3
Projeto Gráfico do livro infantil de literatura

As práticas de leitura diferem conforme condições sociais, tempo e lugar. Entretanto, como observa Bourdieu, é possível afirmar que *o livro não chega jamais ao leitor sem marcas, ele é marcado em relação à sistemas de classificação implícitos*[1]. As intenções subjacentes a essas leituras são predeterminadas por um sistema que classifica as edições e tenta controlar sua recepção. A leitura é justificada por sentidos quase sempre impostos por outras pessoas ou instâncias. A liberdade de atribuição de sentido à leitura pelo leitor é, neste sentido, relativa. Amâncio salienta que *a relação com a leitura traz consigo uma relação dialética entre imposição de sentidos e apropriação do leitor*[2].

Na literatura destinada ao público infanto-juvenil encontram-se dois principais subgêneros: o didático, denominado "livro de educação infantil", e o de caráter poético, chamado de "livro de literatura infantil"; este por sua vez, divide-se em infantil e juvenil. Em grande parte das fontes, o livro de literatura infantil é definido em oposição ao livro didático, por ser isento de objetivo pedagógico e não se destinar ao cumprimento do currículo escolar. Guardadas as devidas proporções, pode-se dizer que a literatura infantil é uma arte (em oposição à ciência) feita de palavras. Entre suas principais características, encontram-se emprego do recurso da ficção; motivação estética; prática do discurso poético; vinculação à voz pessoal; e utilização da ambigüidade.[3] Paradoxalmente, se o livro infantil de literatura é definido em oposição ao didático, podem existir algumas interseções nesta relação. A utilização de ilustrações e de uma linguagem simplificada são características comuns a esses dois tipos de edições infantis. O utilitarismo do livro didático é muitas vezes empregado como forma de distinção entre esses materiais; entretanto, ainda que não possua o objetivo de cumprir o currículo escolar, o livro infantil de literatura está, de alguma forma, ligado ao ensino. O primeiro item deste terceiro capítulo disserta sobre a relação

---

[1] BOURDIEU *apud* CHARTIER. *Práticas de Leitura*. p. 248.
[2] AMÂNCIO, Anna Rosa Imbassahy. *A Produção do Livro Infantil:* o papel do editor na formação do leitor. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Educação, 2000, p. 27.
[3] AZEVEDO, Ricardo. *Livros para crianças e literatura infantil: convergências e dissonâncias*. Disponível em: <http:\\www.ricardoazevedo.com.br/Artigo01.htm> Acesso em 05 nov. 2006.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

entre a produção literária infantil e o mercado, através da mediação editorial, grandemente responsável por determinar os usos do livro.

Em seguida, será demonstrada tanto a materialidade do livro – aspecto gráfico, tipologia, cores, formato, papel, etc., usados como recursos integradores da história ao visual do livro –, quanto a forma pela qual através do seu design, tenta-se guiar a recepção das narrativas. A mídia livro, como resultado de um projeto de design também faz parte do processo de significação da narrativa verbo-visual. A pesquisadora Ulla Rhedin[4] classifica o que aqui chamamos de livro infantil contemporâneo como *livro trimídia*, aquele que soma texto, imagem e a consciência do livro-ele-mesmo. No livro infantil contemporâneo, o leitor tem oportunidade de entrar em contato com a leitura de diversas maneiras, e o design contribui nesse sentido.

Antes do entendimento do que venha a ser uma leitura, a criança apreende o livro como um objeto, e nele empreende uma exploração. Aos poucos, percebe que diferentemente de outros objetos e brinquedos, o livro possui uma narrativa, isto é, existe uma história dentro desse objeto. O design do livro é o meio pelo qual o leitor toma contato com a narrativa. É a partir dessa evidência que se faz necessário entender como os elementos gráficos, dentre eles a ilustração, são responsáveis pela leitura. O impacto da materialidade do livro na leitura em suas várias formas é objeto de estudo do último subtítulo deste capítulo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

3.1.
Mercado e mediação editorial

A produção do livro atravessa uma cadeia de etapas, desde a sua concepção até ganhar forma na concretude da mídia impressa. O sentido do futuro livro criado ou detectado pelo editor materializa-se nas mãos dos criadores do livro infantil: escritor, ilustrador e designer. O editor, apesar de não ser um criador, interfere e influência decisivamente no processo criativo, o que determina resultados visíveis. O editor é responsável por gerir uma equipe de profissionais que cobrem etapas como redação, revisão, ilustração, *lay-out* e diagramação do miolo e da capa, produção gráfica, impressão, divulgação e venda – conseqüentemente possui um controle da produção e do destino do livro

---

[4] RHEDIN, Ulla *apud* Ângela Lago. *O códice, o livro de imagem para criança e as novas mídias.* Disponível em: <http://www.angela-lago.com.br/codice.html>. Acesso em 01 de novembro de 2006.

muito maior do que qualquer outro membro da equipe. A sua participação é de vital importância para a realização e o resultado final do livro.

No primeiro capítulo, mencionamos como o processo de nascimento da literatura infantil origina-se primeiramente de uma tradição oral, que em seguida foi incorporada ao suporte impresso, na forma de texto, e posteriormente recebeu acréscimo de ilustrações no texto e no livro. Apesar da crescente presença da ilustração, e da importância que o design vem ganhando nas produções atuais, o processo de produção de livros infantis se dá, quase sempre, a partir do texto. As editoras e, conseqüentemente, o mercado editorial como um todo, assimilam a noção de que o livro se compõe do texto, da idéia e da estrutura da história. Segundo essa noção, o autor é o escritor. Geralmente, no processo de produção, ilustrador e designer são chamados em seguida à aprovação do texto, e integram a equipe através de uma participação comissionada, isto é, de uma prestação de serviço.

Em seu *Livro Infantil?*, o autor, ilustrador e designer Guto Lins revela que *a relação de trabalho seguida pela maioria das editoras brasileiras estabelece ao autor do texto um percentual (de 8% a 12%) da venda de cada exemplar na forma de direitos autorais*[5]. Guto Lins observa que o ilustrador, diferentemente do escritor, quase sempre estabelece uma relação de prestador de serviço, e ganha por ilustração, por página ou por livro, ou seja, não se insere no projeto editorial como autor[6]. O mesmo se pode dizer do designer, contratado para dar forma ao projeto iniciado pelo autor e pelo ilustrador.

Trata-se do quadro mais comum, mas não necessariamente todas as produções ocorrem dessa forma. Eventualmente, ilustrador e autor são a mesma pessoa, como ocorre, por exemplo, em *Cartas Lunares* de Rui de Oliveira. Ou uma dupla de autor e ilustrador concebe o livro em conjunto, como, o casal Mary e Eliardo França, com a coleção *Gato e Rato*. Em outros casos, o designer desempenha as funções de ilustrador e autor do livro – Roger Mello em *Maria Tereza*. Também é possível que o escritor ilustre seu próprio livro; é o caso de Marina Colassanti em *Uma Idéia toda Azul*. Nos livros de imagem, muito comumente, o autor é o próprio ilustrador: Eva Furnari[7] na sua coleção de *livros de imagem*, como *A Bruxinha e Godofredo*. Em outros

---

[5] LINS, Guto. *Livro Infantil?*. São Paulo: Edições Rosari,2002, p. 38.
[6] *Idem.*
[7] Como a ilustradora e autora Eva Furnari foi das primeiras criadoras a produzir uma série de livros de imagem, teve de desempenhar o papel desbravador de fazer com que a editora entendesse o trabalho do ilustrador como também de autor. Informação colhida em palestra de Roger Mello na **8º Feira do Livro Infantil** (agosto/2006).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

casos, escritor, ilustrador e designer são pessoas diferentes, mas pensam e executam o projeto do livro em conjunto, do início ao fim.

Independentemente da formação da equipe de criação, trabalha-se de forma ideal quando o livro é pensado como um todo (isto é, do início ao fim da produção), com integração dos seus vários aspectos. É importante frisar que para que tal ocorra, o editor deve proporcionar as condições necessárias. Os livros resultantes de um trabalho integrado refletem esse fato em suas características projetuais. A integração do design à narrativa verbo-visual é quase sempre fruto das condições de integração da equipe de criação.

Quando o trabalho de criação é individual, e o autor se propõe a escrever e ilustrar, é importante dispor de bom trânsito nas duas linguagens. Geralmente, o profissional que se dispõe a escrever e ilustrar uma história possui maior *background* em uma das áreas. Entretanto, esse fator não é impeditivo para que tal profissional se lance na outra linguagem, e vários livros de qualidade têm sido resultado dessas experiências. O ilustrador Rui de Oliveira, com trinta anos de carreira, lançou o livro *Cartas Lunares*, em 2004, no qual cria o texto para suas ilustrações.

Nas últimas décadas, o design do livro infantil brasileiro tem recebido reconhecimento cada vez maior, por parte da crítica especializada. Muitas soluções inovadoras têm destacado a importância desse profissional, que une a abstração da história à materialidade do livro em papel. Nota-se também que cada vez mais ilustradores têm participado como designers, o que resulta no planejamento visual do livro inteiro. Parte desse quadro se deve à consolidação da formação em desenho industrial, iniciada na década de 1960, no Brasil, na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI).

Em palestra promovida pela **8º Feira do Livro Infantil**, a ilustradora alemã Juta Bauer ressaltou que, apesar de as editoras alemãs possuírem designers, algumas vezes a própria ilustradora se responsabiliza pelo design de seus livros, e outras, discute o trabalho realizado por um designer de sua escolha. A ilustradora alemã demonstrou espanto ao saber que, no Brasil, o trabalho do designer, considerado por ela de grande importância para o resultado final, nem sempre passa pelo crivo e acompanhamento do autor.

Todas essas formas de trabalho se tornam mais viáveis comercialmente quando os criadores envolvidos são pessoas de renome, o que é utilizado como diferencial para potencialização das vendas. Como dito anteriormente, o critério de escolha ou compra dos livros infantis passa pelo aval das instâncias de legitimação – no Brasil, mais especificamente pela Fundação Nacional do Livro

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

Infantil. Em termos diretos, quando alguém de renome lança um livro, as chances deste atingir o sucesso comercial são muito superiores às de um livro de criador desconhecido – mesmo sem considerar a obra em si.

Como produto comercial, o design do livro é um fator que se soma a uma série de condições pertencentes à cadeia produtiva e comercial. O design do livro pode ser encarado como diferencial competitivo quando se apresentam soluções inovadoras, quando se percebe a integração do design à história, ou quando é rompida a estética "lugar comum" das histórias infantis. Geralmente, livros que possuem excelente acabamento gráfico traduzem na sua materialidade a preocupação e o profissionalismo empregados pela equipe editorial e de criação. Sua aparência visual será resultado de condições propiciadas pela editora, e do empenho das equipes.

As relações de texto e imagem no livro infantil estudadas nesta pesquisa devem fazer parte do conhecimento do editor. É este quem escolhe o texto, dando-lhe um sentido inicial, e quem indica e reúne os membros da equipe de criação. A compreensão dos processos de criação do livro infantil e de como se dá a relação entre texto e imagem é de extrema importância para esse profissional, que gere todo o processo de produção.

As editoras brasileiras recebem mensalmente grande quantidade de propostas de criação de livros infantis na forma de textos. Dentre tantas opções, as editoras precisam estabelecer critérios para seleção daqueles textos com maiores chances de se concretizarem num livro interessante para as crianças e comercialmente viável. Amâncio[8] observa que dentre os diversos fatores que interferem e influenciam na seleção de textos e autores, destacam-se principalmente: a questão do mercado; a qualidade do texto literário; o tema tratado e sua capacidade de contribuir na formação do jovem e da criança.

