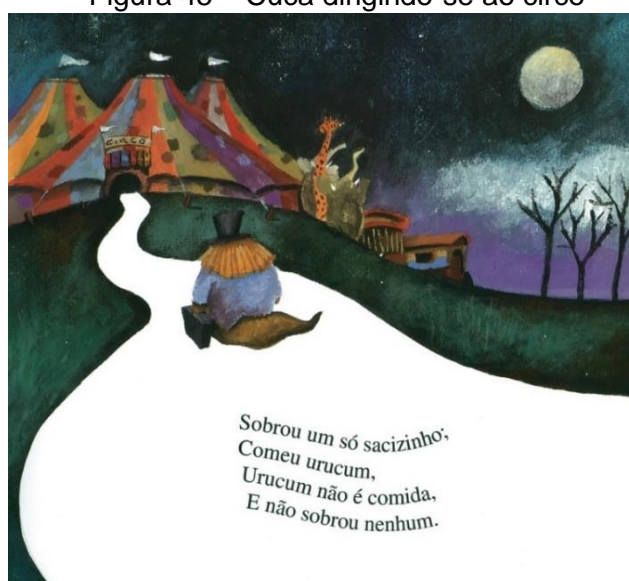
janelinhas no convés e os seis sacis despedindo-se. Na representação dos sacis, observa-se o uso frequente da lei de semelhança e proximidade, transmitindo a ideia de grupo, com os personagens sempre juntos, em unidade de forma.

Esta relação de elementos reforçando o número de sacis restantes, mencionado no texto, é vista por toda a história. Assim, outros animais e detalhes em cena fomentam o número correspondente ao texto, como pássaros, formigas, joaninhas, caranguejos, peixes, borboletas, ratos e um sapo, além dos golfinhos, observados. Uma solução para ajudar o pequeno leitor nessa contagem e reforçar o que o texto apresenta.

Ainda na Fig. 44 a, o navio ao longe, a direção e posicionamento da fumaça e dos golfinhos dão a ideia de movimento, de que o navio se afasta. Os sacis despedindo-se, com mãos acenando completam a ideia de partida. Um dos sacis é visto com lençinho ao vento, ao lado de outro triste sendo consolado, a cena remete às clássicas imagens de despedida vistas no cinema.

Um outro personagem também se faz presente em todas as cenas, a cuca, mencionada no texto apenas na cena final. A abertura deste momento acontece uma página antes da composição que encerra a trama, quando observa-se a cuca dirigindo-se ao circo com uma maleta, paletó e cartola e o texto “Sobrou um só sacizinho;/ Comeu urucum, / Urucum não é comida, / Não sobrou nenhum.” (Ibid., s/p). Fig. 45.

Figura 45 – Cuca dirigindo-se ao circo



Fonte: Belinky (1997).

A cena mostra a cuca, de costas para quem segura o livro em um caminho de espaço branco, em forte contraste com o restante da ilustração, mais aberto perto do leitor e se encerrando mais estreito na porta de um grande circo colorido. O caminho direciona o olhar como um convite à criança para entrar neste ambiente com a cuca e descobrir a próxima ação da história.

A página seguinte é uma composição dupla com o texto: “Mas de volta os trouxe a cuca, / Todos de uma vez, / São agora os sacizinhos/ Novamente dez! / (Dez outra vez)”, (Ibid., s/p), Fig.46.

Figura 46 – Cena final



Fonte: Belinky(1997).

A cena mostra o picadeiro do circo apresentado na página anterior do livro, com a cuca trabalhando como mágico, retirando os sacis da cartola, lona colorida, mastro ao centro do picadeiro e os sacis atuando como malabarista, equilibrista e usando nariz de palhaço. Esse conjunto de referências reforçam a ambientação e levam o leitor ao entendimento do espaço. Também são observados os bichos que fizeram referência aos números nas cenas do livro, transmitindo a informação de que eles voltaram junto com os sacis.

Após essa cena, mais uma página é trazida, dessa vez aparecem apenas os dez pezinhos dos sacis com texto dando ideia de continuidade com a mesma frase de início da história, “Eram dez os sacizinhos...” (Ibid., s/p), Fig. 47.

Figura 47 – Última página do livro



Fonte: Belinky (1997).

Análise semântica

O texto é uma parlenda acumulativa que se destaca pelo uso de dois personagens do folclore popular, saci e cuca. Os sacis são representados com seus símbolos conhecidos de referência: gorro vermelho e o cachimbo na boca (embora não exista representação da boca dos sacis, o posicionamento do cachimbo a indica). Na maioria das cenas estão sem roupa e sempre juntos.

A cuca é um grande jacaré em tons de verde que só aparece no texto verbal no último momento. Ao contrário do que é visto na narrativa visual, em que se faz presente em todas as cenas.

Ao final da história, embora o texto não faça menção ao circo, este aparece como um elemento de desfecho "fantástico". Os personagens desaparecidos retornam e neste espaço e revela-se a presença e participação da cuca. É um ambiente de encantamento e fantasia infantil, utiliza a figura do mágico como peça fundamental para justificar o retorno dos sacis, literalmente saídos de uma cartola (forte referência do circo).

A imagem final traz apenas os pés dos sacis, característica marcante deste personagem conhecido por ter uma perna só. No entanto, essa particularidade não é explorada na obra. Não se vê os sacis pulando, ao contrário, poucas são as cenas em que aparecem suas pernas, e então registrados o fato de terem uma

perna cada, mas, em alguns momentos a representação é de alguém sem essa característica, como na cena do picadeiro, Fig. 46, em que um dos sacis é visto em um monociclo.

Conclusão

Com ilustração reforçando o texto em seu papel de contagem regressiva, mas possibilitando antecipar momentos da história, a obra é direcionada ao leitor iniciante. O uso de cores fortes e quentes, com o vermelho pontuando os sacis, se mantem presente em quase todas as cenas. A escolha tipográfica não faz qualquer alusão à ilustração ou a história contada, apresenta o texto sempre em angulação e devido ao baixo espaçamento entreletras, esse recurso aproxima muito alguns caracteres, dificultando a leitura. As cores não são utilizadas com qualquer outro caráter que não o de dar vida a imagem, não levando informação além ou utilizada com elemento narrativo.

Trazer personagens do folclore brasileiro em situações diferente das quais estão comumente associados, por exemplo os sacis que são caracterizados por esconder objetos, é um bom destaque do livro. A contextualização do circo em dois momentos, por fora com a cuca caminhando em sua direção e por dentro na ação de trazer os personagens de volta, parece um reforço de que naquele espaço mágico justifica-se acontecer esse retorno ou qualquer outra ação improvável.

A obra é possivelmente classificado como um exemplar de transição entre livro com ilustração e livro ilustrado, configurando-se como livro ilustrado nas cenas finais, quando de fato a imagem se apresenta como narrativa.

3. Abrindo caminho (2003)

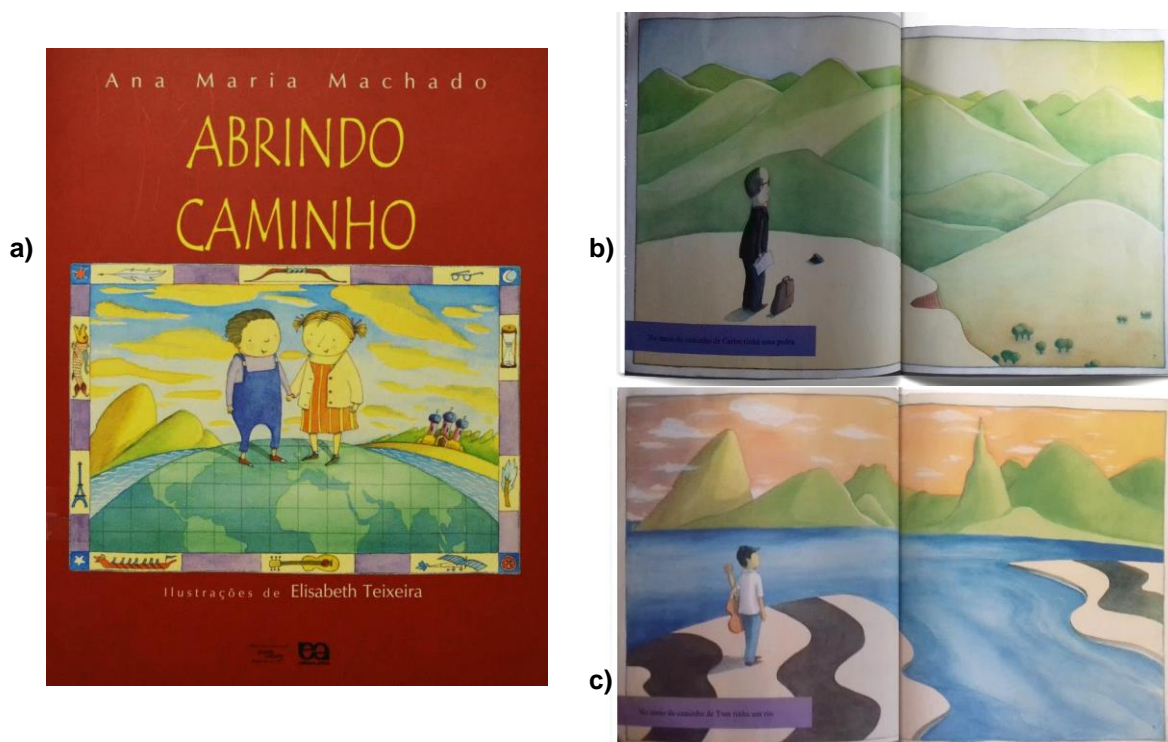
Texto: Ana Maria Machado. Ilustrações: Elisabeth Teixeira

Apresentação

Inspirada nos versos da canção *Águas de março* de Tom Jobim (a quem o livro é inteiramente dedicado na folha de rosto) e no poema de Carlos Drummond, *No meio do caminho*, Ana Maria Machado apresenta homens que de alguma maneira foram muito importantes em suas áreas de atuação, como Dante Alighieri,

Marco Polo, Santos Dumont dentre outros, sob a ótica de superação e coragem. A capa apresenta dois personagens, no topo de um globo, um menino e uma menina, com moldura colorida em torno da imagem, trazendo objetos que referem-se aos personagens que se encontram na história, (Fig. 48 a).

Figura 48 – Apresentação de Abrindo caminho.

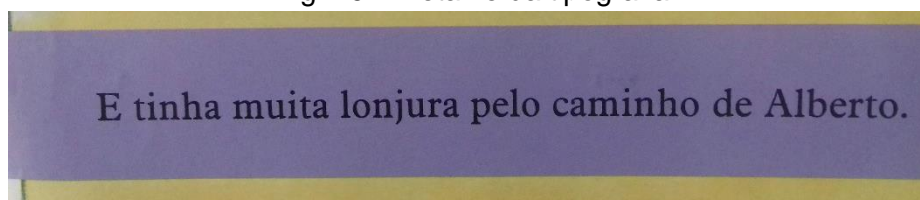


Fonte: Machado (2010)

Análise Sintática

A obra se utiliza de cores fortes nas ilustrações e preto na tipografia, empregada com corpo mais pesado, serifada e bom espaçamento entreletras e entrepalavras. O texto curto é posicionado dentro da área da ilustração, abre-se um espaço em lilás para abrigá-lo, a depender da massa de texto pode ser um retângulo grande, como bloco, ou uma faixa comprida, Fig. 49.

Fig. 49 – Detalhe da tipografia



Fonte: Machado (2010, p.20).

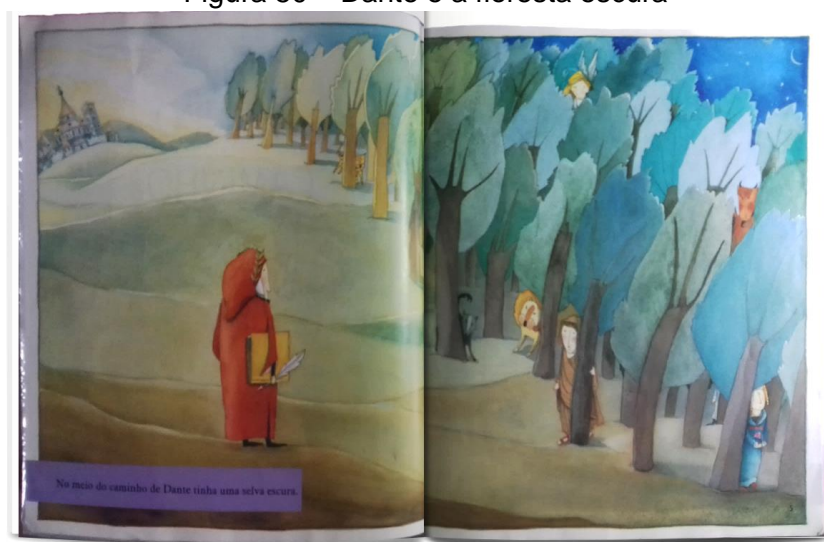
A ilustração em paginação dupla não é expandida até as margens da folha, apresenta como acabamento uma linha azul delineando toda a volta da área, formando uma espécie de moldura quando aplicada no branco da página.

O livro apresenta 6 personagens famosos, divididos em duas etapas, com três deles em cada. Os primeiros são Dante, Carlos e Tom, assim trazidos no texto mas referentes a Dante Alighieri, Carlos Drummond de Andrade e Tom Jobim, como podem ser identificados nas ilustrações. Os demais são Cris (Cristóvão Colombo), Marco (Polo) e Alberto (Santos Dumont).

O livro segue uma estrutura de texto baseada no poema de Drummond e adota a sequência: No meio do caminho de _____ tinha um(a) _____, para todos os personagens. Apresenta três deles e continua: “Era pau. Era pedra. Era o fim do caminho?” (MACHADO, 2010, p.10), para anunciar solução para cada um. Repete esta mesma sequência e apresenta os demais personagens.

A primeira personalidade é Dante, que em seu caminho tinha uma selva escura. A imagem revela um homem parado, com um livro e pena na mão em frente a selva cheia de personagens por entre as árvores o observando. Fig. 50.

Figura 50 – Dante e a floresta escura



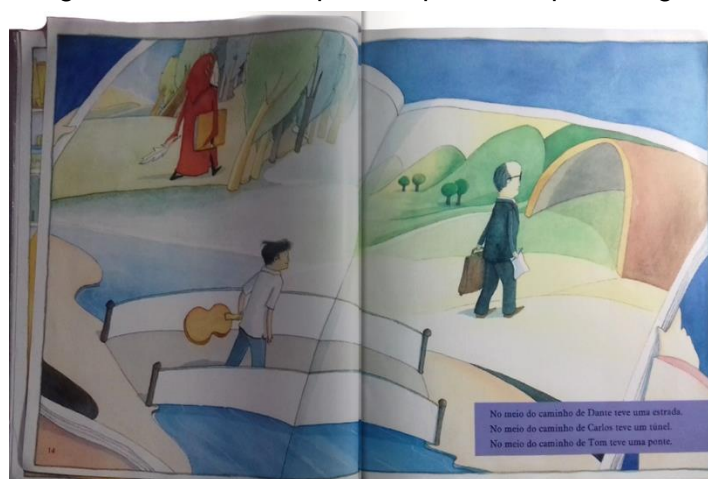
Fonte: Machado (2010).

A escuridão mencionada é representada pelo céu com lua e estrelas, apenas na área delimitada da selva. Na cena referente a Tom (Jobim), (Fig. 48 c), o texto diz no meio do seu caminho tinha um rio, e na de Carlos (Drummond), uma pedra. Tom carrega um violão e seu rio logo se revela como a cidade do Rio de

Janeiro. A ilustração traz o calçadão de Copacabana, o morro Dois Irmãos e o Dedo de Deus. Drummond tem como elementos de referência óculos, folha de papel e lápis na mão, além de paisagem com muitos morros. (Fig. 48 b).

Antes de solucionar os caminhos dos personagens, aparece a menina que é retratada na capa, em uma sala com estante de livros simbólicos para cada personagem apresentado, encontrando-se a Divina Comédia, Drummond e Bossa Nova entre os exemplares expostos. A menina segura o mesmo livro que o leitor tem em mãos, Fig. 51, percebe-se a inclinação da imagem e as mãos da personagem segurando livro. Ainda na Fig. 51, mostra-se o desfecho dos personagens, o texto diz que para Dante tinha uma estrada, para Carlos um túnel e para Tom uma ponte.

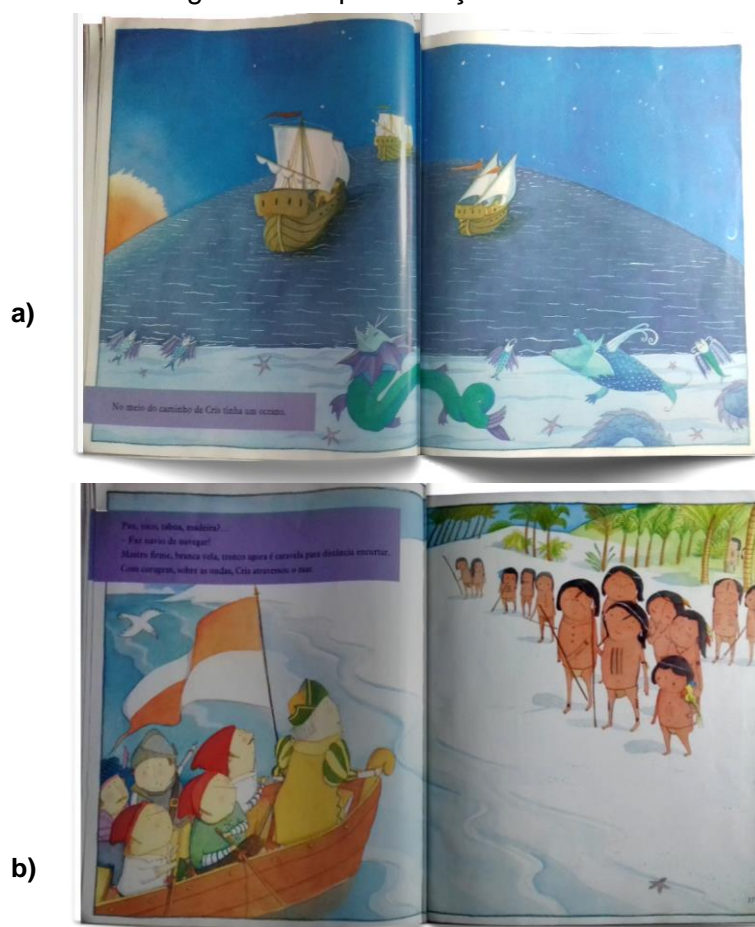
Figura 51 - Desfecho para os primeiros personagens



Fonte: Machado (2010).