A dissertação de mestrado de Anna Rosa Imbassahy Amâncio, intitulada *A Produção do Livro Infantil: o papel do editor na formação do leitor,* trata em detalhes da mediação editorial e traz o relato de vários editores sobre o processo de produção. A pesquisadora afirma que a participação do editor é fundamental para a formação de leitores, pois este realiza uma função social e deveria se unir a educadores e demais profissionais preocupados com a questão da leitura. A autora explicita também o conflito vivido pelo editor: gerar uma literatura de valor artístico e livre de ditames, e ao mesmo tempo apresentar à escola uma série de prescrições e orientações didáticas das edições, dando direcionamento ao uso.

---

[8] AMÂNCIO, *op. cit.*, p. 34.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

Apesar do crescimento do número de leitores, do número de títulos e da produção de literatura infantil no Brasil, a sobrevivência das editoras depende das demandas escolares. *Algumas editoras afirmam que 90% das vendas são feitas através de escolas particulares e públicas (Governo)*[9], enfatiza Amâncio. Para tentar vender um livro ao Governo, algumas editoras produzem um único exemplar do novo título, a fim de submetê-lo ao processo de seleção do PNBE[10]; o livro apenas chegará a ser impresso em escala se receber a encomenda governamental. Para se manterem no mercado, as editoras que comercializam livros de literatura infantil dependem das demandas escolares, principalmente governamentais, pois a compra individual, realizada por pais ou familiares da criança, não soma montante que justifique o risco do investimento pela editora. Com efeito, uma editora deve tentar vender o maior número possível de títulos de seu catálogo para as escolas, cujas professoras passam a ser o principal público-alvo da venda. O livro infantil, que tem na criança seu destinatário da leitura, tem no adulto (pais, familiares ou professor) o público-alvo.

Embora se trate de paradoxo, o livro de literatura infantil brasileiro se relaciona fortemente com o ensino escolar por uma questão de mercado. Algumas edições de literatura infantil sofrem o efeito de certo "paraditatismo", ou seja, apresentam livros de ficção que abordam temas transversais ao currículo escolar – como por exemplo, a ecologia –, para alcançarem maiores chances de serem indicados e absorvidos pelas escolas. Dentre as várias medidas e incentivos governamentais voltados para a literatura infantil, a votação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, na década de 1970, que colocou a leitura como formadora básica e ponto de apoio de múltiplas atividades propostas aos alunos durante o processo de aprendizagem, foi a que melhor contribuiu para o aumento significativo do escoamento da produção editorial infantil[11].

O livro é um produto realizado dentro da economia de escala, ou seja, quanto maior a tiragem, menor o preço unitário. Quanto menor o preço unitário, maior a capacidade competitiva. Para que um livro se torne produto competitivo, a editora deve ser capaz de imprimi-lo em quantidade tal que justifique os custos da produção, e vendê-lo em determinado prazo para pagamento dos custos e

---

[9] AMÂNCIO, *op. cit.*, p. 71.

[10] O PNBE (Programa Nacional de Biblioteca na Escola) em conjunto com o PNDL (Programa Nacional do Livro Didático) são os dois programas pelos quais o governo participa como comprador através do financiamento do Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação.

[11] LIMA, Graça. Dissertação de Mestrado. *O Design Gráfico do Livro Infantil Brasileiro, A década de 70 – Ziraldo, Gian Calvi, Eliardo França*, p. 1.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

geração de lucro. No Brasil, a *tiragem ótima** para livros comuns (com exceção dos didáticos e *best-sellers*) é de 3.000 mil exemplares[12]. Vive-se um ciclo vicioso, pois o livro é caro porque a tiragem é baixa. A tiragem é baixa porque não há compradores. Se não existem compradores suficientes, o livro se torna caro. E assim se mantém o problema de sempre.

Fora das encomendas do governo, maior comprador (maiores tiragens e mais títulos comprados), as editoras brasileiras enfrentam o difícil desafio de dar saída à tiragem impressa. Apesar de se mostrar um produto que agrada ao público infantil e adulto, o livro infantil brasileiro é relativamente caro para a população em geral. Apenas uma pequena fatia da população brasileira pode investir no que considera um entretenimento-educativo para seus filhos. Infelizmente, a grande maioria das crianças brasileiras apenas terá contato com a literatura infantil na escola.

3.2.
A influência da materialidade do livro na recepção

O design do livro infantil se encaixa na observação de Bourdieu[13] sobre o aparecimento de todos os sinais visíveis do esforço para controlar a recepção: estes sinais aumentam à medida que cresce a ansiedade relativa ao público. Na perspectiva de angariar um vasto público, o design do livro infantil é uma das formas de se tentar controlar a recepção do público leitor. Desde a criação da literatura infantil, no século XIX, o design dessas edições vem se aprimorando e se tornando algo muito significativo. Hoje, possuímos alta expectativa em relação ao acabamento gráfico dos livros infantis de literatura, sejam estes estrangeiros ou nacionais. Desde o momento em que é utilizado como fator de atração para o público, até a leitura em si, o design do livro infantil é usado como maneira de guiar o leitor segundo intenções preconcebidas. O mercado editorial pode parecer promissor, mas o livro infantil convive com todas as formas de entretenimento infantil (cinema, *games*, Internet, brinquedos, etc.), e seus produtores se esforçam por conquistar um público cada vez maior. Nesse

---

* *Tiragem ótima* representa uma tiragem que gera valor de custo unitário competitivo em vista do aproveitamento do processo de produção industrial. Quanto maior a tiragem, menor o preço unitário, mas com a contraposição de não gerar um encalhe, ou seja, a tiragem deve ser proporcional à saída.

[12] EARP, Fábio Sá e KORNIS, George. *A Economia do Livro: A crise atual uma proposta de política.* Disponível em: <http://www.cbl.org.br/pages.php?recid=57>. Acesso em: 27 nov. 2006.

[13] BOURDIEU *apud* CHARTIER. Práticas da Leitura, p. 245.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

sentido, o design pode se constituir em grande auxiliar para que o livro seja levado a seu objetivo final: ser lido por uma pessoa. A forma do livro e a maneira pela qual estão dispostos os elementos que contam a história ajudarão o leitor a percorrer a narrativa. Tendo em vista que o design do livro realiza também uma mediação da leitura, cresce a importância desta como promotora da leitura.

Em seus estudos, Chartier ressalta que *"contra a abstração dos textos, é preciso lembrar que as formas que permitem sua leitura, sua audição ou sua visão participam profundamente da construção de seus significados"*[14]. O autor estende seu argumento ao reconhecer que o texto possui dimensão gráfica (não é imaterial), e cada aplicação (dispositivos de sua escrita e de sua comunicação) do mesmo texto altera sua apreensão, pois também gera novos significados[15]. O pensamento de Chartier enfatiza que a materialidade, o design no sentido bidimensional (gráfico) e tridimensional (objeto) do livro, bem como a forma pela qual este é lido influenciam fortemente a sua recepção. O livro não é um objeto neutro na sociedade, pois sua existência está relacionada com objetivos ligados a práticas sociais. Hoje, o livro infantil, – livro de ficção – oferece uma leitura com grande base em referências visuais. Dessa maneira, a forma de se ler o livro infantil está fortemente relacionada aos aspectos visuais.

Seja através da tipografia, da capa, do formato, do estilo das ilustrações, da influência de outras mídias, o design do livro infantil influencia nossa atitude perante os eventos descritos no livro.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

3.2.1.
Tipografia

O livro infantil contemporâneo é dotado de liberdade na disposição de seus elementos tipográficos em conjunto com a imagem, pois a disposição gráfica da página pode, dentre suas múltiplas leituras, ser apreendida num mesmo enunciado. O livro infantil trabalha uma tendência de incorporação nos dois sentidos: do texto pela imagem e da imagem pelo texto. Veremos aqui a utilização da dimensão pictórica e gráfica do texto, e como os limites entre os códigos escrito e imagético se tornam, por vezes, bastante tênues.

---

[14] CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. São Paulo: UNESP, 2002, p. 62.
[15] *Idem*.

Ao retomar a noção de que "*a nossa escrita alfabética deriva de uma escrita hieroglífica*"[16], pode-se entender por que o alfabeto possui tal dimensão gráfica. Algumas letras ainda marcam a imagem que as originou: o "P" significaria um homem com uma cabeça, o "O" um olho, o "H" uma cerca[17]. Encontra-se, na atualidade, uma reavaliação daquilo sempre apregoado como a vantagem do nosso alfabeto: o fato de este significar uma invenção essencial por possibilitar o distanciamento da escrita em relação a toda forma de representação das coisas, em contraste com os hieróglifos ou as escritas pictóricas. Hoje, inversamente, *"o alfabeto é percebido como uma redução, como uma perda desta dupla dimensão, a de tipo lógico e a de tipo simbólico, para se reduzir a um veículo de sons"*[18], afirma Chartier. Observa-se a crescente valorização da dimensão material da escrita alfabética na condição de modelo de escritas do tipo simbólico[19]. Várias aplicações inovadoras que exploram a forma da letra e da palavra são encontradas seja nos citados *emoticons*, caligramas, seja na poesia concreta, nas peças de publicidade, nos cartazes, nas histórias em quadrinhos, e também nos livros infantis.

Outro aspecto que se une a esse argumento refere-se às intervenções tipográficas livres de ditames funcionalistas. Os logocentristas, ou defensores de uma tipografia funcionalista, afirmam que a letra alfabética na forma impressa deve funcionar como suporte neutro, para se anular no processo de transmissão de sentido[20]. Na visão desses pensadores, a letra impressa deveria espelhar neutralidade, transparência, na condição única de veículo do conteúdo textual. Hoje, em alguns contextos, vemos que a tipografia é deliberadamente utilizada para converter significado. Nessas aplicações, o texto impresso transmite a mensagem codificada por meio do alfabeto, mas pode também, através do efeito visual produzido, criar significados simbólicos, da mesma forma que a imagem. O código escrito permanece obediente a seu sistema de diferenciação, mas a forma da letra e a tipografia aplicada operam por um sistema que funciona de forma relacional com o restante da peça gráfica.

O livro infantil não foi precursor na tarefa de libertar a tipografia de uma visão logocentrista. A liberdade de aplicação de elementos tipográficos, presente

---

[16] MELDELSSOHN *apud* BENJAMIN, p. 105.
[17] *Idem.*
[18] CHARTIER, Roger. *Cultura escrita, literatura e história:* conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit. Porto Alegre: Artmed, 2001, p. 143.
[19] CHARTIER*, op. cit*., p. 143.
[20] CAUDURO, Flávio Vinicius. *Desconstrução e tipografia digital*. Revista Arcos, design, cultura, material e visualidade. Volume 1, número único, outubro de 1998, p. 85.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

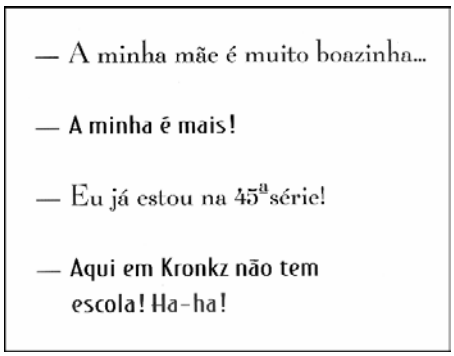
no livro infantil, é apropriação de movimentos modernos e vanguardistas, como o *art nouveau* do final do século XIX, e o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo da primeira metade do século XX, seguidos mais recentemente pela *New Wave* e pelos estilos pós-modernistas, como o *punk*, o *grunge* e o *techno*, aplicados a outras mídias visuais[21].

De qualquer maneira, o livro infantil recupera a forma da letra e o uso do alfabeto como elemento gráfico de valor semântico. As formas de modelação da recepção da narrativa verbo-visual através da aplicação tipográfica podem se dar em vários níveis. Desde a leitura de um diálogo ou de uma rima até o desenho das letras na forma de personagem da história, encontram-se várias formas de aplicação. Em todas, observa-se a tendência de usar o texto como imagem, de potencializar sua dimensão gráfica.

No livro *O diário de Bordo do Etevaldo* (figura 24 e 25), (1995) de Anna Muylart, com ilustrações de Girotto e Fernandes, tem-se exemplo do uso de tipografias diferenciadas para marcação do diálogo entre dois personagens.

Figura 24
À esquerda, página do livro *O diário de Bordo do Etevaldo*.

Figura 25
Abaixo, detalhe do diálogo com tipografia diferenciada para os dois personagens.



O diálogo se dá entre dois personagens de dimensões diferentes – Etevaldo e o ser do planeta Kronkz. Etevaldo é representado por meio do corte aproximado de seu antebraço, o que evidencia a diferença de tamanho entre os

[21] *Idem*. pp- 77-80.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

dois personagens. A minituarização do ser do planeta Kronkz contrasta com sua forte personalidade. O livro, que traz entre outros o tema da alteridade, utiliza de forma explícita a visualização da alternância do diálogo (figura 25).

No livro *Um Garoto Chamado Rorbeto* (figura 26) (2005), de Gabriel Pensador, tem-se exemplo de diagramação para aplicação do estilo tipográfico intercalado, com a intenção de guiar o leitor nas rimas dos versos. Após a leitura dos primeiros parágrafos rimados, não é difícil notar que as palavras finais de cada verso em negrito rimam entre si. A alternância de estilos (normal e negrito) estabelece o ritmo do parágrafo. Ao perceber as rimas, o leitor pode se sentir propenso a ler em voz alta. A leitura em voz alta retoma as origens das narrativas infantis, tendência em voga nos dias atuais.

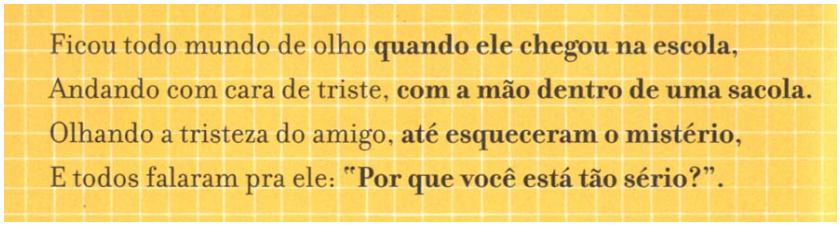

Ficou todo mundo de olho **quando ele chegou na escola,**
Andando com cara de triste, **com a mão dentro de uma sacola.**
Olhando a tristeza do amigo, **até esqueceram o mistério,**
E todos falaram pra ele: **"Por que você está tão sério?".**

Figura 26
Parágrafo rimado do livro *Um Garoto Chamado Rorbeto*.

A forma de redação e o uso de versos rimados parecem emprestar à história um ar nostálgico – a ação se passa no passado do personagem principal. O designer optou por utilizar os versos do livro no sentido horizontal e vertical, imprimindo dinâmica à leitura.

O uso da tipografia é uma das formas de dirigir a recepção do texto e integrá-lo ao contexto visual da página. Em alguns casos, o texto pode funcionar como imagem através de recursos tipográficos dispostos de maneira peculiar na página.

No livro *Eram 3,* (figura 27) (1994), do designer, ilustrador e autor Guto Lins, pode-se perceber como a disposição do texto produz determinado efeito visual, que valoriza o jogo proposto pela narrativa e constrói a idéia de linearidade, através dos conceitos de início, meio e fim. O texto, na página dupla, rompe com as normas de redação, pois, além de conter palavras, torna-se imagem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

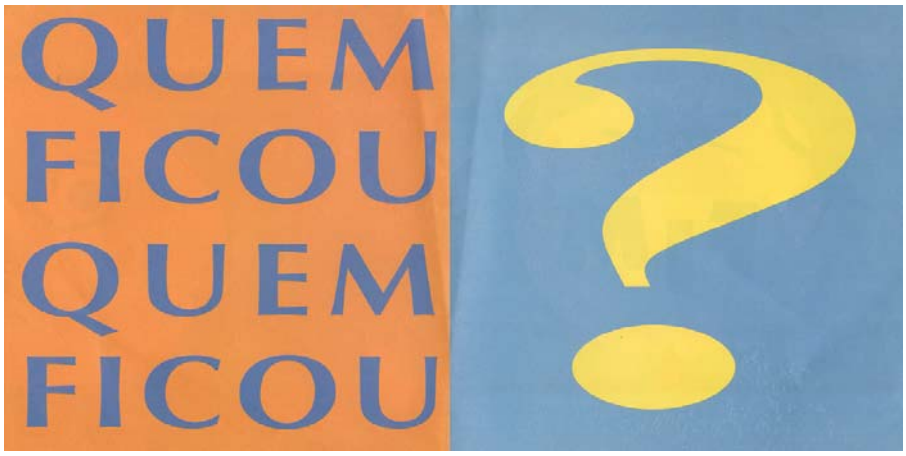


Figura 27
Página dupla do livro *Eram 3*.

Em *Sapo Vira Rei Vira Sapo: a Volta do Reizinho Mandão* (figura 28) (1982), de Ruth Rocha, com ilustrações de Walter Ono, observa-se como o texto se transforma em imagem, na forma de personagens. As letras da palavra "verdade" ganham forma humana (olhos, narizes, bocas, pernas, braços, cabelos e chapéus), e realizam a ação descrita no texto: fugir da guarda real. As letras antropomorfizadas pulam, voam, correm e riem como personagens. A cena composta pela ação da perseguição trabalha o sentido metafórico de que a verdade não pode ser contida e nem presa, ou seja, a "verdade" prevalece sobre o sistema ditatorial do "reizinho".

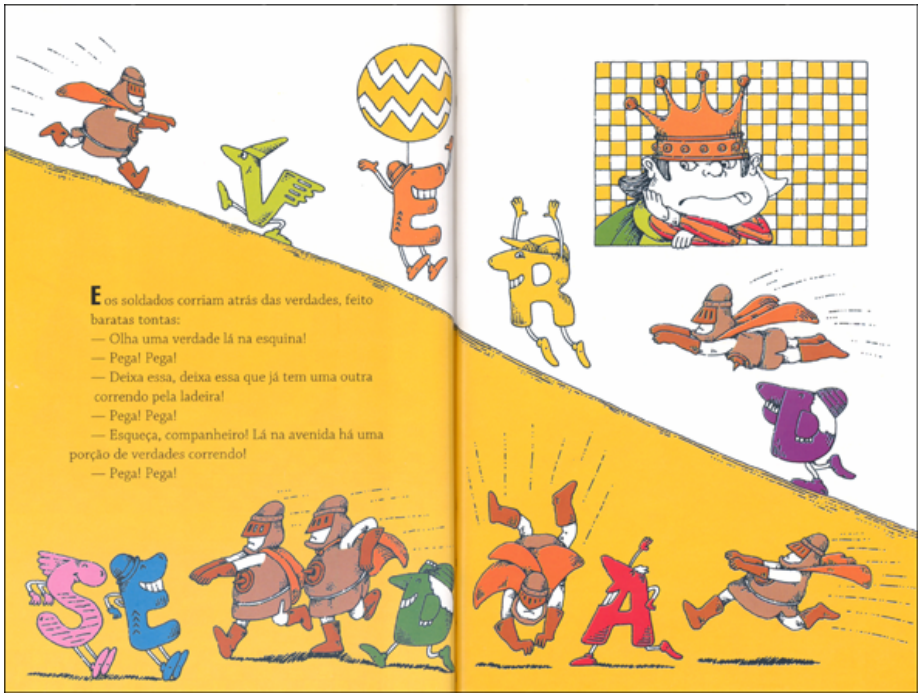


Figura 28
Página dupla do livro *Sapo Vira Rei Vira Sapo*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

Em *Por que Oxalá usa Ekodidé* (figura 29) (2004), de Deóscoredes M. dos Santos – Mestre Didi –, com ilustrações de Lênio Braga, vemos um exemplo de utilização da grafia manual que rompe com diversas regras da escrita formal. A primeira publicação (1966) desse conto popular em livro destinava-se a tiragem limitada – um objeto de arte impresso em "pele de cabra". Ao estilo das publicações artesanais de William Morris, *Por que Oxalá usa Ekodidé* sofreu adaptação para tiragem industrial em *offset*. Entretanto, manteve muitas de suas características originais, como a caligrafia especialmente criada.

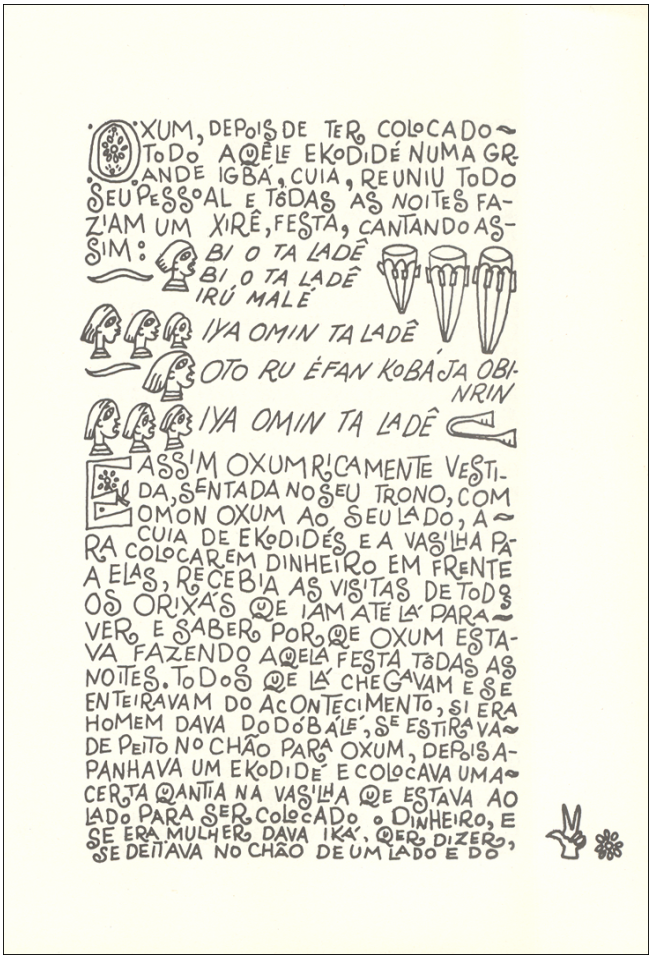


Figura 29
Página simples do livro *Por que Oxalá usa Ekodidé.*

A caligrafia do livro lembra os manuscritos medievais, que possuíam um denso bloco de texto, onde quase não havia espaço em branco. Quando a frase não chega ao final da linha, o ilustrador e também autor da caligrafia insere elementos visuais para completar os espaços restantes. Outra característica diferente da tipografia convencional é a criação de letras especiais, como o "qu", que vira um "q" com um "u" em seu interior. Ao longo das páginas, percebe-se

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

que a divisão silábica não obedece às regras ortográficas e gramaticais, pois se dá sempre no limite da mancha gráfica, independentemente da norma padrão. O canto é retratado na forma de escrita visual, com introdução da imagem de pessoas cantando e dos instrumentos da música. A numeração da página é imagética – a mão e a flor representam a página oito.