A segunda parte da história escolhe três desbravadores, um para a terra (Marco Polo), um para o céu (Santos Dumont) e outro para o mar (Cristóvão Colombo). Assim, começa mostrando que no meio do caminho de “Cris” tinha um oceano. A cena é caracterizada por três caravelas navegando em um oceano, com imagem em forma circular, com sol e lua em lados opostos, monstros marinhos e estrelas do mar compondo o cenário. Predominam cores frias, resultando em uma atmosfera sombria e misteriosa, Fig. 52 a.

Figura 52 – Apresentação de Colombo

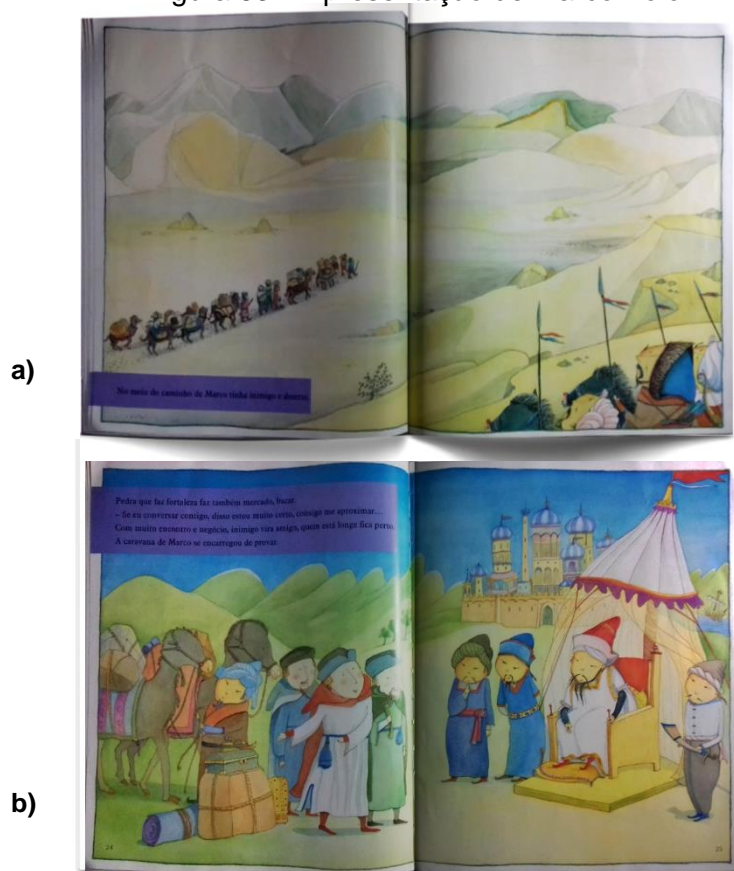


Fonte: Machado (2010).

Dessa vez a solução não vem em uma única imagem, como visto na primeira parte da obra. O texto explica que pau, tábua, toco, madeira fazem navio de navegar, “(...) com coragem sobre as ondas, Cris atravessou o mar.” (Ibid., p.26). Vê-se embarcação pequena aproximando-se da praia onde índios os observam com curiosidade, inclinação da cabeça sugere a intenção (Fig. 52 b).

Outro personagem trazido na obra é Marco Polo, que em seu caminho tinha inimigos e deserto, Fig. 53 a. A imagem mostra caravana com animais de carga em fila, caminhando no deserto, observados por grupo de orientais com flechas em punho montados em cavalos, representando os inimigos que o texto se refere. Na paisagem ao fundo pode-se observar a muralha da China como referência de localização.

Figura 53 – Apresentação de Marco Polo



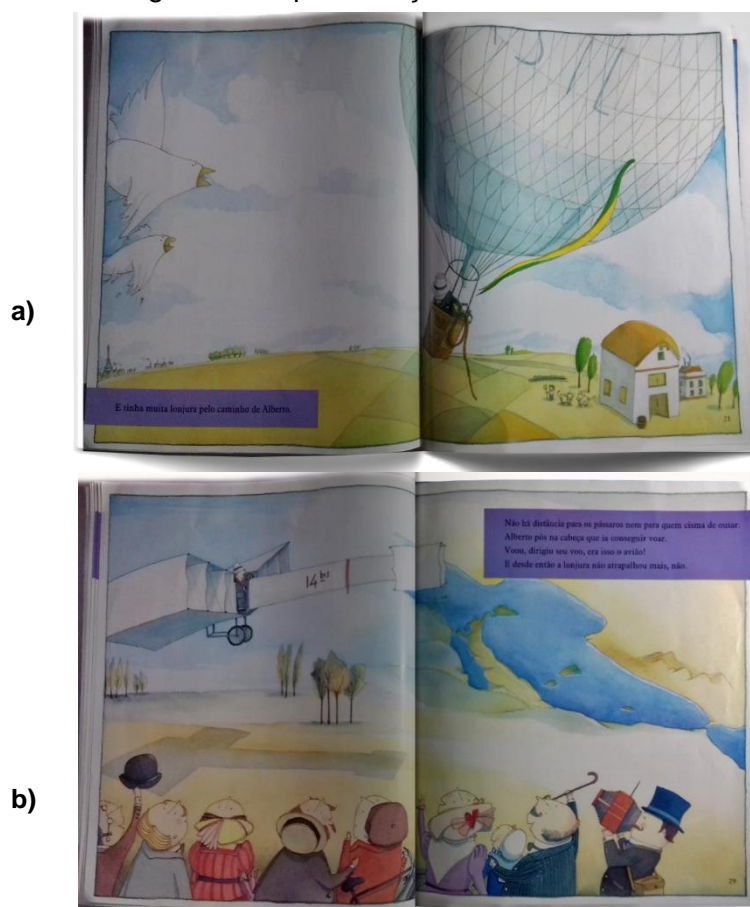
Fonte: Machado (2010).

É visto como solução, Marco Polo comercializando sua mercadoria, tecidos e um baú fechado, com o imperador chinês, o texto mostra “(...) com muito encontro e negócio, inimigo vira amigo, quem está longe fica perto.” (Ibid., p.24).

O último personagem é Santos Dumont, retratado em dois momentos, no primeiro mostra-se que tinha muita lonjura em seu caminho, Fig. 54 a. Na imagem, vê-se Alberto, de terno e chapéu, em um balão sobrevoando um campo, pássaros voando por perto e tecido com as cores verde e amarela, preso ao balão, em movimento no ar. No balão vê-se algumas letras cortadas pela angulação da imagem formando “SIL”, referência ao Balão Brazil (grafia original) de Dumont.

Observando as duas imagens, entende-se que o balão voou muito mais alto que o avião 14 Bis, nota-se o tamanho da cidade ao fundo como parâmetro da altura que alcançou. Já o avião está um pouco acima da cabeça das muitas pessoas que o assistem.

Figura 54 - Apresentação de Santos Dumont



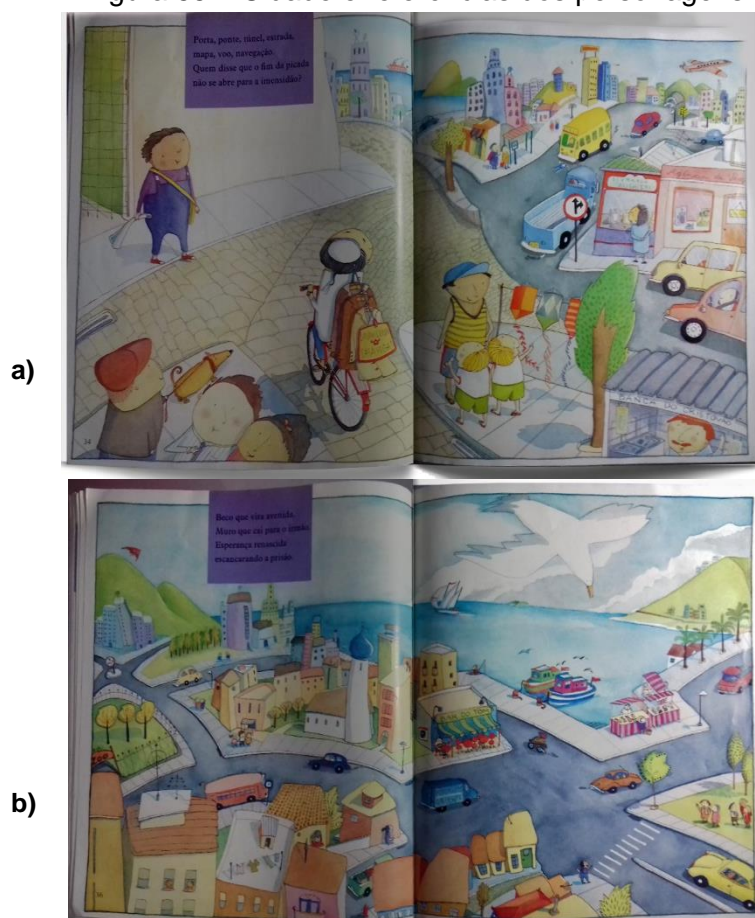
Fonte: Machado (2010).

Depois de apresentados todos os personagens, surge o menino que aparece na capa. Brincando com um mapa mundi, navios e aviões, nesta cena o texto aponta que no caminho de Marco teve um mapa melhor, no de Cris um mundo maior e “com o voo de Alberto, esse mundo ficou menor” (Ibid., p.31).

A partir desse ponto, o menino torna-se personagem central e as questões recaem sobre ele e o leitor: “No meio do meu caminho tem coisa que não gosto. Cerca, muro, grande tem (...) No meio do seu, aposto, tem muita pedra também. Pedra? Ou ovo? Fim do caminho? Ou caminho novo?” (Ibid., p.32).

O menino vai para a rua e encontra uma cidade cheia de referências aos personagens vistos: Livraria Alighieri, Lavanderia Shangai, Banca do Cristóvão, Bar do Tom, paisagem da cidade do Rio de Janeiro, avião no céu, navio no mar, pipas, carro de mudanças Oriente, ver Fig. 55 a, Fig. 55 b.

Figura 55 – Cidade e referências dos personagens



Fonte: Machado (2010).

Encerrando a obra, o menino aparece na rua com outras crianças, felizes, braços erguidos recebendo a chuva que cai, o texto diz “É promessa de vida no meu coração” (Ibid., p. 39), voltando a referência à música *Águas de março*.

Análise Semântica

A ilustração cumpre o fundamental papel de apresentar os personagens, sem ela seria impossível entender cada um, visto que o texto além de mencioná-los apenas pelo primeiro nome, ou apelido, não oferece mais informações que os caracterizem. Dessa forma, cabe à narrativa visual apresentá-los, bem como suas conquistas, localização e contribuições à história. Com caráter didático, as ilustrações estão repletas de ícones e simbologias para melhor representar os personagens. Assim, segue análise semântica de cada personagem, visualizada em quadros a seguir, ver Fig. 56, Fig. 57, Fig. 58, Fig.59, Fig. 60 e Fig. 61.

Figura 56 – Caracterização de Dante

Ícone	Índice	Símbolo
Igreja	Itália - Basílica de São Lourenço	Origem e relação religiosa de seus textos
Selva Escura	Divina Comédia (O Inferno)	Trecho inicial da Divina Comédia
Personagens da selva	O leopardo, o diabo, anjo, Beatriz	Obra mais famosa (Divina Comédia)
Livro e pena	Escritor	Personagem famoso na literatura
Vestes vermelha coroa de louros	Contextualiza o período, posição social	Caracterização mais conhecida de Dante

Fonte: Elaborado pela autora (2017).

Figura 57 – Caracterização de Carlos Drummond

Ícone	Índice	Símbolo
Papel e lápis	Escritor	Personagem famoso na literatura
Morros	Minas Gerais	Origem
Pedra	Famoso poema No meio do caminho	Referência ao texto
Óculos e roupas	Culto, elegante	Representar o escritor como ele é conhecido

Fonte: Elaborado pela autora (2017).

Figura 58 – Caracterização de Tom Jobim

Ícone	Índice	Símbolo
Violão	Músico	Personagem famoso na música
Morros	Dois Irmãos, Dedo de Deus	Rio de Janeiro
Chão	Calçada de Copacabana	Cidade e a música (Garota de Copacabana)
Rio	Referência ao texto	Dificuldade de chegar a outra margem

Fonte: Elaborado pela autora (2017)

Figura 59 – Caracterização de Marco Polo

Ícone	Índice	Símbolo
Deserto	Cansaço, solidão	As longas viagens como mercador
Caravana	Grupo de viajantes	Referência a vida de mercador
Inimigos orientais, arco e flecha	Perigo	Recepção que Marco encontrava na viagens
Muralha	Muralha da China, contextualiza a região	País que Marco viveu grandes aventuras

Fonte: Elaborado pela autora (2017).

Figura 60 – Caracterização de Colombo

Ícone	Índice	Símbolo
Oceano	Forma esférica com sol e lua em oposição	Descoberta que a Terra é redonda
Monstros marinhos	Lendas dos navegadores	Perigos do mar, medo do desconhecido
Caravelas	Santa Maria, Pinta e Niña	Embarcações usadas na descoberta da América
Índios na praia	Representação dos povos da América	Início da colonização
Navegadores	Muitas roupas	Contraste dos continentes

Fonte: Elaborado pela autora (2017).

Figura 61 – Caracterização de Santos Dumont

Ícone	Índice	Símbolo
Balão	Dedicava-se a estudos e projetos de balão	Balão Brazil, primeiro projeto executado
Fazenda	Campo de Bagatelle - Aero clube de Paris	Concedeu prêmio por suas invenções
Torre Eiffel	Paris - França	Cidade. Voo em torno da torre.
14 Bis	Primeiro aeroplano	A mais importante obra de Dumont
Vestimenta	Chapéu branco, terno	Caracterização mais conhecida

Fonte: Elaborado pela autora (2017)

A narrativa visual traz todas as informações sobre cada personalidade apresentada, mas é necessário repertório prévio para identificá-las. O livro se divide em dois momentos, a história apresentando os famosos personagens e a história relacionada as crianças que o leram. Ao final, as crianças estão alegres, cantando de braços abertos na chuva, Fig. 62, sob o texto “É promessa de vida no meu coração” (Ibid., p. 39).

Figura 62 – Cena final



Fonte: Machado (2010).

Conclusão

A narrativa visual apresenta papel essencial nesta história. Além das características físicas de alguns personagens, também são mostrados seus feitos, locais de origem e marcos importantes. Através de linguagem simbólica, as informações são apresentadas em uma média de duas composições, de página dupla, para cada personalidade. A ilustração de Teixeira é repleta de elementos cheios de informação, em comunicação direta com o pequeno leitor.

A obra tem forte caráter didático, escolhe importantes nomes, exclusivamente masculinos, para mostrar às crianças como cada um atuou em suas áreas e quais ações os tornaram personalidades admiráveis e conhecidas.

Usa um quadrilátero lilás sobre a ilustração para colocação do texto e tenta unir as referências intertextuais do poema de Drummond e da canção de Tom Jobim. O resultado são duas histórias contadas, uma com personagens importantes apresentados com referência ao poema, a outra, das crianças que

aparecem na capa, com referência à música. Nesta última, o narrador conversa com o leitor, fazendo-o refletir sobre os empecilhos presentes também em sua vida e mostra como o mundo está cheio de referências vindas das artes e da história. A obra, no entanto, perde fôlego quando sai do âmbito das personalidades e entra nas ações das crianças, com associações forçadas para relacionar a história com a música *Águas de março*, como visto na cena final (Fig.62).