Os exemplos acima demonstrados são algumas das várias formas de aplicação da tipografia no livro infantil. Diversas outras aplicações, como frases construídas ao estilo da poesia concreta; o uso de fontes fantasias e manuscritas; a utilização de palavras intermediando ilustrações; e a utilização de frases inteiras em caixa alta, são encontradas no livro infantil. O livro infantil absorveu uma série de inovações tipográficas, provenientes de outras mídias, acabando por incorporar um estilo tipográfico eclético. Não é raro encontrarmos o texto aplicado como elemento gráfico e como imagem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

3.2.2.
Forma, formato e mancha gráfica

Por volta de 1493, o duque Gian Galeazzo Sforza, de Milão, mandou fazer um livro de horas** para seu filho de três anos, o qual aparecia representado em uma das páginas, conduzido por um anjo da guarda através de uma região inóspita, descreve Manguel[22] (figura 30).

Figura 30
Iluminura do livro *Il Dulcheto* que retrata o menino Francesco Maria Sforza guiado por seu anjo da guarda.

** Livro de horas é um livro de orações pessoais, que contém uma coleção de serviços curtos, recitadas em vários momentos do dia e da noite. Na Europa medieval, produzia-se esse livro à mão ou impresso em pequeno formato, em muitos casos iluminado com requinte e opulência por mestres da arte.

[22] MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.154.

Pelo fato de serem volumes pequenos, os livros de horas podiam se adequar às crianças, prossegue Manguel. *Il Ducheto* foi pensado para ser manipulado pelas pequeninas mãos de um menino de três anos, ou seja, projetado com foco no seu usuário final. O gênero infantil de literatura é gerado a partir da identificação das necessidades particulares da criança, adaptando a estas o formato e o design do livro.

Esse livro de horas, apesar de único, é representativo de práticas que se estabeleceram quando começaram a ser produzidos livros destinados à criança: apropriação e adaptação para a criança. Além de uma adaptação, *Il Dulcheto* contém uma personalização, pois o formato e as iluminuras foram adaptados para o menino Francesco, que ganhou vida na forma de um personagem (técnica de imersão). Por se tratar de produto industrial, é difícil esperar que o livro infantil possa ser personalizado. O lado pessoal do livro infantil é a criação da identificação efetuada pela criança em relação a algum personagem. Ao se identificar com um personagem, seja pelo texto ou pela ilustração, a criança acaba por "entrar na história" e se sentir parte desta, ou seja, a identificação induz ao processo de imersão.

Neste texto, vamos focalizar a apreensão dos aspectos materiais do livro – aspectos de forma, formatos e mancha gráfica ou disposição de texto e imagens.

As possibilidades oferecidas pela materialidade do livro infantil o distinguem inteiramente de outras formas de leitura, como, por exemplo, o livro digital. A potencialidade do livro produzido no suporte impresso situa-se no convite feito à criança para a sua decifração material, e no quanto o próprio livro se encontra impregnado de mensagens simbólicas. Exploração, tentativa, fracasso e êxito. Seriam porventura, a forma, a visualidade e o conteúdo do livro infantil, um treinamento para o longo e interminável trabalho de compreensão de mundo?

Esses materiais, bastante duráveis e resistentes, compreendem uma vantagem no processo de releitura executado pela criança. A intensa repetição do mesmo ato – ler, brincar, ver um filme – constitui para a criança um processo completamente diferente do que para o adulto. Nessa repetição, a criança reafirma percepções anteriores e descobre novos enigmas.

O livro infantil utiliza a seu favor toda a força da própria forma. Os formatos diferenciados, a impressão em policromia, a alta gramatura da capa e do papel de miolo (inclusive cartões), o uso de facas especiais, os *flips*, os *pop-ups* e o uso de ilustrações na capa e no miolo, são características constantes.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

O livro tal como o conhecemos hoje é resultado de uma série de soluções de design, como o fato de ser compacto, de fácil transporte e armazenamento, de leitura linear e não-linear.

Chartier[23] ressalta que o invento do códice*** revolucionou o objeto livro, antes existente sob a forma de rolos, e alterou as formas de leitura. Alguns aspectos aparentemente bastante simples, como possibilitar leitura múltipla – consulta a vários livros abertos – e possibilitar acesso aleatório às páginas, compõem inovações que transformaram as formas de leitura e transmissão de conhecimento. O códice, posteriormente substituído pelo livro impresso, constitui a origem da forma do livro que conhecemos hoje. A imprensa é invenção dos meios de reprodução, e não da forma do livro (feixes de páginas). É evidente que o nosso objeto de estudo é o livro impresso; todavia, é importante ressaltar a distinção entre a forma e os meios de reprodução do livro. O livro impresso é herdeiro da forma do códice e do seu projeto enquanto objeto de leitura.

Nodelman[24] afirma que nossas respostas às histórias dos livros infantis são influenciadas pela aparência física desses materiais, mesmo antes de lê-los. O design do livro é a primeira impressão que temos do livro. Essa impressão informa, por exemplo, que criamos expectativas diferentes para livros finos, impressos em monocromia, e livros de capa dura com sofisticados recursos gráficos; conseqüentemente, respondemos de maneira diversa à projetos gráficos diferenciados, mesmo que referentes à mesma história.

O tamanho do livro também influencia a resposta que vai provocar. Livros pequenos podem gerar a impressão de conter uma abordagem delicada, enquanto livros grandes parecem aparentemente proporcionar efeitos visuais impactantes. Se os livros de Beatrix Potter, que retratava pequenos animais, influenciaram no formato do livro infantil por seu diminuto tamanho, os livros de grande formato de Brunnhoff, que pareciam adequados para os elefantes imortalizados por sua ilustração, também exerceram grande influência nas ulteriores gerações de livros[25]. Nodelman[26] afirma que ambos os tamanhos, o

---

*** Um códice (ou *codex*, palavra em latim que significa "livro", "bloco de madeira") é um livro manuscrito, em geral do período da era antiga tardia até a Idade Média.

[23] CHARTIER, Roger. Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. São Paulo, v. XXVIII, nº 1, p. 81-104, janeiro/junho de 2005, pp. 83-84

[24] NODELMAN, Perry. *Words about Images:* The Narrative Art of Children´s Picture Books, 1988, p. 44.

[25] POWERS, Alan. *Children´s book cover*: great book jacket and cover design. Londres: Octopuss Publishing Group, 2003, p. 50.

[26] NODELMAN, *op. cit.,* p.44.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

pequeno e o grande estão associados ao público mirim. Os livros pequenos são apropriados para as diminutas mãos das crianças, enquanto as ilustrações dos livros grandes podem ser mais bem apreciadas pelos olhos menos experientes da criança. O autor ressalta que os livros bem pequenos ou os muito grandes costumam possuir conteúdo e estilos simplificados, enquanto os médios são mais apropriados para histórias sutis e complexas. Nodelman acrescenta que aceitamos essas diferenças, inconscientemente, porque preenchem nossas expectativas. Além das expectativas relacionadas às características do livro, existem questões técnicas para o uso de determinadas soluções de design. *O dia-a-dia de Dadá* (figura 31), de Marcelo Xavier (1987), é um *livro de imagem* (sem texto) com a dimensão de um quadrado de 30 cm.

Figura 31
Página do livro *O dia-a-dia de Dadá*.

O livro aberto tem 30 x 60 cm, e cada página descreve um evento. O tamanho do livro está relacionado com a técnica utilizada para a produção das imagens, a qual possibilita a visão dos detalhes, criados em massa de modelar, que compõem os personagens e os cenários. Na contracapa, tem-se a informação de que o autor utilizou somente massa de modelar (mais de 500 pedacinhos, muitos dos quais com menos de 1 cm), para construir as cenas que, fotografadas, montam a história de *O dia-a-dia de Dadá*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

Como se trata de um livro sem texto, a imagem é totalmente responsável pela condução da narrativa, que se dá através da observação do cotidiano da personagem principal e seus companheiros. *O dia-a-dia de Dadá* é um livro que explora a riqueza do detalhe na técnica de produção da imagem, por isso seu tamanho.

O formato do livro também influencia fortemente sua recepção. Com exceção daqueles livros com faca especial, que têm a forma do assunto que descrevem (por exemplo, livro em forma de casa), grande parte dos livros possui formato retangular. Os tipos de formatos retangulares impõem diferentes restrições aos ilustradores e designers e, conseqüentemente, geram respostas distintas[27]. Nodelman[28] explica que a maioria dos livros infantis se apresentam no sentido horizontal porque a forma humana é comprida, e o espaço restante é utilizado pelo ilustrador para inserir informações adicionais sobre ambiente, cenário, etc. Essa escolha é baseada na premissa, usada por muitos ilustradores, de que aparências externas revelam características internas[29]. Livros como esses tendem a focalizar a relação entre os personagens e o ambiente que os rodeia, fazendo com que o leitor seja forçado a interpretar os primeiros conforme o segundo[30]. Nos livros em que existe uma relação de mais altura do que largura, nos quais o ilustrador escolhe usar uma página simples para ilustração, existe menos chance de se descrever o ambiente, o que gera maior concentração nas características do personagem, acrescenta Nodelman[31].

As indicações apontadas por Nodelman entre a relação do formato da página e o formato da ilustração procedem quanto à maneira pela qual olhamos as ilustrações. Entretanto, nem sempre um livro comprido na altura possui ilustrações igualmente compridas. O ilustrador pode utilizar a página dupla e gerar uma ocupação de espaço no sentido horizontal. Mesmo dentro da página simples, pode-se ocupar uma área no sentido horizontal do retângulo, como a metade inferior da página. Em outras palavras, nem sempre o formato do livro é o mesmo da ilustração. Às vezes, numa mesma edição encontramos diferentes formatos de ilustração, mas geralmente o ilustrador mantém o mesmo tipo de ilustração (ilustrações que descrevem o personagem pelo ambiente ou ilustrações que descrevem o personagem em si mesmo).

---

[27] NODELMAN, *op. cit.*, p. 46.
[28] *Idem.*
[29] *Idem.*
[30] *Idem.*
[31] *Idem.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

Como o formato é muito significativo na relação entre o livro e a criança, diversos formatos pouco convencionais são utilizados para publicações infantis. Dentre estes, o quadrado é bastante presente na produção literária infantil. Tal escolha talvez se dê pelo fato de o quadrado constituir uma forma básica, de fácil reconhecimento e associação para criança, e estabelecer uma proporção igualitária entre altura e largura, o que gera espacialidade diferenciada para a disposição de textos e imagens. A página dupla do formato quadrado dá origem a uma visualização horizontal próxima às proporções da tela do cinema, e os planos escolhidos pelos ilustradores e designers tiram partido dessa proximidade.

3.2.3.
Diagramação de texto e ilustração

No capítulo 2, examinamos como se dão as interações semânticas entre texto e imagem na construção da narrativa. Aqui, abordaremos a relação espacial entre texto e ilustração, a partir da ocupação de ambos na mancha gráfica.

Pode-se definir mancha gráfica como a parte impressa de qualquer trabalho gráfico, por oposição às margens e aos claros[32]. A mancha gráfica representa a área ocupada por blocos de texto, ilustrações, fotografias, vinhetas, gráficos, etc. Como o livro é um objeto de formato retangular, a mancha gráfica compõe-se de retângulos menores que delimitam as áreas de texto e imagem. As ilustrações no livro infantil podem aparecer como uma figura sobre um fundo ou podem constituir o próprio fundo, gerando várias relações espaciais com o texto (com palavras, blocos de parágrafos e colunas de texto). A maneira pela qual texto e ilustrações são dispostos produz significados na sua relação, ou seja, o aspecto espacial influencia o aspecto semântico.