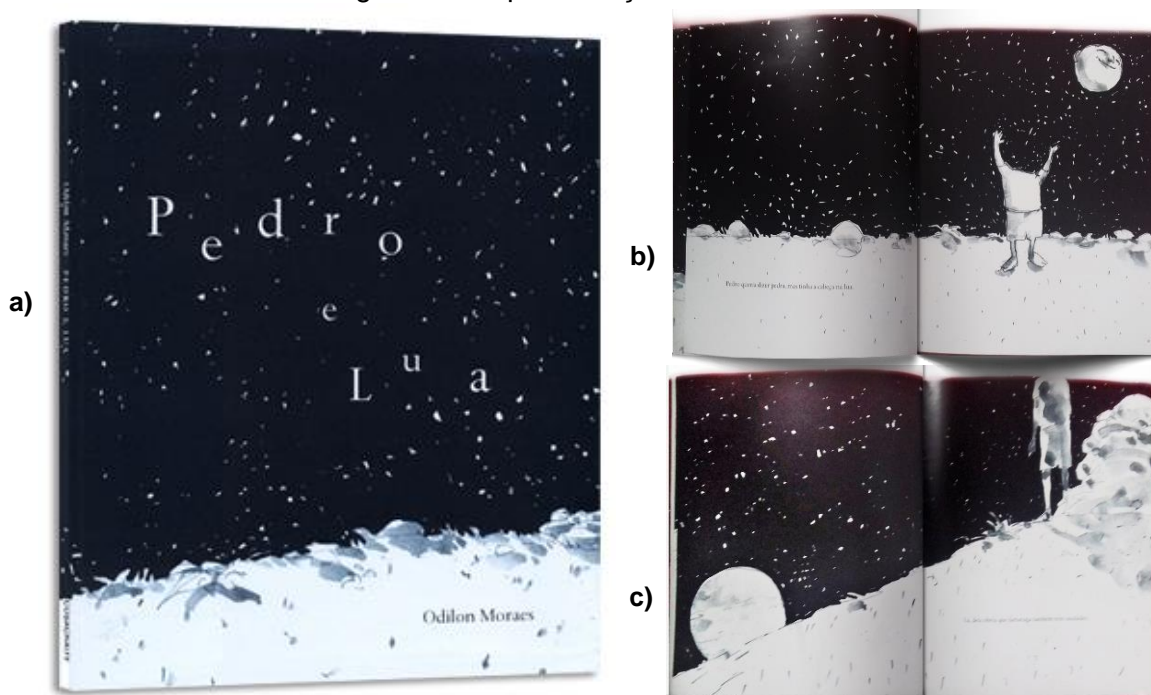
4. Pedro e Lua (2004)

Texto e ilustrações: Odilon Moraes.

Apresentação

“Pedro queria dizer pedra, mas tinha a cabeça na lua. Lua queria dizer lua mesmo, mas parecia uma pedra.” (MORAES, 2004, s/p). Assim começa a história do menino que ao ler que a lua era uma grande pedra flutuando no céu, passa a empilhar as pedras que encontra no chão para ficarem mais perto do satélite, acreditando na saudade que sentem de casa. Quando uma tartaruga, que parecia uma pedra e seu casco uma grande lua esverdeada, cruza seu caminho inicia-se uma história de amizade, companheirismo e pedras no caminho. Fig. 63.

Figura 63 – Apresentação de Pedro e Lua



Fonte: Moraes (2004).

Análise Sintática

Sem uso de cores quentes, predominam tons da escala de cinza: preto, cinza e branco. A ilustração monocromática é feita em grafite e nanquim em técnica aguada, com traço sem linhas retas e definidas, nem muitos detalhes. O autor afirma que o rascunho apresentado foi escolhido como arte final, isso porque os desenhos inacabados dariam mais força ao tom intimista do texto (MORAES, 2008).

A tipografia utilizada é a Spectrum²⁴, uma fonte serifada, aparece em caixa alta e baixa, corpo fino, sem uso do negrito ou variação de tamanho, Fig. 64 a. Bom contraste, utilizando sempre cor tipográfica preta sobre fundo branco, porém, tamanho pequeno em relação à composição das páginas, Fig. 64 b.

Figura 64 – Detalhe da tipografia e tamanho junto a imagem

a) Pedro logo descobriu que era uma tartaruga,

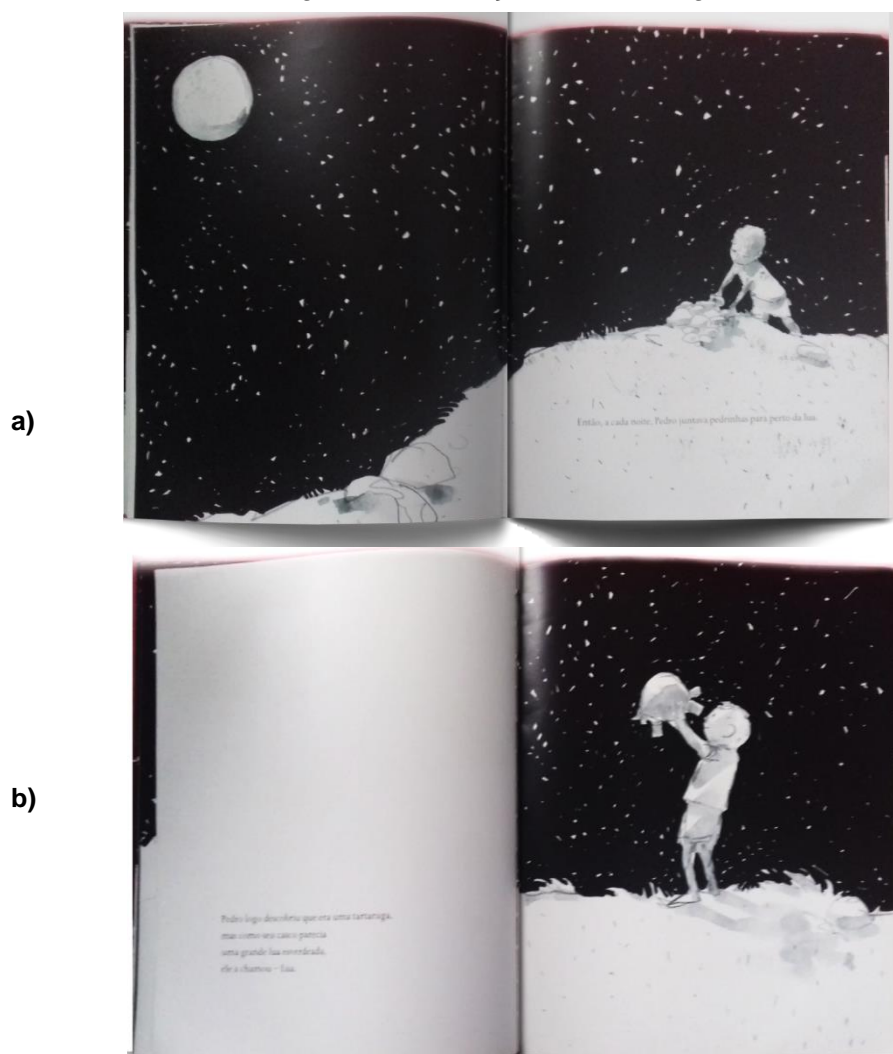


Fonte: Moraes (2004).

A relação espacial entre texto e imagem é mista, o texto aparece em alguns momentos inseridos na área da ilustração, seja nos espaços em branco que ela abre ou diretamente sobre a imagem, (Fig. 65 a) ou ainda separado da imagem, na página ao lado, sem interação espacial, (Fig. 65 b).

²⁴ Informação retirada do colofão do livro.

Figura 65 – Relação texto e imagem



Fonte: Moraes (2004)

A ilustração na obra não tem muitos detalhes e em alguns momentos não apresenta traço bem definido ou formas claras e limpas, a contextualização escrita é que leva o leitor a compreendê-la, como visto na Fig. 66, cena da cidade grande visitada nas férias por Pedro, cujo texto esclarece “tinha visto escadas rolantes, elevadores panorâmicos... e tanta gente bonita que teve até vontade de morar lá.” (MORAES, 2004, s/p).

Figura 66 – Cidade



Fonte: Moraes (2004).

Ao observar a cena acima é difícil entender o espaço da cidade, reconhecer as formas físicas das pessoas ou mesmo identificar, pensando em uma ilustração de reforço, qualquer escada rolante ou elevador panorâmico mencionados no texto, confusão na relação figura/fundo também dificulta a leitura.

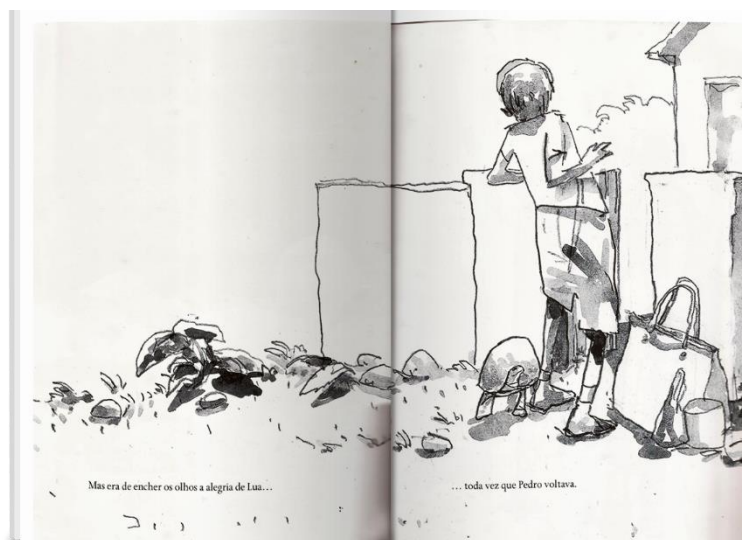
Análise Semântica

O início do texto informa que Pedro tinha a cabeça na lua, uma metáfora para estar apaixonado representada literalmente na ilustração, (Fig. 63 b). É interessante o jogo semântico conseguido com a palavra pedra, relaciona-se com Pedro (que significa pedra), com a lua (lido no livro que é uma pedra) e a tartaruga encanta o menino exatamente por ser parecida com uma pedra ou uma lua esverdeada. Um mesmo ícone com muitos simbolismos.

Pedro encontra a tartaruga quando a confunde com algumas pedras, que para ele sentem saudade da lua. “Uma pedra muito bonita cruzou o seu caminho. Pedro logo descobriu que era uma tartaruga, mas como seu casco parecia uma grande lua esverdeada, ela a chamou - Lua”. (Ibid., s/p).

A relação de amizade é reforçada na ilustração com a cumplicidade de um animal de estimação ágil e alegre, como um cachorro, que recebe seu dono na porta quase o derrubando e enroscando-se nas pernas, ver Fig. 67.

Figura 67 – Ilustração retrata Lua ágil e carinhosa



Fonte: Moraes (2004).

Apresentar um animal pouco ágil e sem conhecidas expressões físicas com comportamento alegre e carinhoso é um recurso muito oportuno do autor/ilustrador para o reconhecimento da relação afetiva. As características de Lua remetem as de um cachorro, fica embaixo da cama do dono, vem quando ele a chama, o recebe no portão e quando Pedro viaja tão grande é sua tristeza que entra no casco, saindo apenas com o retorno do garoto. A relação da criança com o cachorro (animal de estimação) é bem conhecida, o que facilita compreender e identificar-se com a afinidade entre Lua e Pedro.

Após voltar da viagem à cidade grande, Pedro procura a tartaruga Lua e descobre que ela não sai há 2 meses do casco, o que parece ter sido o tempo de viagem do menino. “Pedro chamou... Lua não veio” (Ibid., s/p), (Fig. 68 a). Embora o autor não expresse a morte da tartaruga em texto escrito, as próximas sequências mostram a tristeza de Pedro, (Fig. 68 b), e ele levando-a para junto das outras pedras (Fig. 68 c), deixando claro para o leitor sobre a morte do animal. “Lá, descobriu que tartaruga também sente saudades. Lua tinha mudado de casa. Voltou para a sua”. (Ibid., s/p), referindo-se à lua. Nesta passagem, o enquadramento da cena corta a cabeça de Pedro de um lado da página, do outro vê-se uma grande lua também cortada pela linha do horizonte (Fig. 63 c). A cabeça de Pedro ainda estaria na lua?

Figura 68 – Morte de Lua



Fonte: Moraes (2004)

A imagem final é dele na cidade grande, admirando a lua da varanda de um prédio, com o texto “Pedro amava Lua” (Ibid., s/p), Fig. 69. O menino parece ter crescido e olhar para aquela lua-pedra é buscar a pedra esverdeada Lua, como

resgate de infância do interior do menino, que agora homem, habita a cidade. Pedro que tinha a cabeça na lua tem a cabeça em Lua. Como requinte de finalização a contracapa traz, no canto superior esquerdo, uma enorme lua esverdeada, efeito conseguido com aplicação de verniz fotoluminescente que brilha no escuro, permitindo que o leitor, ao fechar o livro, também contemple Lua.

Figura 69 - Pedro na varanda contempla Lua



Fonte: Moraes (2004).

Conclusão

História de amizade, crescimento, perda e amor. Pedro e Lua se destaca como um projeto diferente, estrelas e lua que brilham na capa e contracapa, ilustrações em escala de cinza, sem cores fortes e alegres, como é visto nos livros infantis. O verniz aplicado faz o leitor ver a lua esverdeada comentada na história, trazendo mais um pouco da história ao fechar o livro. Assim como Pedro, o leitor também enxerga Lua na lua esverdeada luminosa.

A ilustração não finalizada em grafite e nanquim confunde o entendimento em algumas cenas, dificultando a leitura de imagens, o texto pequeno e de tipos finos parece perdido nas páginas grandes, mas é, principalmente, discreto visualmente. O que sobressai é a história, a relação de amizade. Não se identificam rostos ou detalhes dos espaços, mas a mensagem é perfeitamente transmitida pois é resultado da fusão das duas narrativas, que se completam e se ajudam nesta obra.

5. João por um fio (2005)

Texto e ilustrações: Roger Mello.

Apresentação

De texto poético, a obra utiliza um narrador que leva o leitor a observar João na hora de dormir. A colcha que cobre o menino, filho de pescador, se transforma em rios, peixes, rede de pescar, mar, montanhas e diversas histórias de medo, solidão e aventuras. É preciso atenção e delicadeza para acompanhar João e as situações que vivencia a noite: o xixi na cama, o sono interrompido, a colcha que desfia e a imaginação que borda cantigas de ninar para embalar novos sonhos e criar nova colcha bordada de palavras. O livro integra um projeto de leitura online, dessa forma, um ícone do projeto é visto em algumas páginas, sugerindo que o leitor entre no site para responder perguntas referentes à história. Fig.70.

Figura 70 – João por um fio



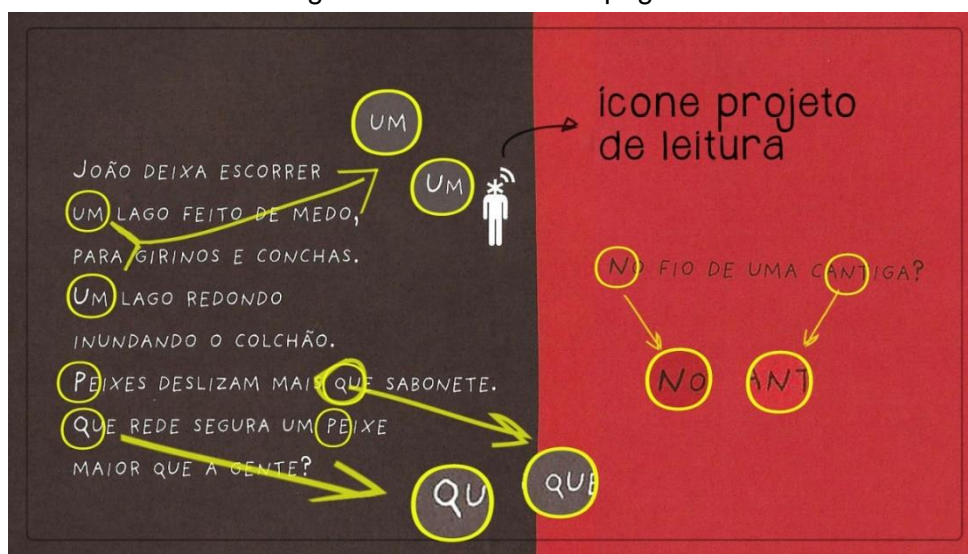
Fonte: Mello (2005). Elaborado pela autora (2017)

Análise Sintática

A obra utiliza três cores: branco, preto e vermelho, mesclando página vermelha com impressão em preto e branco ou página preta com impressos em branco e vermelho. O texto localiza-se abaixo ou ao lado da imagem, algumas vezes aparece destacado em um bloco de cor diferente da página da ilustração, sem fugir da paleta já mencionada. As cores contrastam entre si, conseguindo boa definição e separação figura/fundo, tanto do texto quanto das ilustrações.

A tipografia escolhida é a Providence Sans²⁵, formada por caracteres finos, em caixa alta, remete a um estilo escrito a mão. Para diferenciar inícios de frase, e a necessidade de utilizar uma letra maiúscula, o tipo em questão é posto em negrito, o que o torna um pouco maior e o destaca dos demais caracteres, ajudando na legibilidade, ver Fig. 71.

Figura 71 – Detalhe da tipografia

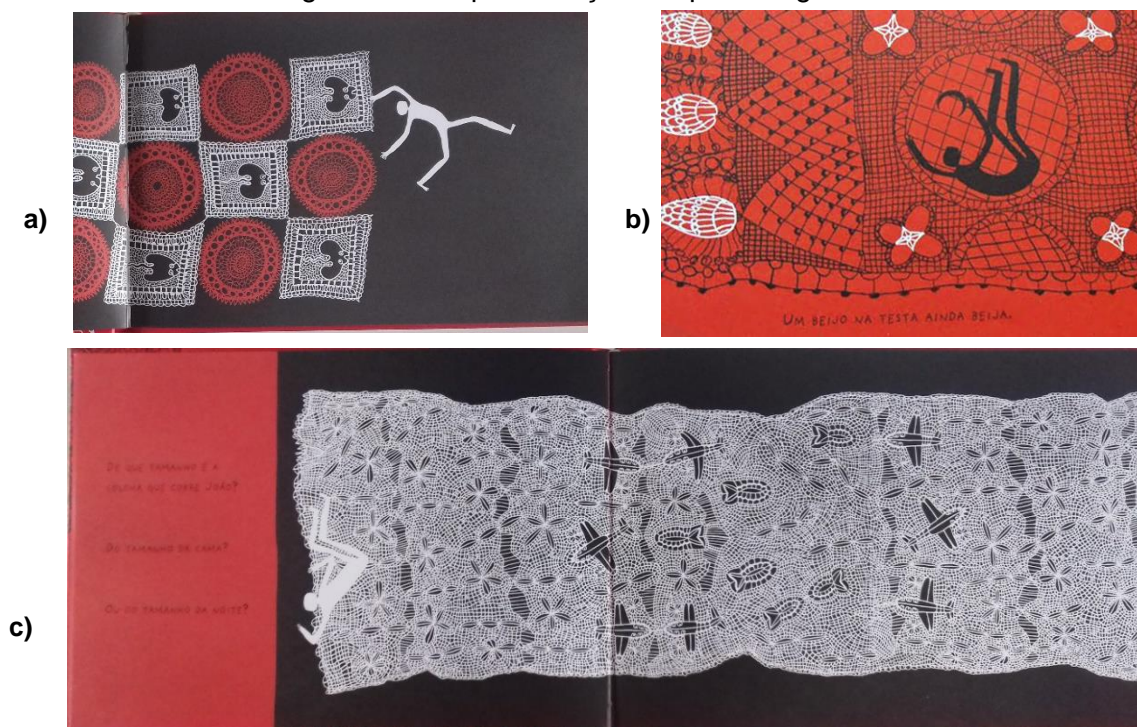


Fonte: Mello (2005). Elaborada pela autora (2017).