Nodelman[33] observa que a relação entre as imagens e o espaço branco (espaço sem ilustração) tende a definir em que lugar as palavras de um texto podem ser alocadas. Desta maneira, a relação física do texto com a imagem é comumente menos significativa do que a do espaço em branco com a imagem. Entretanto, os designers podem trabalhar no sentido de guiar a recepção dos

---

[32] BARBOSA, Gustavo; RABAÇA, Carlos. *Dicionário de Comunicação*. Rio de Janeiro: Campus, 2001, p. 451.
[33] NODELMAN, *op. cit.*, p. 53.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

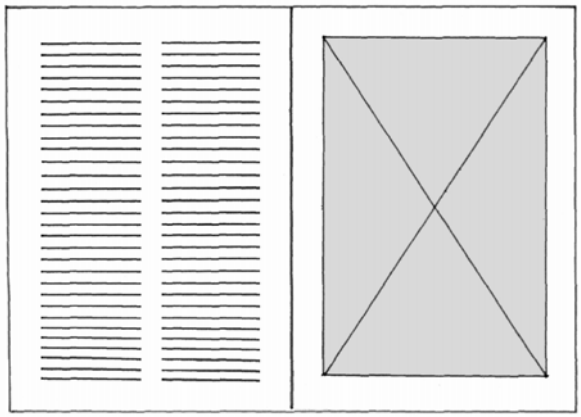
leitores, ao escolher em que local do espaço em branco disponível pode ser inserido o texto.

A relação espacial entre texto e imagem determina os processos de leitura e visualização das imagens. Algumas disposições favorecem maior integração visual ou até mixagem dos elementos visuais e textuais. Quando texto e imagens se encontram visualmente integrados tende-se a aprendê-los de maneira diferenciada daquela de uma disposição separada.

A ocupação espacial na página da ilustração em relação ao texto pode se dar de quatro maneiras principais: a ilustração é aplicada numa área separada do texto; a ilustração é aplicada parcialmente em união ao texto; o texto é aplicado de modo a intermediar ou se relacionar com a forma da ilustração; o texto é aplicado dentro da área da ilustração.

Os primeiros livros infantis obedeciam a uma configuração em que a ilustração era aplicada numa área separada do texto (figura 32). Durante algum tempo, por questões técnicas, o livro impresso teve o espaço para as ilustrações separado do texto. Esses livros não continham tantos eventos ilustrados, e a área ocupada pelo texto era maior do que a das ilustrações. A partir de processos industriais de impressão, como a litografia no século XIX, essa rigidez pôde ser quebrada. Na atualidade, ainda subsiste esse tipo de aplicação. Essa separação pode se dar também por áreas isoladas da imagem, em aplicação lateral ou inferior à ilustração.

Figura 32

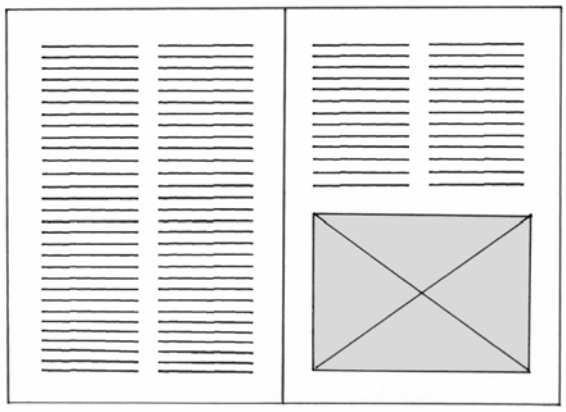


Quando a ilustração é aplicada parcialmente em união com o texto (figura 33), configura-se determinado estado no qual continua a ocupar uma área delimitada num retângulo, mas dentro da mancha de texto, ou seja, parcialmente unida

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

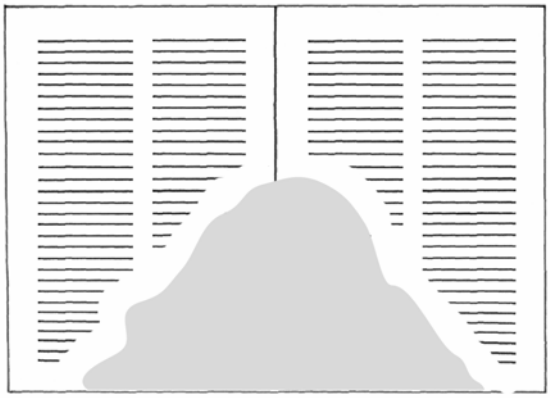
ao texto. A conformação do retângulo ocupado pela ilustração pode variar entre retângulos compridos, retângulos largos e retângulos “quebrados” como um “L”.

Figura 33



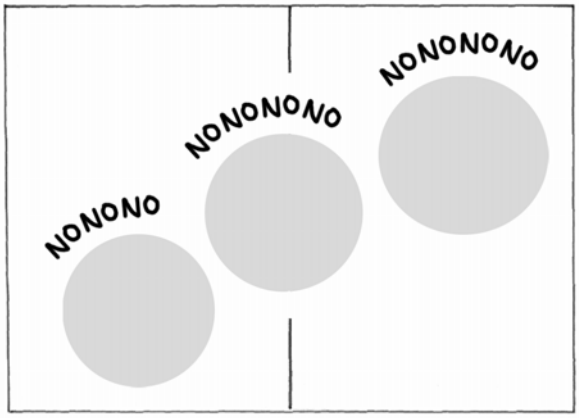
A terceira forma de relação espacial ocorre quando o texto é aplicado de modo a intermediar ou se relacionar com a forma da ilustração. A relação espacial entre texto e ilustração, estabelecida nesse tipo de aplicação, estabelece um elo visual entre o elemento verbal e o textual – texto e imagem apresentam-se visualmente unidos. Essa forma evidencia a dimensão gráfica do texto. O texto pode intermediar a ilustração, isto é, pode aparecer entre partes da ilustração, criar uma forma para circundar a ilustração (figura 34), ou ainda acompanhá-la como uma linha que reproduz sua forma (figura 35).

Figura 34



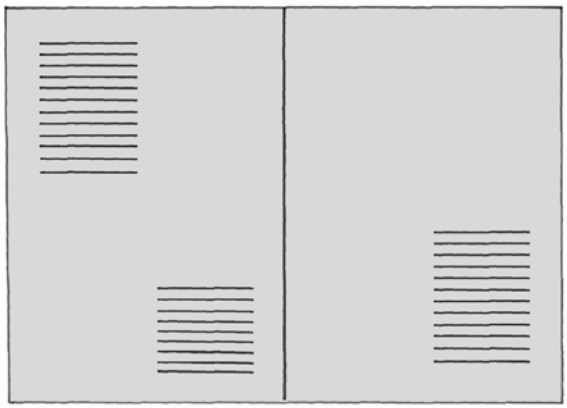
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

Figura 35



No tipo de aplicação abaixo (figura 36), a ilustração abrange todo o fundo da página e, em geral, é aplicada com sangramento. O texto fica inserido dentro do espaço da ilustração. Outras imagens podem ser superpostas à ilustração do fundo, em áreas fechadas ou soltas. O texto pode vir blocado, alinhado, centralizado, em uma linha, ou seguindo a forma da ilustração, como no modelo de aplicação anterior. Atualmente, muitos livros infantis obedecem a esse modelo de aplicação entre texto e imagem.

Figura 36



As quatro formas de aplicação de texto e imagem acima citadas existem nas produções atuais. Algumas edições contêm formas mistas de aplicação de texto e ilustrações. Entretanto, nas últimas décadas identifica-se em determinadas edições menor quantidade de texto para maior quantidade de ilustrações. Uma das principais características do livro infantil contemporâneo reside no fato de este ser ilustrado, do início ao fim. A ilustração não constitui eventualidade, mas parte da estrutura do livro e da história. Na atualidade, pode-se dizer que

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

existe expectativa prévia a respeito de como deve ser um livro infantil, e a ilustração e o design representam um dos seus principais aspectos.

As relações semânticas entre texto e imagem para apreensões de forma direta classificam-se como *narrativa paralela* e *narrativa interdependente*. As relações semânticas e espaciais estabelecidas entre texto e imagem não são exclusivas. Em outras palavras, livros com texto e imagem visualmente separados podem ter tanto uma relação de *narrativa paralela* quanto de *narrativa interdependente*.

Em 1963, Maurice Sendak lançou o livro *Where The Wild Things Are,* como autor e ilustrador. Esse livro, altamente premiado, é considerado obra emblemática da literatura infantil mundial, por trazer uma série de características que a partir de então se incorporariam ao livro infantil. Uma dessas características é a integração do design à história, através principalmente da diagramação, na disposição dos elementos gráficos e textuais. Em *Where The Wild Things Are*, vemos de maneira muito evidente como a utilização da mancha gráfica acompanha o desenvolvimento da história. As aplicações das ilustrações de Sendak expressam o conflito interno do personagem principal – o menino Max – no ambiente que o rodeia.

No livro *Where The Wild Things Are* estabelece-se determinada relação entre texto e imagem como *narrativa interdependente*, na qual texto e imagens estão visualmente separados.

O autor por vezes emoldura a ilustração com margem branca, a depender da sensação que deseja converter. O efeito de gradual diminuição da moldura até o seu desaparecimento está diretamente relacionado à atmosfera que se pretende criar. A moldura branca presente nas cenas (figura 37) em que Max faz bagunça na casa implica sensação de contenção, como se o menino estivesse sendo refreado ou restringido[34].

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

[34] NODELMAN, *op.cit.*, p. 52.

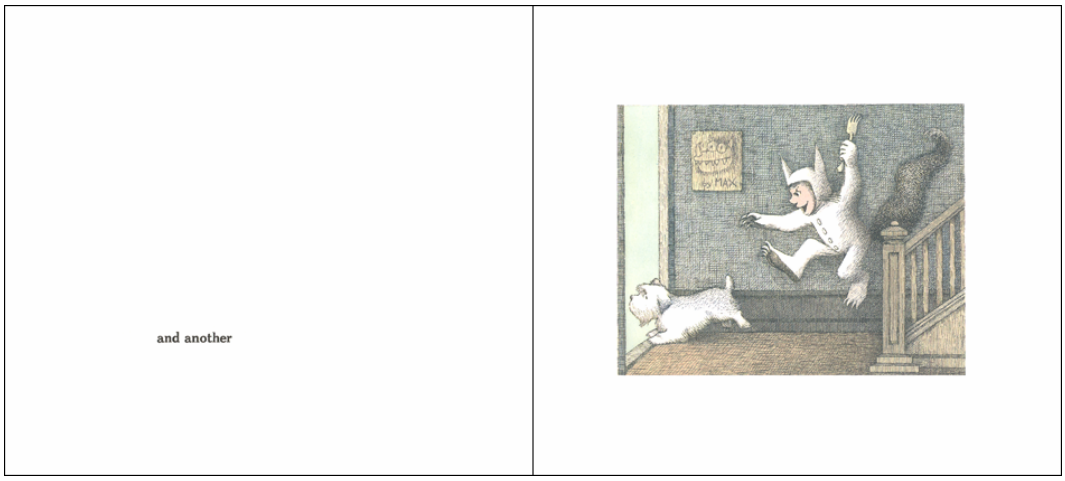


Figura 37
Página dupla *de Where The Wild Things Are*.
Cena que exemplifica a relação do espaço em branco ao redor da ilustração como uma moldura que gera a sensação de contenção.

À medida que o menino vai dando asas à sua imaginação, a ilustração se expande pelo espaço da página (figura 38 e 39), e a moldura diminui até desaparecer, assim como a sensação de aprisionamento (Max está de castigo em seu quarto).

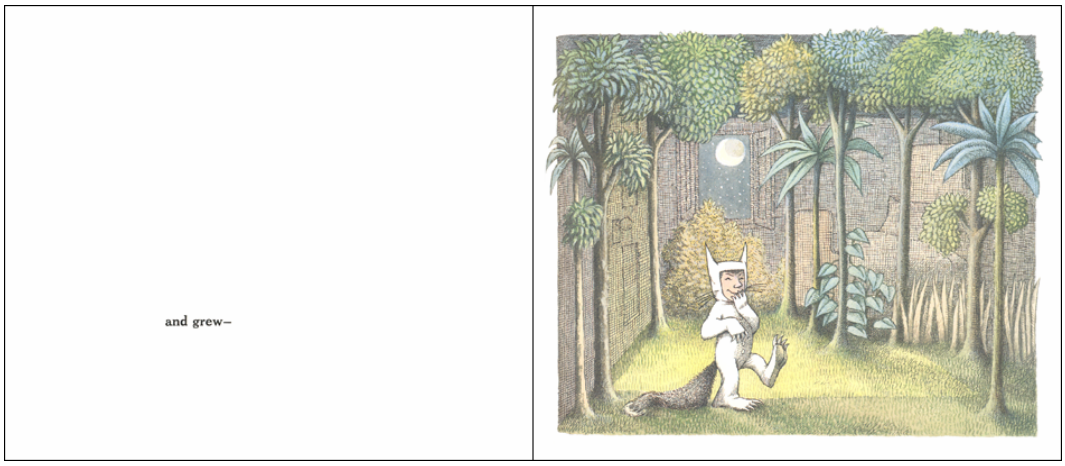


Figura 38
Página dupla de *Where The Wild Things Are*.
Cena do processo de crescimento da ilustração dentro da mancha gráfica. Esta cena representa um estágio intermediário entre a descrição visual do quarto do menino e um lugar imaginário (floresta). O ambiente expressa o estado interno de Max.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

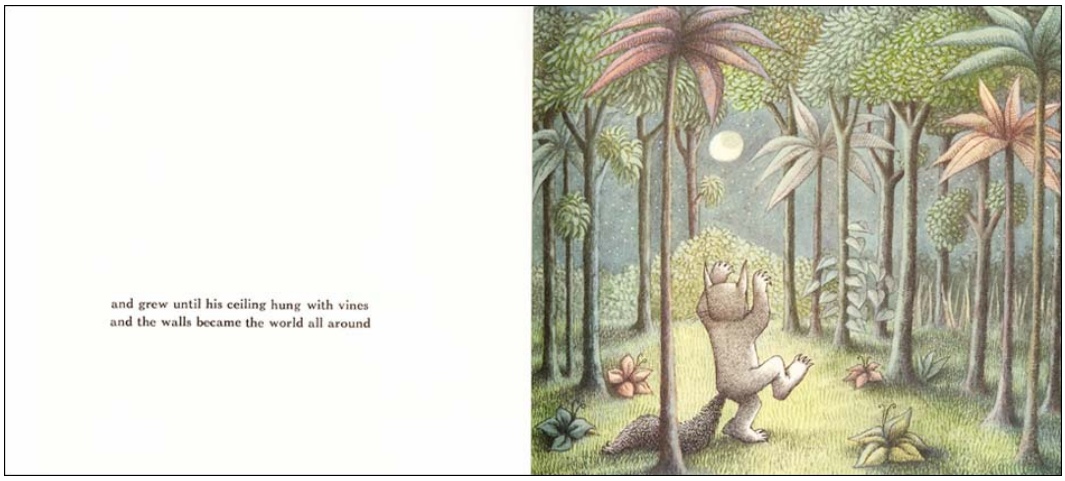


Figura 39
Página dupla de *Where The Wild Things Are.*
Cena final do processo de crescimento da ilustração dentro da mancha gráfica. A ilustração termina por ser sangrada na página, o que expressa a completude da criação do estado imaginário de Max.

A partir dessa seqüência, a diagramação do livro se altera conforme as situações em questão. Por exemplo, quando Max começa sua viagem para "onde as coisas selvagens estão" (lugar imaginário) as imagens ocupam o lado esquerdo da página dupla, e a direção de seu barco aponta para o sentido de leitura, numa impressão de avanço. Qualquer que seja a diagramação, o livro infantil contemporâneo procura funcionar visualmente no espaço da página dupla. A diagramação geralmente tira proveito das variadas possibilidades da união desses dois retângulos que constituem a página dupla.

A localização do texto e das imagens influencia na leitura da página, e do livro como um todo. Uma maneira pela qual se pode realizar tal indução da leitura é pelo equilíbrio ou pelo contraste do balanço visual de cada página do livro.[35] Páginas com poucos elementos tendem a gerar maior valor gráfico para cada um deles. Vemos nos exemplos acima que tanto o texto inteiro quanto o fragmento de uma frase – "e cresceu" (figura 38) – aparecem sozinhos numa página branca. Essa disposição do texto faz com que o tempo da história reduza a velocidade, e se preste mais atenção ao processo de transformação em curso na história. Semelhante diagramação assimétrica, na qual uma pequena frase ocupa a página em branco, em contraste com a outra página ilustrada, cria o clima dramático necessário à história[36]. Assim, a gradual dissipação da tensão é refletida na ocupação do espaço por texto e imagem, que assumem, por vezes, diagramação equilibrada. *Where The Wild Things Are* provê evidências do

[35] NODELMAN, *op. cit.*, p. 53
[36] *Idem*. p. 55.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

significado narrativo na disposição de texto e imagens. O livro infantil contemporâneo trabalha a tendência da incorporação do design à narrativa; neste sentido, assume seu papel de mediador da leitura da narrativa verbo-visual.

3.2.4
Títulos e capas

O livro infantil contemporâneo é dotado de certas características projetuais que o fazem uma peça de fácil reconhecimento, e pode-se dizer que traduz um gênero[37] específico. A capa ilustrada e os formatos diferenciados quase sempre são suficientes para que o livro seja identificado como pertencente ao gênero infantil, antes mesmo de ser aberto. A materialidade do livro é, indubitavelmente, um fator de atração para o público infantil e adulto, e o mercado editorial se utiliza desse fato para ampliar seu potencial de vendas. Não é raro encontrar nas livrarias uma seção dedicada exclusivamente à literatura infanto-juvenil. Em alguns casos, essas seções são especialmente decoradas com pequenos móveis e outras características destinadas ao público infantil. Existem algumas livrarias especializadas em literatura infantil no Brasil, e esses ambientes exclusivos são reconhecimento de que este gênero constitui um grande mercado. Nesses ambientes, os livros podem ser manipulados à vontade pelas crianças – o que significa maior oportunidade de exploração dessas publicações –, atividade que estas exercem com prazer, muitas vezes em companhia dos pais.

Parece-nos que a aparência da capa é de vital importância para o estabelecimento das primeiras relações entre o leitor e o livro. No que tange à parte comercial, a capa é a embalagem na qual se vende a idéia do livro e se estabelecem "promessas" sobre o seu conteúdo, como prévia do deleite que virá adiante. De todas as partes do livro, a capa é a que possui maior chance de receber investimento de produção mais alto, por se configurar como elemento-chave da venda. As capas quase sempre são impressas em policromia e podem receber efeitos especiais, como verniz, facas especiais, etc. Sua importância mercadológica é enorme, pelo fato de produzirem impacto visual instantâneo e,

---

[37] Utilizamos nesta pesquisa o termo *gênero* de forma operatória, no entanto, não nos propomos a entrar em maiores considerações quanto às varias acepções da noção de *genêro*. Apesar de se poder dizer que não cabe dividir a literatura ficcional em gêneros, acatamos, para fins de distinção, a categoria de *gênero de literatura infantil*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

conseqüentemente, gerarem atração. A capa deve destacar o livro entre tantos outros, criar sua identidade e incitar à leitura; geralmente é avaliada pelo editor quanto à sua capacidade de venda. Além da ilustração e do título, a capa conta com o nome do autor e ilustrador como fator de associação da obra com a figura de seus criadores (ver capítulo 1 – Mediação para leitura e visualização).

Alan Powers[38] observa que a capa estabelece importante função no processo físico de relação com o livro, porque, por definição, não se pode ler o livro enquanto se vê a capa. A visualização desta configura o livro como um objeto físico a ser pego, manipulado, deixado de lado ou guardado. A princípio, a capa é a face mais significativa desse objeto tridimensional e, em muitos casos, pode determinar a sua escolha. Com o aumento da venda de livros pela Internet, a imagem digital da capa ficou reduzida a pequenas dimensões e se tornou a única fonte de informação visual para o comprador, nesse tipo de mídia.

A primeira relação entre texto e imagem no livro infantil se dá na capa do livro. Se de um lado, a capa é apreendida como parte (identidade) do objeto livro, de outro lado, é parte integrante da história nele contida.

As capas dos livros infantis invariavelmente mostram uma imagem, quase sempre uma ilustração. Mesmo quando novas técnicas de impressão vieram substituir as tradicionais técnicas de entalhe a relevo (xilografia) e a entalhe (água-forte, talho-doce), com avanço sobre a utilização da fotografia, os livros infantis mantiveram a ilustração como forma de produção de imagens[39]. Essa escolha perdura até os nossos dias para a produção de livros infantis, e mesmo com todo o aparato digital ainda se utilizam técnicas manuais de ilustração (geralmente uma mistura de técnicas tradicionais de ilustração com edição digital). Atualmente, apesar do alto nível de tecnologia para produções de ilustrações e impressão de livros, a capa enfrenta o desafio maior de se fazer notar em meio a tantos estímulos visuais, não apenas no que se refere aos livros, mas a todas as outras mídias[40].

Nikolajeva e Scott[41] observam que ilustrações repetidas na capa antecipam o enredo, em conjunto com os títulos – “A história de...”, “Uma viagem para...”. A ilustração da capa de *A história de Dona Ratatinha e outros contos de ratos*

---

[38] POWERS, *op. cit*., p. 6.
[39] ARAÚJO, Emmanuel. *A construção do livro*: princípios da técnica de editoração. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1986, p. 518.
[40] POWERS, *op. cit*., p. 135.
[41] NIKOLAJEVA e SCOTT, Maria e Carole. *How Picturebooks Work.* Routeledge: New York, 2006, p. 245.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

(adaptação de três contos dos originais ingleses), de Beatrix Potter (1982), antecipa o enredo.

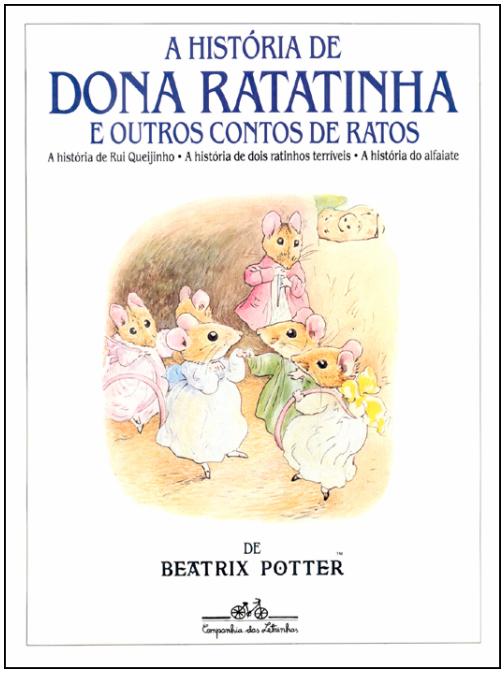


Figura 40
Capa do livro *A história de Dona Ratatinha e outros contos de ratos*.