A ilustração tem traço fino, remetendo ao fio e a linha, destacando os bordados, as rendas e figuras trazidas na colcha. O menino é representado por ícone de cor única, sem definição de rosto, nem detalhes do corpo ou vestimenta, Fig. 72 a. Algumas vezes destaca-se da colcha, Fig. 72 b, em outras pertence a ela, misturando-se com a trama, dificultando a relação figura/fundo, Fig. 72 c.

²⁵ Informação presente no colofão do livro.

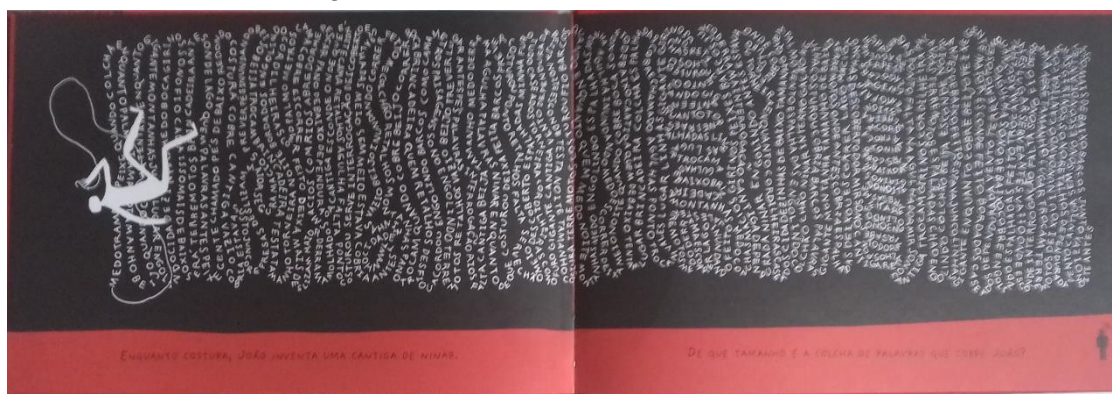
Figura 72 – Representação do personagem João.



Fonte: Mello (2005). Elaborado pela autora (2017).

O texto escrito também é usada como elemento gráfico, ao final da história, quando a colcha é rasgada e João a reconstrói com palavras, inventando uma nova canção de ninar. A história finaliza com a indagação: “De que tamanho é a colcha de palavras que cobre João?”. (MELLO, 2005, s/p). As palavras utilizadas para a nova colcha foram retiradas do texto lido. Observa-se que o texto narrativo continua na formatação inicial, em faixa de cor contrastante, sem entrar na área da ilustração, Fig. 73.

Figura 73 – Texto como elemento visual



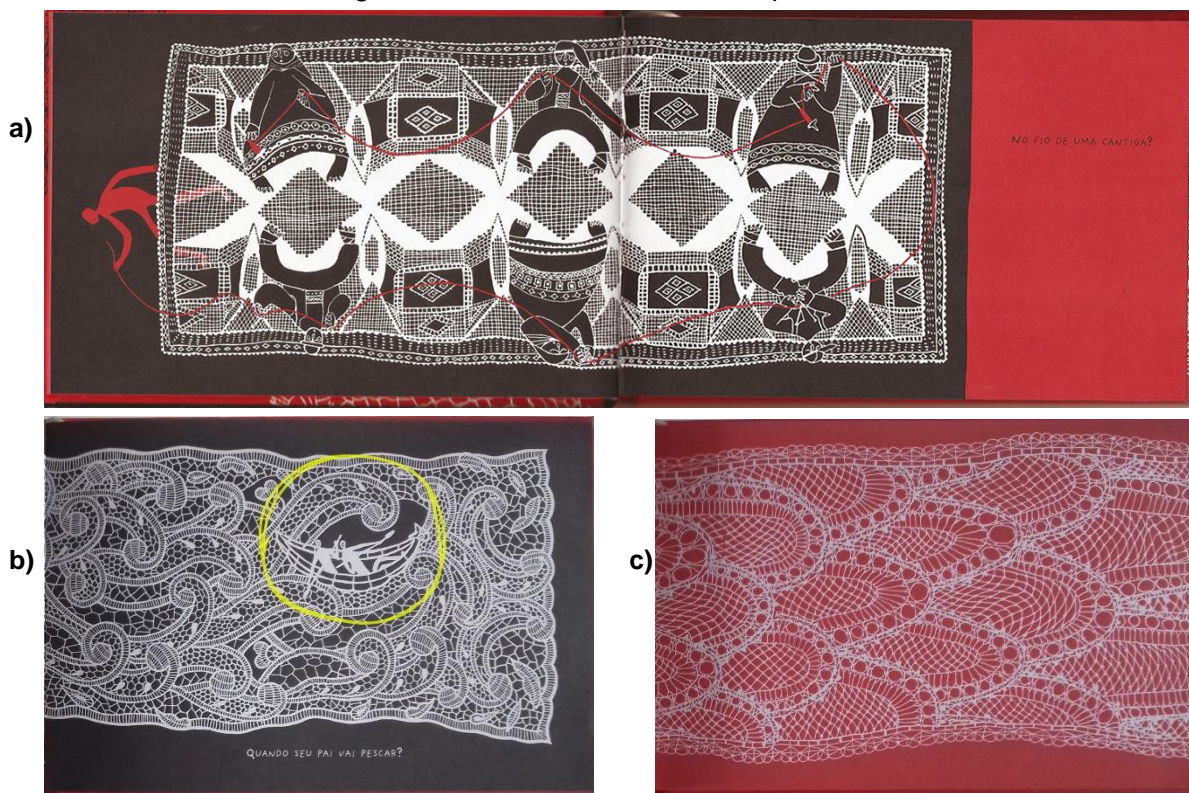
Fonte: Mello (2005).

Análise Semântica

O texto inicia com a sequência “Antes de dormir o menino puxa a coberta: _Agora sou só eu comigo? De que tamanho é a colcha que cobre João? Do tamanho da cama? Ou do tamanho da noite?” (MELLO, 2005, s/p). O livro traz os ícones noite, cama e colcha para contextualizar o momento de dormir como enredo, valendo-se da simbologia da noite como algo solitário e perigoso.

A pergunta sobre o tamanho da colcha comparando-a ao tamanho da noite, leva a uma simbologia da colcha como metáfora ao sono (qual o tamanho do sono de João?). A ilustração não responde, deixando a cargo do leitor imaginar seu tamanho, visto que ela não é mostrada completamente, Fig. 72 c. A colcha e sua renda com bordados e pontos manuais denota aspecto de cultura popular muito forte. Flores, peixes, aviões, cordilheiras, cidades, pessoas e barcos são reconhecidos nos bordados. As referências artesanais são para a ilha de Uros, no Lago Titicaca no Peru, cujo livro é dedicado às crianças do lugar. Muitos ícones são vistos na ilustração remetendo a cultura local, Fig. 74.

Figura 74 – Referências à cultura peruana



Fonte: Mello (2005)

Como ícones vê-se a vestimentas e *cholas* sentadas em grupo, com fio na mão, o texto pergunta onde se esconde a noite que beija João e diz “no fio de uma cantiga?”, (Fig. 74 a), outro ícone presente é o barco de junco típico com carranca na ponta (Fig. 74 b), a geografia do local também é retratada quando o texto diz “Ou na cordilheira de linhas que cobre João?” (Ibid., s/p), na imagem aparecem montes bordados como cordilheiras na cor branca, clara referência a Cordilheira Branca, área peruana da Cordilheira dos Andes. (Fig. 74 c).

A história se passa no momento de dormir, no entanto, a ilustração não revela um quarto com cama, rede, móveis ou qualquer representação desse espaço. A colcha, ocupando quase toda a paginação dupla da composição, torna-se cenário e personagem. A cada composição a colcha apresenta novos bordados e efeitos, ela é o elemento narrativo da história. Considerando sê-la metáfora do sono de João, a cantiga das *cholas*, Fig. 74 a, remete às canções folclóricas de ninar cantadas para embalar o sono infantil.

Em uma passagem do livro, João sonha com água, rios e peixes. Na Fig. 75 o texto diz “Se João cai no sono, com que paisagens ele sonha? Rios macios? Lençóis d’água? Lagoas? Represas? Sonhos molhados de medo? E se o medo derrama, João é quem abre a torneira?” (Ibid.). A imagem mostra João sonhando, bem no meio da colcha, bem no meio do sonho molhado.

Figura 75 – João sonha com rios e lagoas

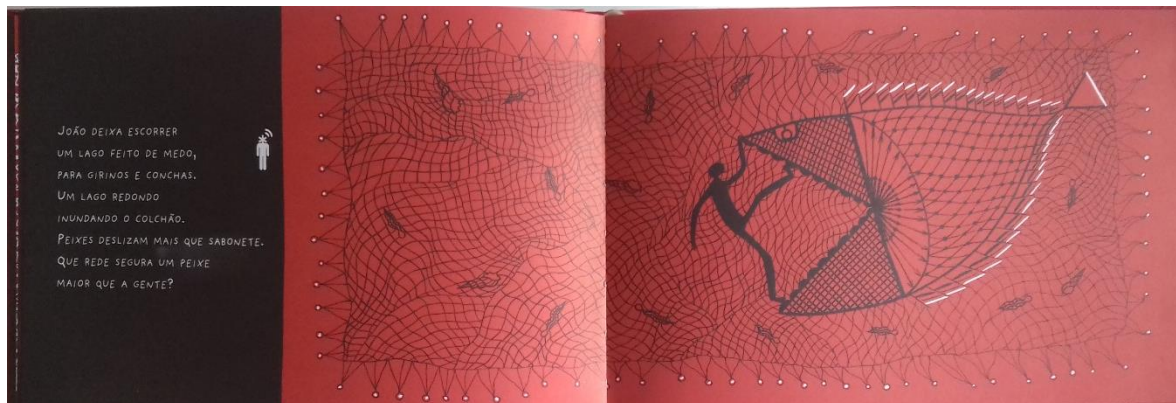


Fonte: Mello (2005).

E se João “abre a torneira” com o medo que derrama, o sonho é ruim e João fez xixi na cama. Na sequência da cena, Fig. 76, o texto confirma o que era previsto “João deixa escorrer um lago feito de medo, para girinos e conchas. Um

lago redondo inundando o colchão. Peixes deslizam mais que sabonete. Que rede segura um peixe maior que a gente?”.

Figura 76 – Xixi na cama



Fonte: Mello (2004).

João, morador das ilhas flutuantes do Peru, tem em seu imaginário rios, lagos, peixes e estes o acompanham na hora de dormir. O peixe mostrado tem a simbologia do medo, o pesadelo de João, que fura a trama e rasga a colcha engolindo caseados, pontos, tramas... “Como se para um furo que não para?” é visto na Fig. 77.

Figura 77 - João acordando de pesadelo



Fonte: Mello (2005)

A ilustração mostra João, no meio da colcha rasgada, caindo no vazio formado, prestes a acordar de susto, do medo do sonho e da cama molhada.

‘Quem desfiou minha colcha?’ (Fig. 78 a), João acorda assustado e passa a reconstruir o sono (colcha) com palavras costuradas com pontos de interrogação,

brasileiro, aproximando o leitor que precisa de repertório prévio para compreender boa parte da intertextualidade cultural que a obra oferece.

6. O menino, o cachorro (2006)

Texto: Simone Bibian. Ilustrações: Mariana Massarani.

Apresentação

Um menino que queria um cachorro e um cachorro que queria um menino. Duas histórias paralelas que se encontram no meio do livro, literalmente. A obra mostra os dois lados: o do menino, que pedia e fazia de tudo para ter um cachorro, e o do cachorro, que sonhava em ter uma criança para brincar. Com um projeto que transforma a contracapa de um, na capa da outro, o leitor vira o livro, em sentido vertical, e encontra uma das versões dessa história divertida, Fig.79.

Figura 79 – Capa aberta e parte interna



Fonte: Bibian (2006). Elaborado pela autora (2017).

Análise Sintática

Para o texto é utilizado uma fonte sem serifa, toda em caixa alta e corpo pesado (negrito). Bom espaçamento entrepalavras e entreletras, Fig. 80 a. O texto se posiciona tanto na parte superior da página, quanto na inferior, em algumas situações simultaneamente, Fig. 80 b.

Figura 80 – Tipografia e posicionamento de texto

a) **UM DIA, ALGUÉM CONSEGUIU LER NOS OLHOS DELE QUE TER UM MENINO ERA REALMENTE MUITO IMPORTANTE.**



Fonte: Bibian (2006).

A diagramação com texto em cima e embaixo, permite direcionar o olhar para a ilustração como uma continuidade da leitura, visto que buscar o texto já é um exercício condicionado, este posicionamento induz o leitor percorrer toda a página para a leitura. Nas “linhas” seguintes ao texto, a ilustração apresenta o cachorro brincando de várias maneiras. O pontilhado encontrado para mostrar a direção do voo do inseto (lei de destino comum), também guia o olhar do leitor, apontando o sentido e percurso dos olhos para a ilustração.

Observa-se o uso de cores brilhantes por todo o livro. Para cada história foi escolhida uma cor de referência de capa e folha de rosto: verde para o menino e a laranja para o cachorro, como visto na Fig. 79 a. Na narrativa visual do cachorro vê-se o emprego do azul e amarelo como base em todas as cenas, Fig. 80 b. Para

o menino as cores aparecem em maior profusão, sem destaque específico. A separação figura-fundo é eficiente em toda a obra, sem confusão de leitura

Análise Semântica

A história de um desejo e dois pontos de vista. Tanto o garoto quanto o cachorro querem muito um ao outro. As desculpas para um lado são praticamente as mesmas para os dois: late muito, grita muito (BIBIAN, 2014), assim como as soluções “deram-lhe um boneco de plástico, mas não era a mesma coisa”, “deram-lhe um cachorro de pelúcia, mas não era a mesma coisa” (Ibid., s/p). Essa mudança de ótica possibilitando ao pequeno leitor a visão do cachorro, também com vontades e desejos, é sem dúvida a grande contribuição da obra.

Nas ilustrações do menino observa-se ícones referente ao cachorro, patas, ossos ou o próprio animal trazido em roupas, desenhos, pijamas, calçados, guarda-sol, boia e assim por diante, Fig. 81. Estes ícones simbolizam a vontade do garoto, o pensamento constante no animal.

Figura 81 – Cachorros



Fonte: Bibian (2006)

Os dois personagens aparecem frequentemente solitários, mesmo em ambientes cheios, com o pensamento longe, cabisbaixos. Essa construção remete a necessidade de companhia que deve ser preenchida com a chegada de um para o outro. O menino pede ao Papai Noel, o cachorro uiva para a lua, até que “um dia alguém conseguiu ler nos olhos dele” (Ibid., s/p). Essa frase de ligação é usada em

ambas as histórias, preparando para o encontro que ganha força com a ilustração e com o projeto executado, Fig. 82.

Figura 82 – Encontro



Fonte: Bibian (2006)

No canto uma indagação: Fim? Ao virar a página o texto e as ilustrações estão de cabeça para baixo, o livro precisa ser virado inteiro, a contracapa transforma-se em capa para apresentar um dos lados dessa história, do menino e do cachorro, que sempre se encontram no meio do livro. O texto central, em movimento circular, contribui para a leitura em ambos os sentidos, sendo esta composição perfeita para a situação. É o fim e o início do ciclo, mas sobretudo, o encontro. O posicionamento do texto indica circulação, troca e união.

Este movimento de virar o livro simbolicamente remete a mudança que tanto querem os personagens, também simboliza a alteração de ótica, se o leitor começou com a leitura do menino, encontrará agora a narrativa do cachorro.

E como termina a história? A ilustração do menino e do cachorro, nas margens da página, indo ao encontro um do outro, possibilita o abraço que tanto esperam ao fechar o livro, é nesse momento que os dois se abraçam, quando são guardados, podendo assim terminar a busca de um pelo o outro.

Conclusão

História de busca e encontro, sob duas óticas, um narrador e duas narrativas que se fundem. O texto de Bibian e as ilustrações de Massarani conversam em

harmonia o tempo todo. Pode-se dizer que o texto é curto, direto e simples, assim como a ilustração, que ocupa o centro da página, sem bordas ou molduras e muito área limpa. A tipografia pesada não interfere na composição visual, o uso do texto na parte superior e inferior na mesma cena, ajuda o leitor a percorrer toda a ilustração e compreender a história.

7. O guarda-chuva do vovô (2008)

Texto: Carolina Moreyra. Ilustrações: Odilon Moraes.