A cena de uma reunião de ratinhos constitui amostra de situações das narrativas que envolvem ratinhos, a partir da observação de suas diminutas proporções que exibem a ambigüidade humano-animal, e da descrição de suas características animais e antropomórficas (objetos, roupas e comportamento). A sociabilidade dos ratinhos, a estilo de uma cena de baile, é retrato dos possíveis contextos das três histórias, assim como o título informa "*...e outros contos de ratos".* O design da capa também está consonância com as delicadas histórias do miolo.

Em outras ocasiões, a capa pode contradizer a história ou o título pode confundir mais do que esclarecer – algumas capas se tornam ambíguas[42]. A capa do livro *Os três porquinhos*, de Robyn Bryanth (1996), possui uma ilustração que pode levar a múltiplas interpretações. Como a história dos três porquinhos é conhecida por grande parte dos adultos e crianças, sabe-se, em princípio, que o porquinho construtor é o bem-sucedido – aquele que salva do lobo o grupo de irmãos, por ter construído uma casa resistente, feita de tijolos. Entretanto, a ilustração da capa descreve uma situação em que o mesmo

[42] NIKOLAJEVA e SCOTT, *op. cit.*, p. 245.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

porquinho, distinguível pelas ferramentas que carrega, denota expressão de tristeza, enquanto seus dois irmãos estão felizes; ao mesmo tempo, vêem-se tijolos espalhadas pelo chão, naquilo que pode ser interpretado como um estado de destruição da casa.

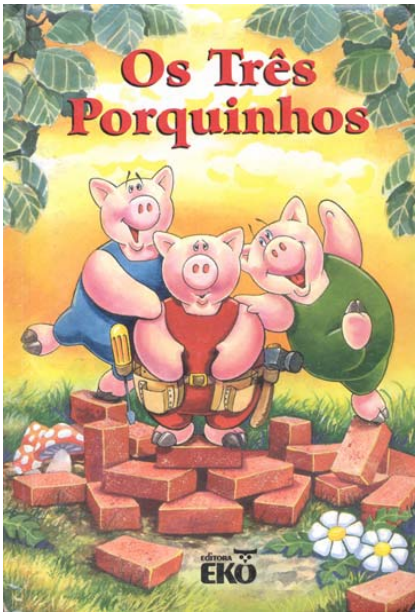


Figura 41
Capa do livro *Os três porquinhos*.

A ilustração pode sugerir também que o porquinho construtor está triste porque se esforça na construção da casa, enquanto seus irmãos, que já deram suas casas por prontas, apenas se divertem ao invés de trabalhar. Se o leitor olhar a contracapa (vê-se, na mesma ilustração, o lobo à espreita), ainda poderá inferir que o porquinho se revela preocupado e apreensivo com a possível vinda do lobo. A ilustração deixa margem a grande número de interpretações; somente após o conhecimento da história tende-se a interpretá-la em concordância com a narrativa.

A capa dos livros infantis é comumente parte integrante da narrativa, em especial quando a imagem nela exibida não é repetição de alguma imagem do miolo[43]. A narrativa pode ter início na capa e ir além da última página, até a contracapa, onde as imagens e os textos (título e textos da contracapa) convertem informação. Como no livro infantil a informação verbal é limitada, o título pode conter considerável porcentagem da informação verbal, e pode assim complementar ou contradizer a narrativa[44].

Os títulos são importantes partes do texto como entidade, e muitos estudos empíricos mostram que jovens leitores geralmente escolhem ou rejeitam

---

[43] NIKOLAJEVA e SCOTT, *op. cit.*, p. 241.
[44] *Idem.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

um livro em razão do título[45]. Nikolajeva e Scott[46] assim elegeram algumas das principais características dos títulos dos livros infantis:

• Título nominativo – configura o mais tradicional dos títulos infantis, aquele em que está explícito o nome do personagem principal. Comumente, o nome do personagem é acompanhado de um apelido, adjetivo, ou substantivo, que traz informação sobre sua personalidade. Ex: *Camilão, o comilão*, de Ana Maria Machado (1996); *O menino maluquinho*, de Ziraldo (1980); *Língua de trapo*, de Adriana Lisboa (2005) etc.

• Título de personagens coletivos – identifica um grupo de personagens que possuem alguma característica em comum, como o lugar onde moram e vivem. Ex: *Meninos do mangue*, de Roger Mello (2001); *Os colegas*, de Lygia Bojunga Nunes (2004).

• Título de histórias – associa o nome de um personagem ou narrador à narração, relato, compilação, história, coletânea de contos, etc. Ex: *A história de Babar*, de Jean Brunhoff (1997); *Serões de Dona Benta*, de Monteiro Lobato (2000); *Memórias da Emília*, de Monteiro Lobato (1994), *Contos da Mamãe Gansa,* de Charles Perrault (1994).

• Título de objetos – associa a narrativa ao objeto central da história. Ex: *O poço do Visconde*, de Monteiro Lobato (1992), *A bolsa amarela*, de Lygia Bojunga Nunes (1996).

• Título narrativo – resume de alguma maneira a essência da história. Tais títulos podem ser formados por verbos ou por uma frase nominativa. Ex: *O menino que espiava para dentro*, de Ana Maria Machado (1980), *O curumim que virou gigante*, de Joel Rufino dos Santos (2000); *Caçadas de Pedrinho*, de Monteiro Lobato (1996).

Vemos no livro de imagem*, A Flor do lado de lá*, de Roger Mello (1999), como o título é significativo, e como a capa inicia a narrativa do livro. A capa pode ser apreendida em dois momentos: primeiro quando está fechada, e posteriormente quando aberta, com a contracapa. A capa e a contracapa

[45] *Idem,* p. 242.
[46] *Idem,* pp. 242-245.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

formam uma única imagem que possui o mesmo plano de visão lateral do miolo do livro. Essa disposição é uma espécie de elo entre o início e o fim da história (figura 42).

O personagem principal, uma anta, é retratado como um ser solitário e triste (está localizado num pedaço de terra no meio de um grande espaço em branco). Do outro lado da cena, na contracapa, vê-se uma única flor, separada da anta pela água. O título focaliza o objeto central da trama, “a flor”, e é em função desta que se dão todos os eventos da narrativa. O estado da flor, “do lado de lá”, descreve o conflito do personagem principal, pois ao mesmo tempo em que esta se torna objeto de desejo, é inalcançável. Na capa já se conta com os elementos necessários para o desenvolvimento da trama. A fonte manuscrita do título e do nome do autor sugere uma intervenção pessoal e emotiva (as letras não estão alinhadas).

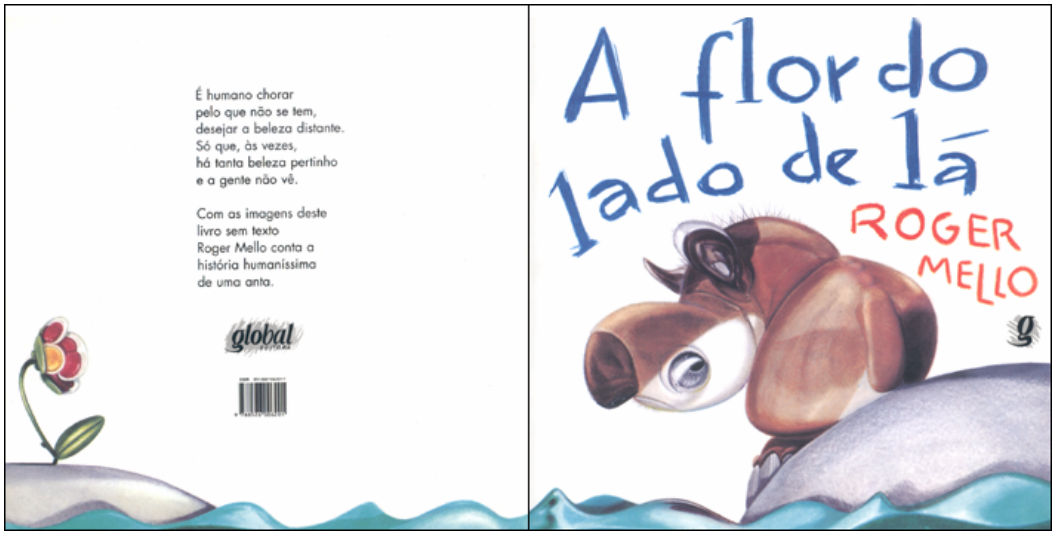


Figura 42
Capa e contracapa *de A Flor do lado de lá*.

O texto da contracapa acrescenta um jogo de palavras às imagens da narrativa. Essa pequena sinopse pontua alguns aspectos da trama, sem ser explícita quanto ao enredo.

Em geral, a escolha da imagem da capa reflete a idéia dos criadores e do editor a respeito do momento mais dramático ou da situação mais interessante da história[47].

[47] NIKOLAJEVA e SCOTT, *op. cit.,* p. 246.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

3.2.5.
Estilo gráfico de ilustração

Como mencionamos anteriormente, a produção do livro infantil se dá em geral a partir do texto. No momento em que o ilustrador se depara com a missão de ilustrar um texto, deve fazer uma série de escolhas. O estilo gráfico da ilustração a ser empregada é uma dessas escolhas – das mais importantes para a definição do "clima" da história e outras significações subjetivas. Entretanto, mais do que complementar o "clima" do texto, o estilo pictórico de representação estará induzindo outras significações. Cada estilo gráfico aplicado à mesma história produz diferentes histórias. Na literatura infantil brasileira existem vários exemplos de como se dá esse fato. A obra de Monteiro Lobato é emblemática nesta relação de multiplicidade ilustrativa, por terem sido produzidas diversas edições com diferentes ilustradores, em diferentes épocas. É possível observar, na dissertação de mestrado de Renata Vilanova, *Vi Lobato, através de Emília*, (2005), os vários estilos empregados por diferentes ilustradores para a composição da personagem da boneca Emília.

Nodelman[48] ressalta que, por mais individual que um estilo seja, sempre vai expressar mais do que a mera individualidade. O estilo gráfico imprime o aspecto plástico, mas também converte significado. Em função desse aspecto, ilustradores de livros infantis devem fazer escolhas que criem um estilo deliberadamente focalizado no contexto da própria concepção do efeito narrativo que pretendem produzir[49]. Essa escolha não é apenas fruto de razões inconscientes de suas experiências pessoais. Na ilustração do livro infantil, a personalidade do ilustrador deve estar a serviço dos significados que visa converter na história. Como o livro infantil é uma arte[50] narrativa, o estilo da ilustração é menos significativo como individualidade do artista do que como fonte de informação.[51] Ainda que consideremos o estilo pessoal do ilustrador, este estilo não é individual, mas parte de uma coletividade – de outros estilos nos quais se baseia – e é dirigido a outra coletividade, a comunidade de leitores a que se destina.

O livro infantil é um artefato produzido pela cultura, e sua forma de produção e de recepção está diretamente ligada às condições estruturais da

---

[48] NODELMAN, *op. cit.*, p. 78.
[49] *Idem*, p. 78.
[50] Entende-se que a arte seja por definição uma forma de representação narrativa, inclusive em suportes não-literários. Entretanto, faz-se a ressalva que muito do que é atribuído como arte na contemporaneidade, encontra-se, na realidade, fora da arte e, por este motivo, isento de narratividade.
[51] NODELMAN, *op. cit.*, p. 80.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

sociedade capitalista e à estética por esta empregada. Janet Wolff[52] sublinha o fato de que o artista trabalha com a convenção estética da sociedade em que vive. Por isso, quando se pretende analisar determinados produtos culturais, como o livro infantil, é preciso compreender sua lógica de construção e os códigos estéticos específicos usados na sua formação. *As idéias e valores dos artistas, eles próprios constituídos socialmente, são mediados pelas convenções literárias e culturais de estilo, linguagem, gênero e vocabulário estético,* afirma Wollf[53].