Apresentação

Narrado em primeira pessoa, o livro apresenta as situações que uma menina viveu nas visitas à casa dos avós, as brincadeiras no quintal, as ausências do avô à mesa, as reclamações quando ela brinca perto da janela ou com o seu guarda-chuva. Em um dia chuvoso, a neta visita novamente a casa, mas o avô não está, a avó lhe entrega o guarda-chuva para que não se molhe e o objeto vira uma lembrança do avô que, para ela, agora está feliz. Uma história com temática sobre a morte, ausências e memórias, pela ótica de uma criança. Curiosamente a capa traz a perspectiva de dentro do quarto, provavelmente, a ótica do avô. Fig. 83.

Figura 83 – O Guarda-chuva do vovô

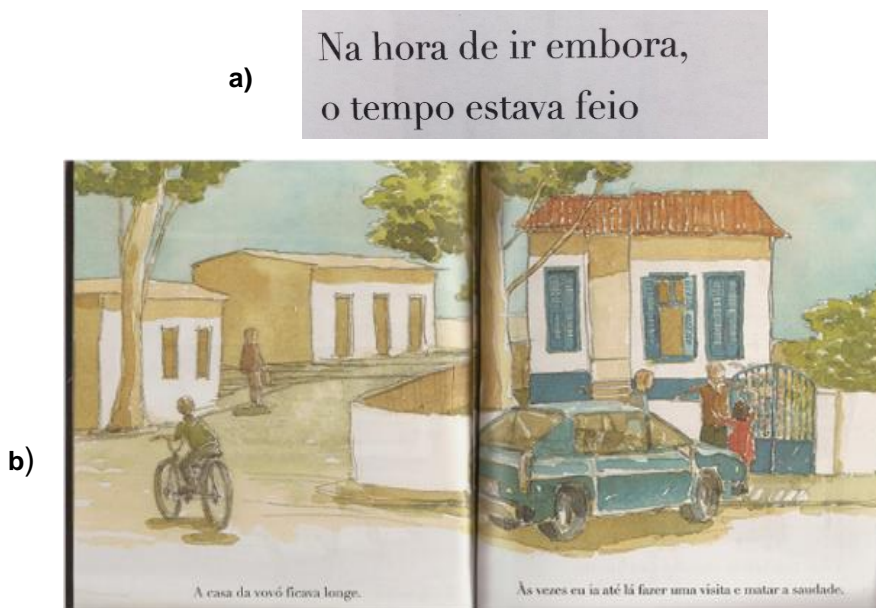


Fonte: Moreyra (2008). Elaborado pela autora (2017).

Análise Sintática

Uso de tipografia com serifa, sem variação de tamanho ou contraste, aplicado na cor preta, Fig. 84 a. Texto posicionado de forma mista, a maioria das composições o coloca sobre a área da ilustração, sempre na parte inferior da página, mas também é usado separado da imagem.

Figura 84 – Tipografia e casa da vovó em tons pastéis



Fonte: Moreyra (2008)

Uso de aquarela e grafite, cores em tons pastéis, sem saturação, Fig. 84 b. Quatro personagens compõem a história, a menina narradora, seu pai, a avó e o avô, todos sem nomes próprios. A contextualização dos espaços fica a cargo da ilustração, “A casa da vovó ficava longe” (MOREYRA, 2008), a ilustração mostra uma cidade do interior, de casas pequenas, e pouco movimento na rua. (Fig. 84 b).

Pode-se perceber a criança com roupa vermelha, uma cor quente, alegre, dinâmica e contrastante na composição em tons pastéis. Moraes reservou-a para aplicação apenas nesta personagem e a utiliza em vários momentos da obra. (Fig. 85). A personalidade e, principalmente, a perspectiva diante das adversidades paralelas justificam o uso. A neta, sempre brincando e feliz, não acompanha nem o processo da doença do avô nem sua partida, que embora não seja explicada pelos adultos, é compreendida pela menina.

Figura 85 – Uso do vermelho para a menina



Fonte: Moreyra (2008)

Análise Semântica

A menina gosta de visitar a casa e de brincar no quintal com o guarda-chuva do avô. Este, não participa das conversas na hora do lanche da tarde, pois não gosta de bolo de chocolate, nunca abre a janela do quarto, não se agrada quando ela corre e faz barulho no jardim ou brinca com seu guarda-chuva (Fig. 83 b).

No único momento de aparição, suas ausências são justificadas: o avô está doente, deitado na cama. A neta entra no quarto, Fig. 86, e pergunta se ele está encolhendo, o pai a repreende, mas o avô sorri “e seus olhos ficaram pequenininhos” (Ibid.).

Figura 86 – Avô no quarto



Um dia achei o vovô diferente

e perguntei pro meu pai se ele estava encolhendo.

Fonte: Moreyra (2008).

A cena mostra o avô na cama, o pai sentado e cabisbaixo, pouca mobília, chinelo e guarda-chuva fechado. Esta é a última visita da menina com o avô presente. Ao retornar, em outro momento, sente sua falta, mas ninguém fala o que aconteceu. “Corri para o quarto, mas o vovô não tinha chegado. Perguntei por ele e a vovó sorriu. E seus olhos ficaram pequenininhos”. (Ibid., s/p).

O quarto não tem mais os pertences do avô, o guarda-chuva e chinelos que antes eram vistos não estão mais presentes, denotando que ele não voltará (Fig. 81 c). A reação da avó, sem responder à neta, reproduz comportamento de quem prefere não falar sobre a morte com as crianças. A avó esboça o mesmo sorriso com olhos pequenininhos que o avô, em uma indicação de emoção e de escolha do silêncio como resposta.

Na hora de ir embora o tempo muda e a avó entrega o guarda-chuva para a neta que exclama surpresa quando vê o objeto: “o guarda-chuva do vovô!” (Ibid.). Novamente ninguém diz nada. “Eu olhei para a casa da vovó, que não é mais a casa do vovô. E ganhei um guarda-chuva de presente”. (Ibid.).

Ao final do livro a menina comenta que nos dias chuvosos todas as janelas ficam fechadas e não se pode brincar nos jardins: “Muita gente não gosta quando chove... mas eu fico feliz, porque sei que o vovô também está” (Ibid.), a cena mostra a menina em seu quarto, sentada na cama, com cobertor, lendo um livro com o guarda-chuva aberto. Fig. 87.

Figura 87 - Cena final



Fonte: Moreyra (2008)

O guarda-chuva, como objeto simbólico do amor entre a neta e o avô, ultrapassa o uso tradicional de proteção e abrigo. Quando a menina o abre em casa, dentro do quarto, lendo um livro, o transforma em elo de ligação, como se a companhia do avô se fizesse presente com o gesto. Os dias de chuva, que para muitas crianças são vistos como chatos por impedirem a brincadeira no quintal, para a personagem é um dia de felicidade, ela lembra do avô, o traz para perto e assim sabe que ele também fica feliz.

Conclusão

A menina que gosta de brincar na casa da avó, não compreende a doença do avô, as ausências nos lanches da tarde e depois na casa. Sem que lhe expliquem as razões, entende que ele não pertence mais aquele espaço.

Com o guarda-chuva do vovô, Moreyra e Odilon mostram que mesmo com a partida de alguém querido, os laços de amor cultivados permanecem, manter boas lembranças e pensar no outro com sentimento de alegria transformam dias tristes de chuva em dias felizes.

Com traço leve e cores suaves, Moraes consegue passar o tom delicado do enredo imprimindo um ritmo tranquilo para um assunto tão pesado. A menina é o ponto de luz e contraste em ambas as narrativas, não por acaso é representada com cores luminosas, feliz e de braços erguidos ao brincar.

8. O alvo (2011)

Texto: Ilan Brenman. Ilustrações: Renato Moriconi.

Apresentação

O professor de uma pequena cidade polonesa do séc. XIX é famoso por aconselhar e solucionar todas as queixas que lhe chegam, sempre contando uma história. Questionado por um aluno sobre como ter tantas histórias certas para cada pessoa, o sábio ancião revela o segredo e contando que um arqueiro, ao visitar uma cidade, se depara com mais de cem alvos acertados por uma única flecha cada um, exatamente no centro. Em busca do responsável pelo feito

surpreendente descobre que o autor é um menino que primeiro lança a flecha e depois pinta o alvo em sua volta, assim, o resultado é sempre certo. O professor diz fazer o mesmo, cria uma história em torno de cada um dos problemas trazidos para assim encontrar uma solução. O alvo é inspirado em um conto judeu sobre a arte de contar histórias. O livro apresenta corte especial na capa, com grande alvo vazado, mostrando o professor no meio com uma maçã na cabeça, cujo corpo da fruta também é vazado, este, da primeira até a última página. Fig. 88.

Figura 88 – Capa e parte interna de O alvo

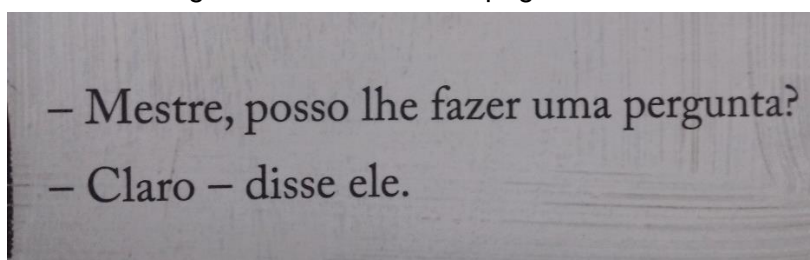


Fonte: Brenman (2011). Elaborado pela autora (2017).

Análise Sintática

Observa-se na a capa, título e autores pintados à mão, Fig.88 a. Para o corpo do texto, a obra usa tipografia com serifa, em caixa alta e baixa, pouco espaçamento entreletras e bom entrelavras, Fig.89. Faz uso de letra capitular simples ao iniciar a obra, vista em cor vermelha e tamanho bem maior que as demais. O texto aparece dentro da área da ilustração, que ocupa toda a paginação dupla da composição visual.

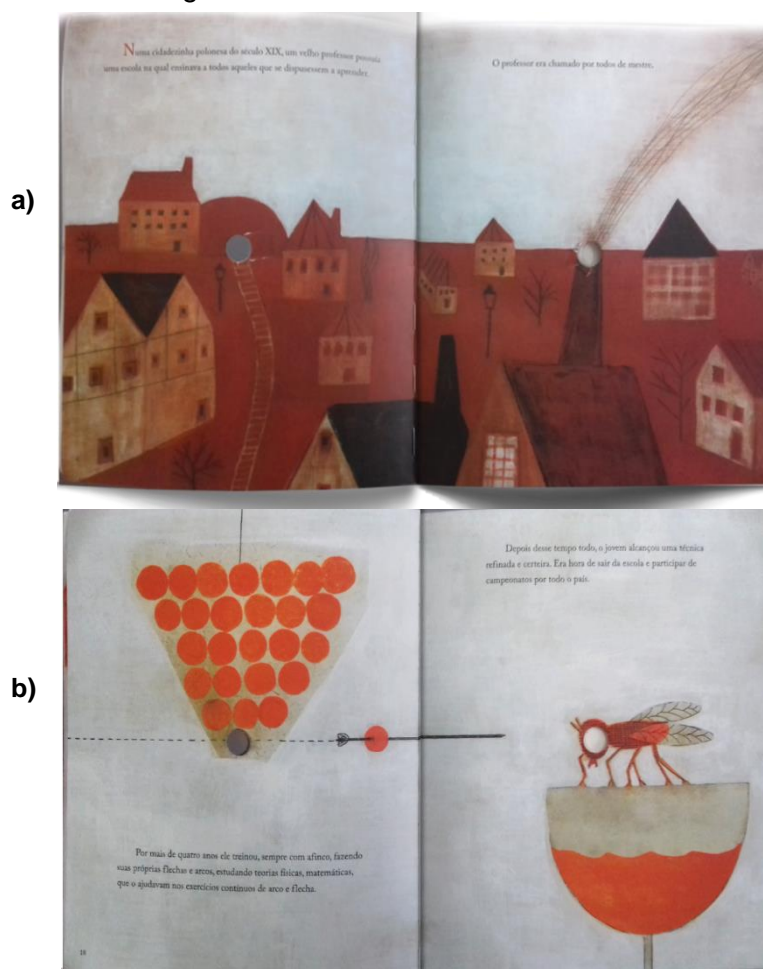
Figura 89 – Detalhe da tipografia utilizada



Fonte: Brenman (2011, p.11)

A ilustração é toda projetada em torno do recorte circular no meio das páginas, e utiliza-o como elemento da composição (Fig. 90 a). Assim, boca, balão caneca, parafuso, túnel e diversos outros objetos e espaços são representados pela área mencionada. (Fig. 90 b). O resultado é surpreendente, a imagem tanto retrata espaços grandes e amplos, como a contextualização da cidade (Fig. 86 a) como pode chegar bem próximo de uma mosca. (Fig. 86 b).

Figura 90 – Cidade e detalhe da mosca



Esse enquadramento amplo e depois mais próximo e cada vez mais, é utilizado no início da história, com a apresentação da cidade (Fig. 90 a), depois da escola (Fig. 91 a) da sala de aula (Fig. 91 b) e do professor, (Fig. 91 c).

Figura 91 – Sequência de aproximação



Fonte: Brenman (2011).

Uma sequência alusiva aos espaços do alvo, saindo de uma área grande e diminuindo até chegar ao ponto máximo. Outros indícios que levam a aproximação são visto nas imagens, como o caminho que direciona o leitor à escola (Fig. 91 a), e a janela aberta que o aproxima da sala de aula ajudando na sequência de aproximação proposta (Fig. 87 b).

Dois cores são empregadas de forma muito peculiar, vermelho e laranja. Como o livro apresenta uma história dentro da história, Moriconi utiliza o vermelho para demarcar as atividades do presente e o laranja para a história do arqueiro, contada pelo professor. Além destas, preto, branco e detalhes em grafite completam a composição. Por fazer uso constante de duas cores, os tons e saturações variam bastante, assim como a pureza das mesmas, permitindo uma variedade de efeitos que fogem da monotonia visual.

A caracterização do professor, trazido no texto como “sábio ancião”, “conselheiro espiritual”, “um velho professor”, “chamado por todos de mestre”, (BRENMAN, 2010), é visto na ilustração como um senhor branco, careca, de barba longa e branca, óculos redondo e bochechas rosadas (Fig. 88 c). Elementos como livro e diploma também são vistos relacionados ao personagem.

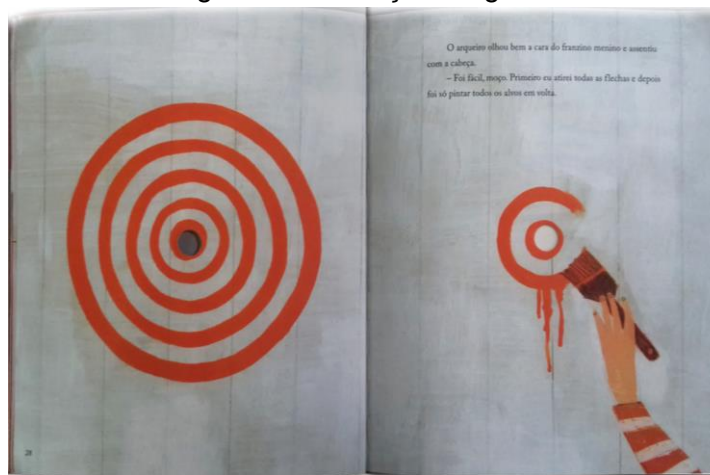
Análise Semântica

O alvo é objeto de pontaria, de mira e acertos. Nele se atira para acertar no meio, bem no centro, sua pontuação máxima. O projeto do livro traz um alvo vazado, como se uma flecha já o atravessasse, acertando maçãs, laranjas, mas também conduzindo o olhar para a ilustração e a interação que esta faz com o espaço vazio.

A história do arqueiro de exímia pontaria narrada pelo professor, que faz uso dela como metáfora para solucionar os problemas de todos que lhe pedem auxílio, é uma outra forma de ver a simbologia do objeto. Quem consegue acertar sempre? O resultado final, a flecha bem no alvo sem nenhuma outra marcação, é o que importa? O professor é questionado por um aluno “Todos na cidade dizem que o senhor nunca errou ao contar uma história que faz o outro refletir sobre seus problemas. Como isso é possível?” (Ibid., p.13). Como é possível alguém nunca errar? A história faz refletir sobre acertos e formas de acertar.

Quando o menino responsável pelo feito tão intrigante se apresenta é questionado e advertido: “Menino, conte a verdade, é feio mentir” (Ibid., p. 27). O que ninguém esperava era que ele contava a verdade, a solução encontrada é apenas uma outra perspectiva de se fazer acertar sempre no alvo. “Primeiro eu atirei toda as flechas e depois foi só pintar os alvos em volta” (Ibid., p.29), Fig. 92.

Figura 92 – Solução do garoto



Fonte: Brenman (2011)

Conclusão

Em um primeiro momento a imagem parece apenas ilustrar o texto, trazendo detalhes não contidos na narrativa verbal, podendo inclusive apresentar a história sem o suporte visual e isso não causar prejuízo no entendimento da mesma. Porém, o modo como a ilustração é construída, em torno do alvo central perfurado em todas as páginas e tão rica em detalhes, transforma a obra em uma narrativa que também poderia ser apresentada sem o apoio total do texto. Um claro exemplo em que ambas as narrativas têm força paralelas, mas a junção delas torna o livro ainda mais interessante.

O uso da cor vermelha para a história no presente e laranja para o passado é sutil, visto que as tonalidades se confundem, no entanto, o efeito conseguido é muito interessante. Com o uso da cor faz-se a transição de passado e presente, as cenas em laranja transformam-se em memórias enevoadas com o tempo, quando volta para o presente a cor fica mais viva com o tom de vermelho. Necyk (2007, p.60) mostra que o tempo da imagem é sempre o presente, “a imagem não pode

dizer ‘foi’, pois mesmo uma representação do passado é mostrada como ‘é’.” Esta solução encontrada por Moriconi consegue orientar a narrativa levando o leitor a acompanhar a história em tempos distintos.

9. Sete patinhos na lagoa (2013)

Texto: Caio Riter. Ilustrações: Laurent Cardon.

Apresentação

A obra é uma parlenda acumulativa e conta a história do jacaré Barnabé e de sete patinhos inocentes que apareceram em sua lagoa. Com muita conversa, disfarces engraçados e ataques repentinos, o jacaré come um a um os patinhos, que precisam encontrar uma solução e acabar com a matança. Quando só resta um pato, este resolve ser mais esperto que Barnabé, inventa histórias e doenças para que o vilão não o coma e consegue trazer todos os patos de volta com cosquinhas na barriga do jacaré. Fig. 93.

Figura 93 – Capa e parte interna de Sete patinhos na lagoa



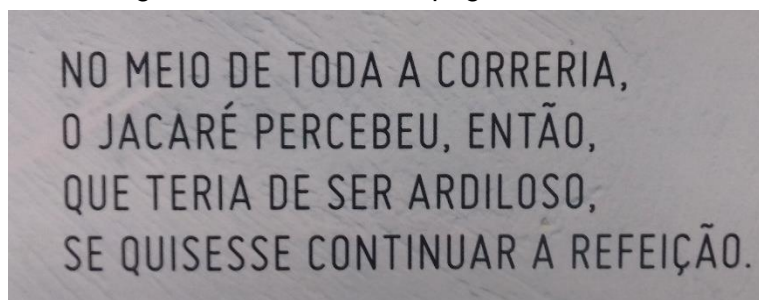
Fonte: Riter (2013). Elaborado pela autora (2017)

Análise Sintática

O texto é apresentado em caixa alta com tipografia fina, sem serifa, com bom espaçamento entreletras e entrepalavras, Fig. 94. A cor predominante para o texto é um tom de verde escuro, apenas em uma cena aparece na cor branca,

priorizando a legibilidade. A capa apresenta título com tipografia diferente daquela utilizada no corpo do texto.

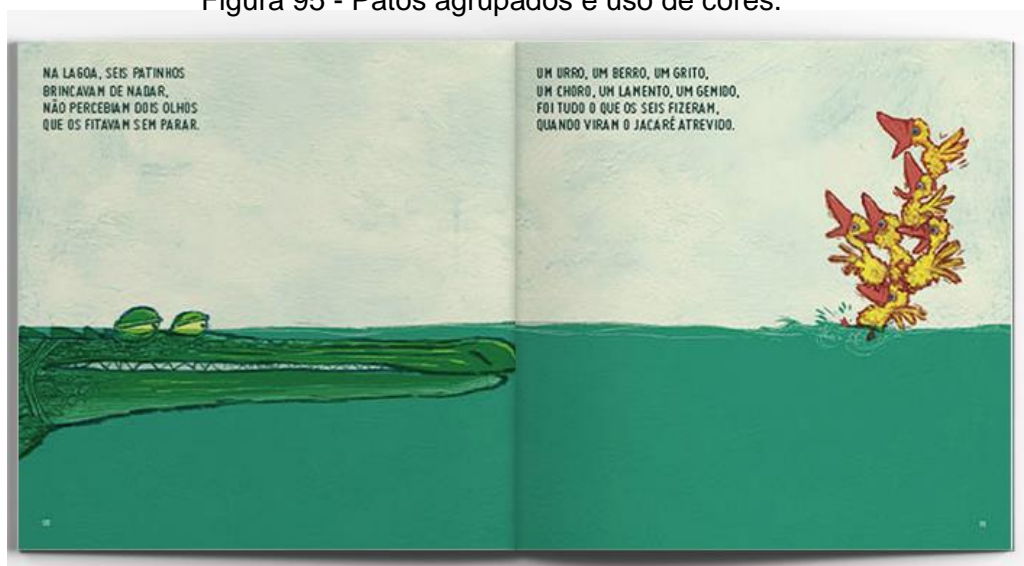
Figura 94 – Detalhe da tipografia escolhida



Fonte: Riter (2013, p. 17).

Ao longo de todo o livro o uso contrastante das cores possibilita a separação figura/fundo com eficiência, como também, distingue os personagens em cena (verde para jacaré e amarelo para os patos), tornando a ilustração limpa, sem confusão nesta identificação. Observa-se que para a representação dos patos, além do uso da cor, a lei de Semelhança e Proximidade se faz evidente, deixando os personagens agrupados em praticamente todas as cenas, representando uma única forma, como visto na Fig. 95.

Figura 95 - Patos agrupados e uso de cores.

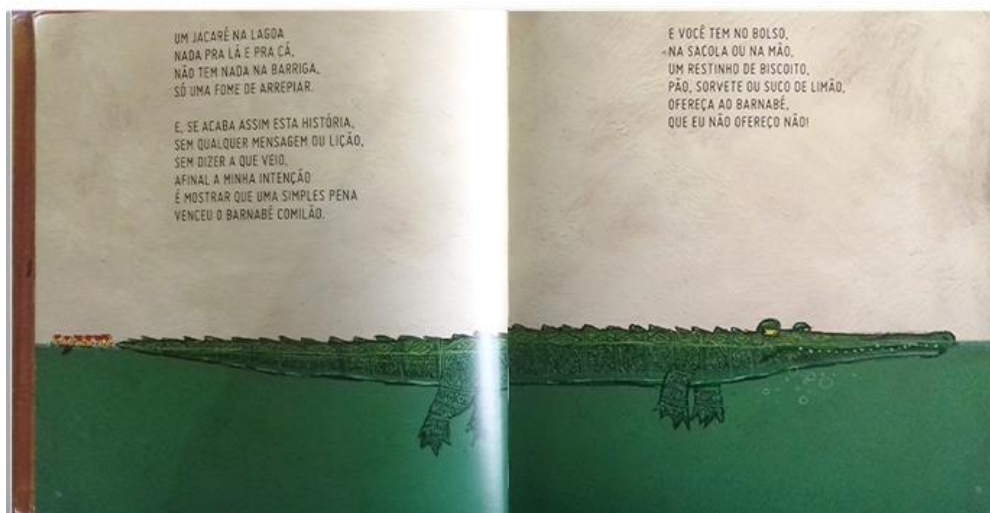


Fonte: Riter (2012).

O agrupamento dos patos observados em movimento de mesma direção, resultando em uma unidade de forma, só é quebrado quando o jacaré os ataca, para a representação de fuga eles passam a ir em direções opostas. Ao longo da

narrativa, os patos por vezes são mencionados como “o menorzinho” ou o “maior”, no entanto, a ilustração não acompanha esse raciocínio e os coloca sempre do mesmo tamanho, ampliando ainda mais a ideia de grupo e unidade. Já em relação ao jacaré, o contraste entre eles é característica recorrente, como observado na cena em que só um pedaço da cauda é apresentado, Fig. 96.

Figura 96 – Contraste de tamanho



Fonte: Riter (2012).

Os patos são representados com corpo pequeno, amarelo, de bico laranja, sem definição de forma. Em contrapartida, o jacaré é apresentado com muitos detalhes e textura conseguida com grafismos detalhados em seu corpo.

Análise semântica

O texto apresenta os personagens mostrando características de cada um, o jacaré Barnabé apontado como feio, esfomeado, com “feia bocarra” “bafo pestilento” (Ibid., p.4), atrevido, “na arte de comer patos, o jacaré não era aprendiz” (Ibid., p.12). No que se refere aos patos, o texto, além de mencionar maior e menor, traz características de alguns deles como o que desejava a fama ou o mais peralta.

O termo “patinho” aparece com frequência, denota fragilidade aos personagens, enquanto o jacaré tem nome próprio e sempre vem acrescido de

adjetivos como atrevido, terrível ou comilão, fomentando assim a ideia de um personagem malvado contra os personagens bonzinhos e indefesos.

Nas ilustrações, o jacaré tem muitos detalhes, ênfase na boca grande, abertura enorme e dentes pontiagudos, uma simbologia de algo perigoso e faminto. Os patos são sempre representados como um grupo, sem diferença entre eles, em representação de união, Fig. 97.

Figura 97 – Patos unidos e jacaré com muitos detalhes



Fonte: Riter (2012)

A caracterização dos personagens deixa bem claro que o Jacaré é o vilão, o maldoso, os patos são a representação do grupo, união, ingenuidade. Por toda a narrativa vê-se os patos fugindo do jacaré, no entanto, um sempre mergulha, um índice de que este foge do padrão do grupo. Sabendo que ao final da história um deles engana o jacaré e consegue salvar todos os outros engolidos, é possível que esse patinho seja o esperto que ao final vence o jacaré, Fig. 98.

Figura 98 – Pato em fuga



Fonte: Riter (2012)

Provavelmente este é o pato sobrevivente que enfrenta Barnabé, cria histórias para que ele não o coma e resolve atacá-lo com uma pena. As penas aparecem por toda a obra sempre que os patos se movem, fogem ou quando são engolidos, podem ser vistas muitas vezes e são peça chave para o desfecho. A pena se apresenta como um símbolo forte da presença do grupo, Fig. 99.

Figura 99 – Pato enfrenta Barnabé.



Fonte: Riter (2012).

Muitos foram os disfarces do jacaré: ofereceu doce e picolé, fantasiou-se de boa tia, artista de filme e de novela e assim enganou e devorou os patos. Fica clara a mensagem de não conversar com estranhos e não aceitar doces. Ao final, o texto diz que o Barnabé voltou para a lagoa sem nada na barriga, pois “uma simples pena venceu o jacaré comilão” (Ibid., p.34).

Conclusão

O livro aborda temas de confiança, perigo e espírito de equipe de forma lúdica, com ilustrações inteligentes, criativas, permeadas por índices e símbolos que ajudam a contar a história escrita, ou ainda, cria possibilidade para ampliá-la.

A ilustração é um elemento narrativo tão forte quanto o texto. Muitas vezes ela complementa as informações verbais e em outras antecipa as ações ou esclarece personalidade e características não mencionadas na narrativa verbal, como pato que sempre mergulha nos ataques do jacaré, indicando um

comportamento diferente dos demais. Provavelmente ele é o responsável por resgatar todos os outros já engolidos.

Uso de cores bem pontuais permite identificar os personagens e índices por eles apresentados para o desfecho da história. Não foi preciso caracterizar os patos pela personalidade, com mostrava o texto, a informação de união e grupo é suficiente para a construção e compreensão da história.

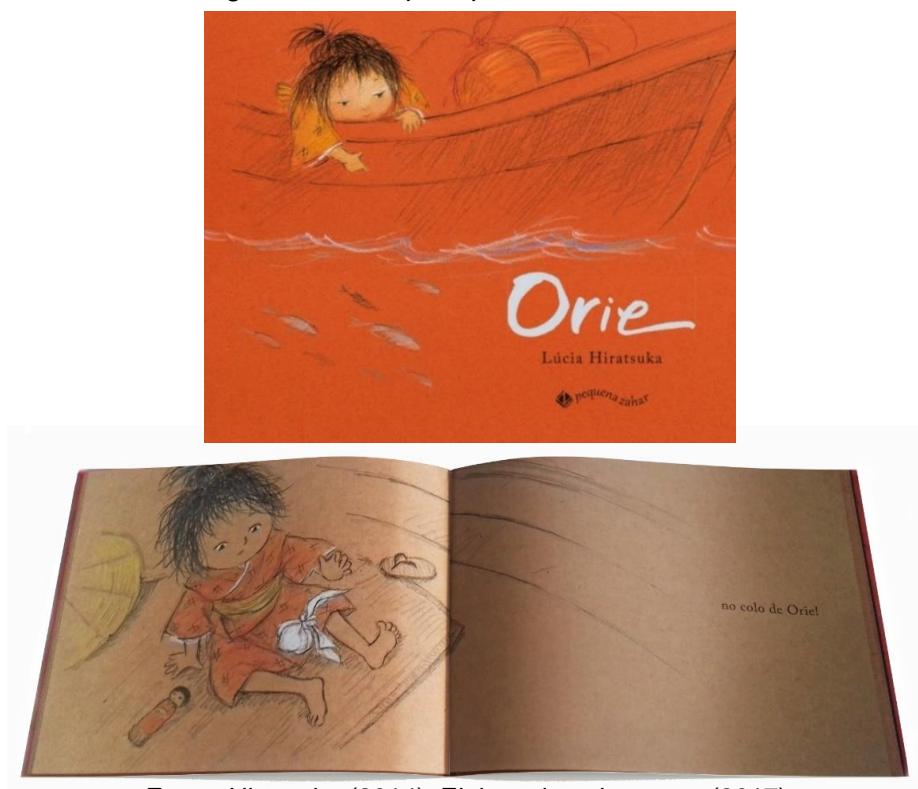
10. Orie (2014)

Texto e ilustrações: Lúcia Hiratsuka.

Apresentação

A obra é uma homenagem a avó da autora, de nome Orie, e mostra algumas passagens de sua infância vivida no Japão, em meio a viagens com os pais barqueiros, o encanto com o comércio, a cidade grande e o delicado olhar da criança para o mundo em sua volta. Orie cresce e ao final já não acompanha os pais nas viagens à cidade. Fig. 100.

Figura 100 - Capa e parte interna de Orie



Fonte: Hiratsuka (2014). Elaborado pela autora (2017).

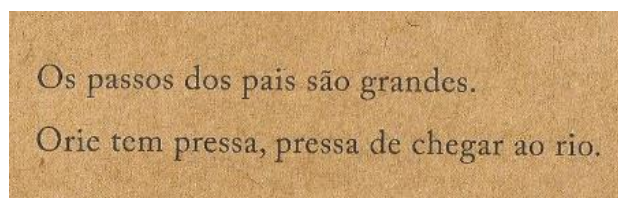
Análise Sintática

As ilustrações de Orié, compostas em carvão e detalhes em pastel seco sobre papel kraft, utilizam cores pouco saturadas e o branco como pontos de luz e contraste. O papel kraft tem uma coloração marrom e uma textura que é vista na reprodução da imagem, mas não sentida ao toque, pois a impressão do livro não acontece neste tipo de papel.

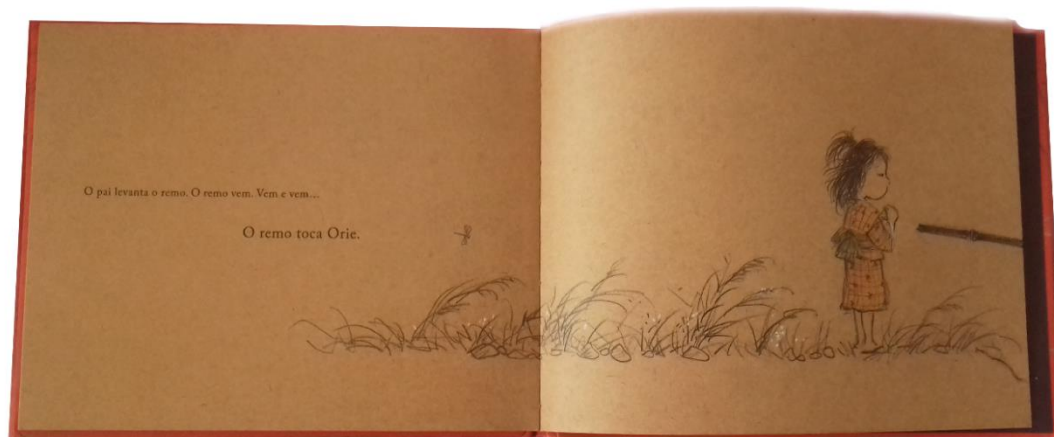
A tipografia serifada escolhida apresenta bom espaçamento entrepalavras e entreletras, (Fig. 101 a), altera de tamanho de acordo com a quantidade de texto na página, quando uma única frase é utilizada na composição, aumenta-se o tamanho da fonte, ou ainda, de acordo com o próprio texto, como o ir e vir do barco “O pai levanta o remo. O remo vem. Vem e vem... O remo toca Orié” (HIRATSUKA, 2014, s/p), Fig. 101 b. Esse é um dos momentos de modificação de tamanho, como em uma poesia concreta que se utiliza dos espaços e das palavras para dar sentido ao texto. Quando o remo toca Orié, ou seja, quando chega mais perto, a fonte aumenta, aproximando-se assim como o remo.

Figura 101 – Tipografia e tamanho da fonte

a)



b)

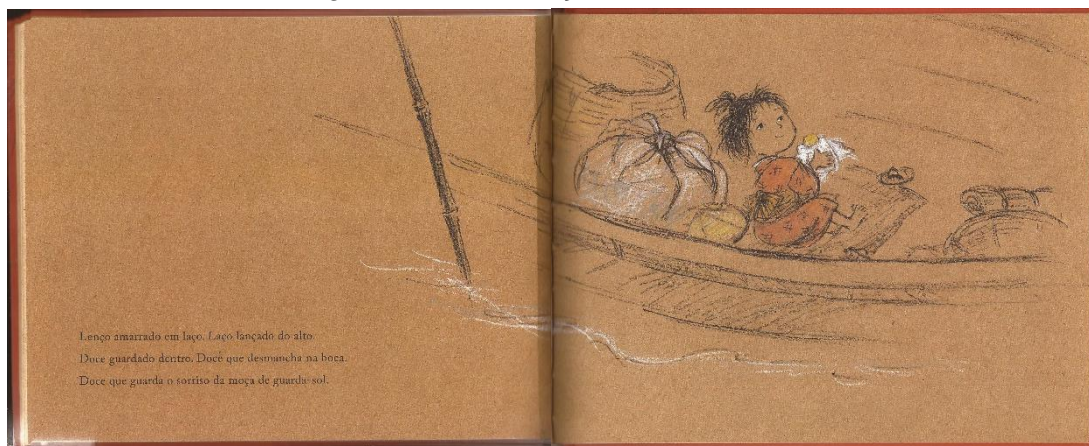


Fonte: Hiratsuka (2014).

Ilustração faz uso recorrente da lei de fechamento. Nestas passagens, as imagens não apresentam todos os elementos em suas formas completas, dando aspecto de traço inacabado, mas apresenta elementos suficientes para completar a

imagem, o leitor realiza o fechamento da forma, como visto no barco e no rio da Fig. 102.

Figura 102- Finalizações e fechamento



Fonte: Hiratsuka (2014).

Este recurso é utilizado em vários momentos, o resultado é o destaque para pontos específicos da ilustração, como no caso de Orié no barco, ela é o destaque, tem acabamento e uso de cor. A contextualização é feita do rio e do barco, mas sem disputar atenção com a cena da menina recebendo o doce, como informa o texto: “Lenço amarrado em laço. Laço lançado do alto. Doce guardado dentro. Doce que desmancha na boca. Doce que guarda o sorriso da moça de guarda-sol” (ibid., s/p). Orié olha para cima com sorriso em forma de agradecimento para quem jogou-lhe o doce, sua expressão e movimentos são facilmente identificados e compreendidos, devido o destaque e contraste em relação aos demais elementos da composição.

Análise Semântica

A obra inicia com a seguinte apresentação: “Os passos de Orié são pequenos” (Ibid., s/p) A imagem se encarrega das características físicas de uma menina, oriental, pequena, justificando os passos curtos mencionados. Os pais de Orié são barqueiros, produtores rurais assim compreendidos pela caracterização encontrada na ilustração (Fig.103), e carregam matéria prima para comercialização na cidade, para isso precisam atravessar o rio, a imagem diz “Orié tem pressa, pressa de chegar ao rio” (Ibid., s/p).

Figura 103 – Caracterização dos pais



Fonte: Hiratsuka (2014).

As passagens sobre o rio trazem sempre alusões ao movimento de balanço no barco. “O rio chacoalha os peixinhos. Peixinhos vêm, peixinhos vão. O remo de bambu vai e vem”. (Ibid., s/p), Fig. 104 a. Essa mesma alusão é feita quando chegam na cidade “A cidade vem. Cheia de gente que vai e vem. Cores de todos os lugares, lugares que Orie ainda não conhece” (Ibid., s/p), Fig. 104 b.

Figura 104 – Vai e vem



Fonte: Hiratsuka (2014)

O movimento do ir e vir dos peixes no rio e das pessoas na cidade cria uma atmosfera de encantamento de Orié com os espaços conhecidos e novos. O olhar de admiração e curiosidade, característicos da idade, é demonstrado na imagem contemplativa da menina.

Para ela, a viagem à cidade é uma grande alegria, por isso tem pressa, por isso o entusiasmo. Para os pais de Orié a viagem não tem características de passeio ou diversão. Os sacos que preenchem o barco denotam o árduo trabalho da colheita feita e a partida à cidade é para venda da mercadoria. A descrição da cidade revela a área comercial “Hora de olhar gente. Roupa, cabelo, sapato. Hora de ouvir barulho. Trombeta, conversa, passos. Hora de sentir cheiro. Fritura, perfume, fumaça. Hora de brincar. Bola, peteca, máscara.” (Ibid.).

O rio e sua travessia tem simbologia de aventura para Orié, mas também de crescimento. Quando a menina cresce, não pode mais acompanhar os pais. A viagem é agora reservada para o bebê que chegou e faz o trajeto no colo da mãe. Orié fica à margem do rio e o texto aponta seu crescimento “Os passos de Orié já não são tão pequenos” (Ibid.).

Conclusão

As ilustrações em Orié remetem aos delicados traços da arte japonesa, a técnica de carvão e giz pastel em papel kraft é pouco vista em edições infantis, o que mostra a diversidade de experimentações que o objeto permite. Não se vê aplicação de muitas cores, o branco em contraste com o fundo escuro sobressai e ressalta objetos e pequenos detalhes.

A narrativa memorialista leva o leitor a conhecer um Japão saudoso e bucólico, sem a tecnologia moderna costumeira que lhe representa. Embora apresente traços simples, a leitura exige repertório prévio do leitor para reconhecer o país retratado, com suas simbologias culturais e diferenças sociais mostradas.

O texto tem um ritmo que remete ao ir e vir do barco e do rio, constantemente presentes nas imagens. As palavras repetidas “vai e vem” aparecem inúmeras vezes, colaborando com o ideia de balançar das águas.

DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

O recorte escolhido possibilitou acompanhar o desenvolvimento do livro ilustrado no Brasil. A primeira obra analisada, *Eu e minha luneta* (1992), tem a proposta de oferecer uma história com foco na realização de leitura de imagens. A composição visual é projetada para levar o olhar do leitor a percorrer toda a paginação, como um exercício inicial da ação leitora.

Com o segundo exemplar, percebe-se uma obra em transição, deixando de ser um livro com ilustração e tornando-se um livro ilustrado ao decorrer da história. Os dois produtos são da década de 90, período em que o mercado recebia os exemplares importados repletos de novidades visuais e gráficas. A partir dos anos 2000 as edições estudadas ganham mais experimentações em seus projetos, como percebe-se em *Pedro e lua* (2004) e *João por um fio* (2005). O primeiro, utiliza verniz fotoluminescente na capa e imagens em escala de cinza, o segundo, mostra um trabalho em três cores, capa dura, marcador em forma de peixe saindo da lombada e ainda pertence a um programa de leitura *online*. Com a última década, encontram-se os projetos com concepções e organização inovadoras, cortes especiais e variação das técnicas de ilustração, a exemplo de *O menino, o cachorro* (2006), *O alvo* (2012) e *Orie* (2014).

Após as análises realizadas, é possível identificar algumas recorrências e similaridades nos aspectos observados. Com relação a tipografia, verifica-se que tipos de família Romana, característico pelo uso de serifa e corpo mais alto, sem dúvida é o mais encontrado no recorte. Apenas em *Pedro e Lua* vê-se essa mesma família com corpo mais fino que as demais. Lourenço (2011) em levantamento sobre o assunto, mostra que, 7 dos 13 autores por ele estudados, apontam o uso de tipo sem serifa como o mais indicado para crianças. No entanto, a escolha pelo uso de fontes serifadas decorre de uma “lenda”, a de que “melhoram a legibilidade dos caracteres em texto corrido e, dessa forma, as colocariam em melhor situação quando comparadas às letras corridas” (ROCHA, 1993, *apud* LOURENÇO, 2011, p.95). Para o autor, aspectos relacionados à legibilidade precisam ser considerados com mais atenção do que propriamente o uso ou não de serifas.

Quatro livros utilizam tipografia sem serifa, *Eu e minha luneta*; *João por um fio*; *O menino, o cachorro* e *Sete patinhos na lagoa*. Em *João por um fio* a

composição remete a um tipo caligráfico, trata-se da única obra do recorte com essa preferência. Esse estilo é escolhido para entrar em conformidade com a identidade mais artesanal que a história passa, não parece uma escolha pensada a partir da leitura da criança.

Das fontes sem serifa, apenas *Eu e minha luneta* faz uso de caixa alta e baixa. Dentre as serifadas, somente *O menino, o cachorro* utiliza exclusivamente caixa alta. Parece existir maior preocupação com o espaçamento entrepalavras do que entreletras, chegando a identificar texto com visível ruído (*Dez sacizinhos*) e outros exemplares com pouco espaçamento, o que pode prejudicar na leitura, visto que a necessidade de um bom espaçamento é fundamental para a criança (LOURENÇO, 2011). Dessa forma, com relação a tipografia, o uso de fonte com serifa, em caixa alta e baixa, corpo mais pesado é o mais encontrado no recorte, em sua maioria, não trazem prejuízo de legibilidade ao pequeno leitor.

Sobre a cor nos livros analisados a premissa de encontrar cores brilhantes e intensas não foi mantida, observa-se que metade dos livros apresentam projetos com uso das cores de forma bem particular, como *Orie* e o uso de carvão em papel kraft, *João por um fio e suas três cores*, *Pedro e lua* com sua escala de cinza, *O guarda-chuva do vovô* em tons pastéis e *O alvo* com cores quentes e vibrantes. Até pouco tempo atrás, o livro infantil era associado a aplicação de muitas cores, como mostrado por Costa (2010). Essa ocorrência verificada, aponta uma mudança quanto às matizes em projetos infantis, comunicação em tons monocromáticos ou longe de cores vibrantes não são mais distantes deste universo.

Uma outra percepção para a cor é sua aplicação como elemento narrativo. Em *O alvo*, prevalecem duas cores, vermelho e laranja, demarcando as histórias apresentadas pela obra e o tempo de cada uma. As ilustrações monocromáticas de *Pedro e lua* demandam atenção em sua leitura de traços confusos e grandes áreas em preto ou branco. A cor em *Sete patinhos na lagoa* demarca bem seus personagens, empregando-lhe caráter de identidade. *João por um fio* traz composição com apenas três matizes: vermelho, preto e branco, *O Guarda chuva do vovô* escolheu uma paleta em tons pastéis e aproveitou o vermelho contrastante em um personagem de característica feliz, comunicando seu comportamento de

alegria em meio a um enredo pesado; *Orie* trabalhou com carvão e giz pastel sobre papel kraft, conseguindo desenhos delicados em poucas tonalidades e sem brilho.

A organização espacial do texto e da imagem também foi observada, constatando que, embora no livro ilustrado seja mais fácil encontrar texto direto na área da ilustração, essa não é uma relação exclusiva, alguns livros apresentam mais de um tipo ou diferentes posicionamentos. *Abrindo caminho* trouxe texto na área da ilustração, mas não diretamente, apresentou-o inserido em *box* lilás. Visualmente não é uma alternativa agradável, Ramos (2013) comenta que essa é uma boa solução quando se pensa em publicar edições em outras línguas, facilitando no processo de tradução. As obras cujo texto interagem com a ilustração, em geral, demandam mais trabalho e algumas edições tornam-se impossíveis de apresentar em outro idioma.

Pedro e lua e *O guarda-chuva do vovô* mesclaram as relações, tanto com texto na ilustração quanto isolado na página ao lado, mas no primeiro livro, a tipografia parece em tamanho pequeno em relação a composição da página. *Eu e minha luneta* trabalhou com texto parcialmente em união com a imagem. Seu uso contínuo na parte inferior da página ajudou a deixar a composição estática e repetitiva, intenção do autor para fazer o olhar do leitor entrar nas janelas do prédio. Outro livro que trabalhou a diagramação com o a intenção de levar o olhar do leitor a percorrer toda a ilustração é *O menino, o cachorro*, com texto acima e abaixo da imagem.

Como mostra Nodelman (1988), a diagramação mais aplicada ao livro ilustrado coloca o texto dentro da área da ilustração. No entanto, o recorte estudado mostra também o uso de área em página separada do texto, como visto nos livros mais antigos, com a diferença de apresentarem pouco massa textual, o que confere à imagem maior responsabilidade narrativa e uma atualização das relações trabalhadas pelo autor.

Além dos aspectos mencionados também foram encontradas recorrência nos enredos, como as relações de amizade entre criança e bicho vistos em *Pedro e lua* e *O menino, o cachorro*; abordagens sobre perda e morte em *O guarda-chuva do vovô* e *Pedro e Lua*. Enredos moralizantes ou de caráter pedagógico foram trazidos em *Dez sacizinhos*, *Abrindo caminho* e *Sete patinhos na lagoa*. Narrativas

sob a ótica da criança, *Eu e minha luneta* e *O guarda-chuva do vovô* e obra em que o narrador/autor(a) interage com o leitor: *Eu e minha luneta*, *Abrindo caminho*, *João por um fio*. Ainda histórias com intertextualidade foram trazidas em *João por um fio*, *Abrindo caminho* e *Orie*. A criança como personagem central é vista em quase todas as obras, apenas *Dez sacizinhos* e *Sete patinhos na lagoa* não o fazem. Embora *O alvo* trate da história do professor conselheiro, um menino é o responsável pelos alvos pintados, sendo portanto, inclusa nas obras com personagem criança.

Quanto à relação palavra-imagem, fica evidente a força das combinações entre as narrativas. A ilustração de paginação dupla é observada em praticamente todas as obras do início ao fim, apenas *Dez sacizinhos* e *O menino, o cachorro* não utilizam esse recurso em todas as cenas. O primeiro exemplar, trata-se de uma obra de transição entre livro ilustrado e livro com ilustração, o que justifica o pouco uso de paginação dupla. O segundo livro, conta com projeto gráfico que divide-o em duas perspectivas de uma mesma história, desse modo, comprometeria a utilização de página dupla em toda a extensão.

O texto em quantidade pequena permite uma nova maneira de leitura, caracterizada por idas e vindas entre texto e imagem, como mostrado por Nikolajeva e Scott (2011). Van der Linden (2011, p.101) complementa e diz que no livro ilustrado “o leitor opera constantes vaivéns entre as diferentes mensagens, faz escolhas, estabelece aproximações, antecipa, busca e constrói, ele próprio, o sentido”. Esse caminho da palavra à imagem em busca da história apresentada, tem como resultado mudanças na forma de contar a história, tornando a imagem mais “falante”, sem contudo relegar ao texto sua importância. Ainda é dele a responsabilidade do enredo, de apresentar a temática e os personagens, sendo então necessário precisão e clareza por sua parte. A imagem em página dupla, em junto de massa textual pequena, permite “manter um ritmo de leitura relativamente equilibrado entre as duas expressões” (VAN DER LINDEN, 2011, p.24). A composição em página dupla é característica marcante encontrada em todos os exemplares, alguns, no entanto, mesclam com organização em única página.

A aplicação do método Feldman, com o uso de Gestalt e Semiótica, permitiu observar com atenção a narrativa visual. Na obra *Abrindo caminho*,

especificamente, foi possível utilizar quadros na análise semiótica, o que não se repetiu com os demais exemplares. A construção deste livro permite tal prática em virtude da apresentação dos personagens, cada um com cenas independentes e repletas de informações sobre suas histórias. Identifica-se o uso da lei de destino comum, em especial quando aplica pontilhados, orientando o olhar da criança para a leitura. Obras com ilustrações de poucos detalhes não necessariamente são óbvias ou de simples compreensão, vide *Pedro e lua* e *Orie*. O cuidado com a separação figura-fundo e com elementos para fechamento da imagem são indispensáveis para entendimento da mensagem neste público específico.

As obras analisadas demonstram grande diversidade de técnicas e recursos visuais, cortes especiais, uso pensado das cores, ou da ausência delas, mas, principalmente, o cuidado estético e novas propostas de apresentar uma história. Visualmente é cada vez mais rico e encantador o livro, considerando cronologicamente o recorte, percebe-se as inventividades e experimentações com a linguagem visual em constante crescente a partir do ano 2000.

Como exemplos de livros com propostas pouco encontradas vê-se *O menino, o cachorro* explorando as possibilidades do artefato, tornando-o lúdico ao apresentar histórias de óticas diferentes, e a necessidade de virar o livro para conhecer cada uma delas. O uso da dobra central demarcando a mudança das histórias é inteligente e interessante. Registra-se ainda as obras *O alvo*, com suas páginas perfuradas e a narrativa visual toda criada em torno destes elementos vazados, enaltecendo ainda mais o enredo apresentado; *Pedro e lua*, trazendo o esboço como arte final em grafite e nanquim, e *João por um fio*, com páginas vermelhas e pretas e muita intertextualidade.

É possível perceber toda a evolução do livro ilustrado através da categoria *Criança*. Inicia de maneira didática e em transição a partir do livro com ilustração, se arrisca em inventivos projetos gráficos e se transforma em obra dinâmica e criativa. Não é de leitura rápida, é preciso debruçar-se para interpretar suas mensagens, é de fato um complexo espaço de narrativas imbricadas, valorosas composições visuais alimentando o repertório das crianças. Participa efetivamente da iniciação e prática do alfabetismo visual, contribuindo assim, para a formação de indivíduos mais críticos e inteligentes.

Considerações finais

Conclusões e contribuições da pesquisa.

CONCLUSÕES

A investigação inicia com abordagem da imagem no livro infantil e levantamento ressaltando obras, autores, ilustradores, editoras, contexto social-econômico-político, influências e inovações ao longo dos anos no cenário da literatura infantil brasileira, em um percurso que se inicia em 1920 e segue até os dias atuais. Dessa contextualização é possível acompanhar a evolução do livro, as experiências gráficas, mudanças de temáticas e interesse em produzi-lo e escrevê-lo. Existiu uma época em que os autores não se denominavam da área literária infantil, e há muito este período foi deixado para trás. O livro para criança ganha respaldo entre as décadas de 60 e 70 para consagrar-se nos anos 80, tornando famosos autores e editoras do gênero.

É com a década de 60 que o livro se configura como um espaço inventivo, especialmente para o design. Projetos criativos, buscando inovações gráficas, experimentações na comunicação, misturando propostas e conceitos, conquistam o mercado e o interesse na literatura infantil.

Com o passar dos anos, os artefatos digitais e recursos tecnológicos avançam e modificam os meios e maneiras de comunicação. Mesmo com todos os recursos midiáticos encontrados, o livro físico permanece presente, em constante mudança e apresentando indícios de novas possibilidades de reinvenção. Acompanhou a evolução das linguagens e da comunicação, fazendo-se necessário assumir novas funções como produto, tal qual o livro-brinquedo, livro interativo ou livro pop e admitindo novas colocações para a imagem.

A grande mudança no livro infantil é sem dúvida o modo como a imagem passou a ser utilizada, deixando de ser exclusivamente um apoio do texto escrito para ser também narrativa. A partir dela, o livro adquire diferentes nomenclaturas, necessárias para reconhecer suas formas de contar história, quais sejam, livro ilustrado, livro com ilustração, histórias em quadrinhos, dentre outras tipologias apresentadas e discutidas neste trabalho. Para o livro ilustrado, aqui utilizado como objeto de estudo, as terminologias são diversas, fazendo-se urgente a necessidade de uma padronização das mesmas. Muitos estudos acabam sem contato devido a

escolha do termo utilizado, se livro ilustrado, livro-álbum, livro álbum de figuras, livro misto, livro infantil contemporâneo e assim por diante.

A pesquisa tratou sobre leitura de imagens e conclui que é necessário adotar uma perspectiva da narrativa visual não apenas como elemento constitutivo do livro infantil, mas como um importante modificador de sentidos pertencente também a comunicação adulta. Para Nelly Coelho (2014), os chamados álbuns de figura, ou livros de imagem ou de estampa são fundamentais para a renovação literária destinada ao pequeno leitor, chamando a atenção para o fato de a nova literatura (que surge pós anos 70) oferecer “também ao adulto excelentes meios de leitura crítica do mundo, a partir das ilustrações, desenhos e imagens que dinamizam os referidos livros infantis” (Ibid., p.197). Dessa forma, o debate sobre leitura de imagens precisa ser mais ampliado e alcançar além do público infantil.

Percebendo essa importante mudança na comunicação, o design no livro ganha novas responsabilidades. O problema da pesquisa indagava: **qual a contribuição do design na condução das narrativas, verbal e visual, no livro ilustrado?** A partir das análises do recorte proposto e do levantamento histórico do objeto, entende-se que, mais do que organizar as informações, ele é grande responsável por oferecer recursos que permitem à narrativa visual, cada vez mais, experimentações sem comprometer a organização da informação, mas sim, inovando-a. São determinantes as suas contribuições no livro ilustrado, como as propostas na composição visual, nos projetos gráficos, aplicação de cor como elemento narrativo e na condução das ilustrações.

O livro ilustrado é fruto de um processo evolutivo da comunicação, um produto de infinitas possibilidades e por isso, demonstra grande potencial para futuras inovações. Parece estar ainda no começo dessa etapa marcada pela imagem narradora. Configura-se como um espaço de liberdade criativa, de experimentações gráficas e inovações na comunicação. O design gráfico mostrou-se, ao longo dos anos, participante ativo nas mudanças encontradas.

Partindo de análises sintáticas e semânticas, como proposta de leitura de imagens, compreende-se os detalhes das imagens, o uso das cores, das formas e também de palavras e colocações trazidas pelo texto. Acompanhar como cada uma das narrativas se comporta isolada e conjuntamente é um excelente exercício

conseguido com as etapas do método proposto, este, com potencial de aplicação em futuras investigações.

O objetivo desta pesquisa era investigar a comunicação visual e as relações das narrativas conduzidas pelo design. Pode-se afirmar que, no recorte proposto, o design é peça fundamental para a clareza e compreensão das obras. Mediar as narrativas e torná-las uma única mensagem limpa e visualmente rica de detalhes é resultado de bons projetos gráficos. As inovações vistas em *O menino, o cachorro, Pedro e lua, O alvo, Eu e minha luneta*, este, claramente projetado para conduzir e habilitar a criança a uma leitura de imagens, são resultados dos esforços do design. *O guarda-chuva do vovô* com seu tom melancólico visualmente, mas com ótica feliz e alegre da personagem, consegue com uso de elementos visuais resultados encantadores, que a depender exclusivamente do texto não teriam a mesma beleza e delicadeza.

Como conclusão do recorte analisado, alguns destaques são necessários reforçar, como a presença de obras de natureza educativa e moralista ainda encontradas. Contudo, se sobressaem as histórias que buscam o prazer da leitura de um bom conto, sem doutrinas, como a vertente máxima. Também é importante destacar a diversidade de técnicas encontradas nas ilustrações, as ideias inventivas dos projetos, desde virar o livro para uma nova leitura, capa iluminada continuando a história proposta até projetos desenvolvidos a partir de espaço vazado no centro da folha.

É admirável e necessário afirmar o papel de fomento e incentivo ao livro infantil de boa qualidade proposto pela FNLIJ. Ao nomear autores, ilustradores e obras específicas, a fundação contribui para o crescimento da literatura infantil no país, amplia as práticas leitoras e estimula novos projetos. Observar suas listas de premiados proporcionou entender, em aspecto amplo e histórico, as mudanças no livro brasileiro, desde enfoques temáticos às inovações gráficas e de comunicação.

Como resultado desta investigação, desponta a certeza de que o livro ilustrado é cada vez mais inventivo, criativo, atraente visualmente e demanda leitura atenta, nada está ali por acaso. Não se trata de conhecer o enredo que o texto apresenta e a ilustração encanta. O livro ilustrado é o espaço em que palavra, imagem e o design contam a história.

Contribuições da pesquisa

A pesquisa oferece importante material histórico sobre o design gráfico brasileiro no livro infantil. O resultado é uma boa compilação de obras, autores, processos gráficos e editoras responsáveis em promulgar o livro para criança, ao longo dos quase 100 anos da literatura infantil, tornando-se um importante exemplar de consulta para futuras investigações.

Foram aqui levantadas e recolhidas as classificações acerca do objeto de estudo e as nomenclaturas sobre o livro ilustrado, essa é uma importante discussão que abrange também a necessidade em unificar as nomenclaturas. Além disso, a pesquisa deparou-se com um exemplar ainda não encontrado nos trabalhos acadêmicos, o livro de poesia ilustrado. Este registro inicial oferece bons subsídios para novos estudos.

A proposta de adaptação do método Feldman, com as análises sintáticas e semânticas, demonstraram boa aplicabilidade no estudo sobre leitura de imagens no livro ilustrado. Em decorrência da complexidade do objeto, essa passa a ser uma boa contribuição às pesquisas da área.

Por fim, os resultados conseguidos com as análises desta dissertação condensam boas informações acerca dos títulos analisados, também sobre a FNLIJ e os aspectos do design gráfico na produção atual de livros infantis. Portanto, de enorme valor aos estudos envolvendo as obras mencionadas, a fundação e a comunicação para criança.

REFERÊNCIAS

ABC da ADG – glossário de termos e verbetes utilizados em Design Gráfico. Associação dos Designers Gráficos - Brasil. São Paulo: Ed. Blucher, 2012.

ABADE, Fernanda. **A Literatura Infantil Como Processo Emancipatório na Obra ABRINDO CAMINHOS, de ANA MARIA MACHADO.** Monografia (Especialização). Curitiba: Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, 2013.

ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura infantil: gostosuras e bobices.** 5ª ed. São Paulo: Scipione, 2006.

ALENCAR, Jackson de. As ilustrações na literatura infantil: da alma das imagens à alma do leitores. In: GÓES, Lúcia Pimentel; ALENCAR, Jackson de. (Orgs.). **Alma da imagem: a ilustração nos livros para crianças e jovens na palavra de seus criadores.** São Paulo: Paullus, 2009, p. 26-34.

ARAÚJO, Gustavo Cunha; OLIVEIRA, Ana Arlinda. Sobre métodos de leitura de imagem no ensino da arte contemporânea. **Revista Imagens da Educação.** Universidade Estadual de Maringá, PR, v.3, n.2, p.70-76, 2013. Disponível em <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/viewFile/23449/17095>> Acesso em 10/nov./2015

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora.** Trad. Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

AUMONT, Jacques. **A imagem.** Tradução Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 7ªed. São Paulo: Papyrus, 2002.

BATISTA, Katiana de Jesus Almeida. **Os discursos em circulação nas histórias em quadrinhos de Maurício de Sousa.** Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Sergipe, 2014.

BELINKY, Tatiana. **Dez saczinhos.** Il. Roberto Weigand. São Paulo: Paulinas, 1997.

BIBIAN, Simone. **O menino, o cachorro.** Il. Mariana Massarani. Rio de Janeiro: Manati, 2006.

BOMENY, Maria Helena Werneck. **O panorama do design gráfico contemporâneo: a construção, a desconstrução e a nova ordem.** Tese (Doutorado, área de concentração: Design e Arquitetura). FAUUSP. São Paulo, 2009.

BORDINI, Maria da Glória. A literatura infantil nos anos 80. In: SERRA, Elizabeth D'Angelo. (Org.). **30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras.** Campinas: Mercado de Letras, 1998, Cap. 3, p 33-45.

BRENNAN, Ilan. **O alvo.** Il. Renato Moriconi. São Paulo: Ática, 2011.

BRITTO, Lidianne Campos. **A comunicação e o mercado editorial infantil brasileiro na década de 1990**. 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social), Universidade Metodista de São Paulo. São Paulo, 2007.

BRANDÃO, Ana Lúcia. Literatura infantil dos anos 80. In: SERRA, Elizabeth D'Angelo. (Org.). **30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras**. Campinas: Mercado de Letras, 1998, Cap. 4, p 47-58.

CAMARGO, Luís H. **Poesia Infantil e Ilustração: estudo sobre Ou isto ou aquilo de Cecília Meireles**. 1998. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 1998.

CARDOSO, Rafael. O início do design de livros no Brasil. In: **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960**. _____.(Org.). São Paulo: Cosac Naify, 2005. p.160-196.

_____. **Uma introdução à história do design**. 3ª ed. São Paulo: Editora Blucher, 2008.

CARNEIRO, Liliane Bernardes. **Leitura de imagens na literatura infantil: desafios e perspectivas na era da informação**. 2008, Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação), Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

CASTRO JR, Chico. Mostra Pererê do Brasil resgata personagem de Ziraldo. **Jornal A Tarde**. Salvador, 27 set. 2015. Disponível em <<http://atarde.uol.com.br/cultura/exposicao/noticias/1715284-mostra-perere-do-brasil-resgata-personagem-de-ziraldo>>. Acesso em 17 jan. 2017.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Infantil: teoria, análise, didática**. 7ª ed. São Paulo: Moderna, 2014.

COELHO NETTO, J. Teixeira. **Semiótica, Informação e Comunicação**. 7ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

COSTA, Elizabelle Pereira. **Cultura visual paralela - o design do livro infantil paradidático**. 2010. Dissertação (Mestrado em Design), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

FONSECA, Lêda Maria da. Leitura de imagens e a formação de leitores. In: GÓES, Lúcia Pimentel; ALENCAR, Jackson de. (Orgs.). **Alma da imagem: a ilustração nos livros para crianças e jovens na palavra de seus criadores**. São Paulo: Paullus, 2009, p.95-106.

FRASER, Tom; BANKS, Adam. **O guia completo da cor**. 2ª ed. Trad. Renata Bottini. São Paulo: Editora SENAC, 2007.

FREITAS, Neli Klix; ZIMMERMANN, Anelise. A ilustração de livros infantis – Uma retrospectiva histórica. **Revista DAPesquisa**, Florianópolis, SC, v.2, n.2, ago.2006. Disponível em: < <http://goo.gl/X6dDtQ> >. Acesso em: 23.jul.2015.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas da pesquisa social**. 6ª ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma**. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. Literatura infantil: um percurso em busca da expressão artística. In: _____, José Nicolau; PINA, Patrícia Kátia da Costa; MICHELLI, Regina da Silva (Orgs.). **A literatura infantil e juvenil hoje: múltiplos olhares, diversas leituras**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011, p.12-25.

GUIDIO, Milena Claudia Magalhães Santos; ALENCAR, Rosana Nunes. O visual como questão na literatura infanto-juvenil contemporânea. In: IV ENELIJE. Campina Grande, PB: UFCG, 2012. **Anais eletrônicos...** Campina Grande - PB, 2012. Disponível em http://editorarealize.com.br/revistas/enlije/trabalhos/483dc7e2b172a3c6085cf976fd71e257_599_293_.pdf. Acesso em 23.fev.2016.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores**. 3ªed. São Paulo: Anna Blume, 2004.

HIRATSUKA, Lúcia. **Orie**. II. Da autora. São Paulo: Zahar, 2014.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Tradução Marina Appenzeller. 13ª ed. Campinas, SP: Editora Papirus, 2009.

LAJOLO, Marisa. ZILBERMAN, Regina. **Literatura Infantil Brasileira: História e Histórias**. 6ª ed. São Paulo: Ática, 2007.

LIMA, Graça. O universo fascinante dos signos visuais. In: GÓES, Lúcia Pimentel; ALENCAR, Jackson de. (Orgs.). **Alma da imagem: a ilustração nos livros para crianças e jovens na palavra de seus criadores**. São Paulo: Paullus, 2009, p.71-76.

LINS, Guto. **Livro infantil? Projeto gráfico, metodologia, subjetividade**. São Paulo: Rosari, 2002.

LOURENÇO, Daniel Alvares. **Tipografia para livro de literatura infantil: desenvolvimento de um guia com recomendações tipográficas para designers**. 2011. Dissertação (Mestrado em Design), Programa de Pós-graduação em Design, UFPR, Curitiba, 2011.

MACHADO, Ana Maria. **Abrindo caminho**. II. Elisabeth Teixeira. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2010.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eicheberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTINS, Cláudio. **Eu e minha luneta**. II. Do autor. 11 ed. São Paulo: Formato, 2009.

MELO, Chico Homem de. **O design gráfico brasileiro**: anos 60. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____; **Signofobia**. São Paulo: Edições Rosari, 2005.

_____; RAMOS, Elaine. **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MELLO, Roger. **João por um fio**. II. Do autor. São Paulo: Companhia das letrinhas, 2005.

MORAES, Odilon. O projeto gráfico do livro infantil e juvenil. In: **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador**. São Paulo: DCL, 2008, p. 49-60.

_____, **Pedro e Lua**. II. Do autor. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MOREYRA, Carolina. **O guarda-chuva do vovô**. II. Odilon Moraes. São Paulo: DCL, 2008.

NECYK, Bárbara Jane. **Texto e imagem: um olhar sobre o livro infantil contemporâneo**. Dissertação (Mestrado em Design), Programa de Pós-Graduação em Design, PUC, Rio de Janeiro, 2007.

NIEMEYER, Lucy. **Elementos da Semiótica aplicados ao design**. Rio de Janeiro: 2AB, 2009.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. Livro ilustrado: palavra e imagens. Tradução Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NOBLE, Ian. BESTLEY, Russel. **Pesquisa Visual: introdução à metodologias de pesquisa em design gráfico**. Trad. Mariana Bandarra. 2ª ed. Dados eletrônicos. Porto Alegre: Bookman, 2013.

OLIVEIRA, Ieda de. (Org.). **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador**. São Paulo: DCL, 2008.

PAIVA, Ana Paula; CARVALHO, Amanda C. Minca. Livro-brinquedo, muito prazer In: SOUZA, Renata Junqueira; TEBA, Berta Lúcia Tagliari. (Orgs.) **Leitura literária na escola: reflexões e propostas na perspectiva do letramento**. Campinas, S.P: Mercado de Letras, 2011.

PAIXÃO, Fernando. **Momentos do livro no Brasil**. São Paulo: Ática, 1998.

PEREIRA, Nilce M. Literatura, ilustração e o livro ilustrado. In: BONNCCI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Orgs.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3ª ed. Maringá: Eduem, 2009, c.22, p.379 - 393.

PIGNATARI, Décio. **Informação, Linguagem e Comunicação**. 28ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

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

RAMIL, Azevedo Chris. Os livros didáticos e a linguagem visual gráfica: um estudo de caso dos anos 1970. In: X ANPED SUL. Florianópolis - SC, 2014. **Anais eletrônicos...** Florianópolis - SC, 2013. Disponível em <www.xanpedsul.faed.udesc.br/arq_pdf/1104-0.pdf>. Acesso em: 06/jun./2015.

RAMOS, Flávia Brocchetto; NUNES, Marília Forgearini. Efeitos da ilustração do livro de literatura infantil no processo de leitura. **Educar em Revista**. Universidade Federal do Paraná, Londrina- PR, n. 48, p.251-263, abr./jun. 2013. Disponível em <<http://revistas.ufpr.br/educar/article/view/24680>> Acesso em junho/2015.

RAMOS, Graça. **A imagem nos livros infantis: caminhos para ler o texto visual**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

RAMOS, Paula Viviane. Nelson Boeira Faedrich e a Revolução na Arte do Cartaz. In: 9º Congresso Brasileiro de pesquisa e Desenvolvimento em Design. São Paulo - SP, 2010. **Anais eletrônicos...** São Paulo - SP: Universidade Anhembi Morumbi, 2010. Disponível em <<http://livrozilla.com/doc/1712852/artigo-completo---um-mundo-de-experi%C3%A2ncias>> Acesso em 23/fev./2016.

RITER, Caio. **Sete patinhos na lagoa**. Il. Laurent Cardon. São Paulo: Biruta, 2012.

SANTAELLA, Lúcia. **Como eu ensino: leitura de imagens**. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

_____. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

SERRA, Elizabeth D'Angelo; ZINCONI, Gisela. (Coord.). **Um imaginário de livros e leituras: 40 anos da FNLIJ**. Rio de Janeiro: FNLIJ, 2008.

VAN DER LINDEN, Sophie. **Para ler o livro ilustrado**. Tradução Dorothee de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VERGUEIRO, Valdomiro; SANTOS, Roberto Elísio dos. A postura educativa de O Tico-Tico: uma análise da primeira revista brasileira de histórias em quadrinhos. **Revista Comunicação e educação**. Escola de Comunicação e Artes da USP. São Paulo, Ano XIII, n. 2, maio/agosto 2008. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/42300>> Acesso em 16/jan./2017.

VILLAS-BOAS, André. **Identidade e cultura**. Rio de Janeiro: 2AB, 2002.

WONG, Wucius. **Princípios de forma e desenho**. Trad. Alvamar Helena Lamparelli. São Paulo: Martins Fontes, 1998.