O estilo pode ser considerado a característica da obra de arte que a relaciona com a sociedade na qual é gerada, e se encontra situado no tempo e no espaço. O artista, cuja visão faz parte de sua cultura, incorpora o estilo da própria época e se expressa perante a sociedade de forma a reproduzi-lo. O século XX caracterizou-se por uma série de movimentos artísticos, com destaque para a crítica liderada pela arte moderna (categoria estética), a qual consolidou a estética da sociedade capitalista industrial. Dentro da série de estilos pictóricos que um livro infantil pode assumir, todos estão direcionados para o mesmo fim: vender um artefato industrial.

O trabalho do ilustrador, assim como do designer, não é meramente intuitivo, e sim planejado com objetivo definido. A base de toda concepção do livro infantil parte do texto. E é com base no texto, trabalho desenvolvido por outra pessoa, que o estilo gráfico é igualmente desenvolvido e aplicado. Os ilustradores de livros infantis ilustram os estilos de textos com base em outros estilos gráficos preexistentes, no intuito de converter informação para a história[54]. Ambos, ilustradores e designers devem trabalhar com base no conhecimento que possuem acerca dos diversos estilos a que têm acesso – convenções de estilos de época e convenções estilísticas do imaginário visual[55].

Em *Histórias de bobos, bocós, burraldos e paspalhões*, do autor e ilustrador Ricardo Azevedo (2001), vemos a aplicação do estilo de ilustração baseado na técnica de xilogravura. O livro traz versões de quatro contos populares, e a escolha do estilo gráfico da ilustração segue a temática de natureza popular. A xilogravura, amplamente utilizada na literatura de cordel, é uma estética relacionada à cultura popular no Brasil. A ilustração monocromática, de traços fortes, cercada por moldura retangular, faz explícita referência às características da gravura em madeira. As cenas concisas e diretas também constituem marcas registradas do imaginário

---

[52] WOLFF, Janet. *A produção social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982, p. 76.
[53] *Idem.*
[54] NODELMAN, *op. cit.*, p. 81.
[55] *Idem.,* p. 82.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

das histórias da literatura de cordel. O estilo da ilustração carrega os valores aos quais se refere. No caso do livro de Ricardo Azevedo, a rusticidade da técnica de xilogravura é alusão à atmosfera de ingenuidade e irreverência dos contos populares. O estilo auxilia na conversão desses significados.

Figura 43
Ilustração de *Histórias de bobos, bocós, burraldos e paspalhões*.

A utilização das características dos estilos de outros artistas ou outras culturas é prática empregada por ilustradores de livros infantis. Uma vez que os estilos atuam como significantes que expressam valores relacionados aos motivos originais, os ilustradores podem usar um estilo particular preexistente para evocar um conjunto de valores[56].

Em trinta anos de carreira, Rui de Oliveira ilustrou mais de 100 livros, grande parte para texto de outros autores. Na sua obra literária pode-se observar a existência de diferentes estilos gráficos de representação, cada qual apropriado a uma distinta necessidade. Em alguns artigos e em entrevista ao *site Doce de Letra,* especializado em literatura infanto-juvenil, o autor e ilustrador oferece seu depoimento quanto à relação do texto com a ilustração na escolha do estilo. Por considerar o texto a origem de tudo, Rui de Oliveira[57] declara que prefere substituir a palavra “estilo” por “método de abordagem”, e frisa que não

[56] NODELMAN, *op. cit*., p. 83.
[57] OLIVEIRA, Rui de. Artigo online. *Como vejo a arte de ilustrar e as intenções do meu trabalho*. Disponível em: http://www.docedeletra.com.br/ruideoliveira/. Acesso em: 15 de dez. 2006.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

pretende ser reconhecido por um único estilo. Assim o autor relata seu processo de trabalho como ilustrador:

> ... Qualquer trabalho que faço passa antes por uma fase de referências e pesquisas. Quando começo a ler um texto e esboçar as ilustrações, já penso logo qual o estilo apropriado àquelas palavras, e onde está este estilo. Melhor dizendo: onde está o modo de fazer. Não gosto de usar a palavra estilo. Freqüentemente, gasto mais tempo nestes antecedentes do que na própria realização do livro[58].

O texto acima evidencia como a aplicação do estilo é uma busca para o ilustrador, e não necessariamente uma fórmula pronta. Rui de Oliveira afirma que por vezes sua abordagem (ou estilo) segue o assunto e o tema, como no caso de *Tapete Mágico,* de Ana Maria Machado (2000). Nessa obra, a autora narra quatro contos, com temas e assuntos diferentes, para os quais o ilustrador elaborou quatro soluções gráficas diversas. Em outras ocasiões, Rui de Oliveira[59] emprega uma pesquisa formal diretamente no modo e na plástica da escrita do autor, processo que o ilustrador denomina litero-visual. *Língua de Trapos*, de Adriana Lisboa (2005), é exemplo dessa última forma de trabalho mencionada, na qual a ilustração possui integração visual com o texto.

O artista habilidoso demonstra possuir consciência da variedade dos meios de utilização de cada elemento, bem como da possibilidade de sua combinação. Essa atitude é visível na obra de Rui de Oliveira (ver figura 44*)*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

---

[58] OLIVEIRA, Rui de. Entrevista. Disponível em: http://www.docedeletra.com.br/ruideoliveira/. Acesso em: 15 de dez. 2006.
[59] *Idem.*

Figura 44
Vários exemplos de estilos de ilustração de Rui de Oliveira

Ilustração de *Chapeuzinho vermelho e outros contos por imagem.*

Ilustração de *Cartas Lunares*

Ilustração de *As Frangas*.

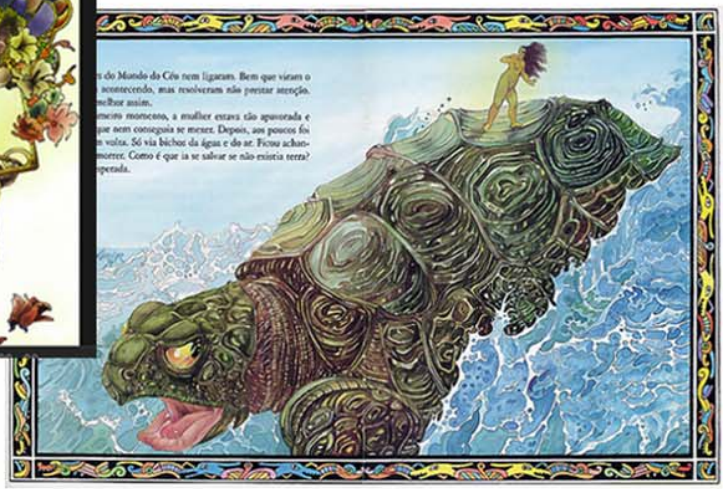


Ilustração de *Os dois gêmeos*.

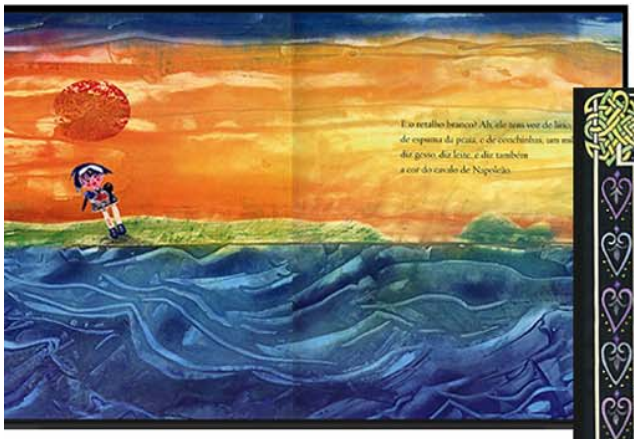


Ilustração de *Um herói fanfarrão e sua mãe bem valente*.

Ilustração de *Língua de Trapos.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

Os ilustradores que conhecem bem seu trabalho usam todos os aspectos do imaginário visual para converter significado. Por sua vez, o leitor consciente da busca por significado está predisposto a olhar as ilustrações na intenção de encontrar seus possíveis significados, observa Nodelman[60].

O estilo gráfico da ilustração pode ser utilizado também como componente narrativo. Em *Griso o unicórnio*, do autor e ilustrador Roger Mello, vemos como o estilo gráfico da ilustração encontra-se em consonância com a questão imposta ao personagem principal. Griso um unicórnio, um ser único no mundo, está à procura de um igual. Sua longa busca é retratada através de diferentes formas de representação, as quais evocam diversos estilos pictóricos da história da arte. Ao mesmo tempo em que Griso é personagem único, é múltiplo através dos vários estilos ilustrativos e das significações trazidas por estes. Esse livro exemplifica, no estilo da ilustração, o tema da alteridade, do embate com o que é diferente, e a necessidade de identificação com um igual.

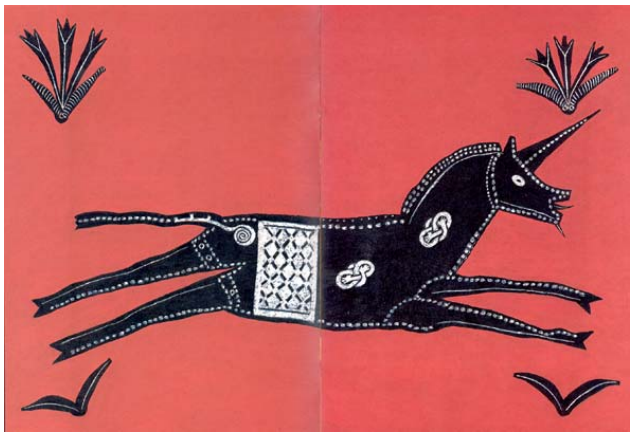


Figura 45
Ilustração de *Griso, o unicórnio*.
Baseada em arte germânica (séc. VII).

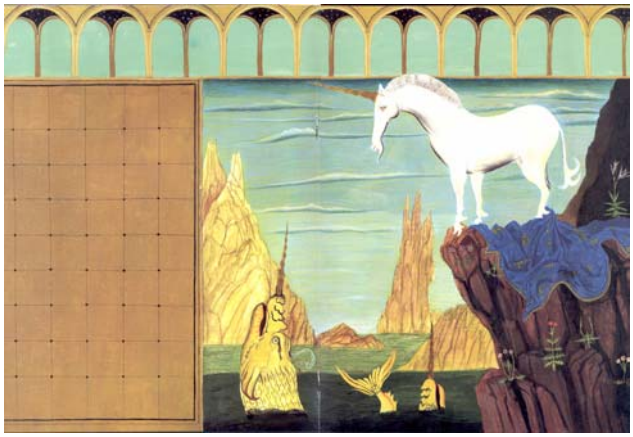


Figura 46
Ilustração de *Griso, o unicórnio*.
Baseada em arte surrealista.

[60] NODELMAN, *op. cit.*, p. 20.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

Como já comentamos no primeiro capítulo, além da transmidiação, o livro infantil incorpora a linguagem de outras mídias e lhes faz referência. Um dos principais estilos incorporados de outra linguagem é o da história em quadrinhos ou *cartoon*. Em algumas facetas, a história em quadrinhos possui semelhanças com os livros infantis: público destinatário e uso de ilustrações com interação textual num contexto narrativo. Em outras, se distingue por configurar uma forma de narração em seqüência dinâmica, com situações representadas por meio de desenhos que constituem pequenas unidades gráficas sucessivas (quadrinhos), geralmente integrados a textos sintéticos e diretos apresentados em balões ou legendas[61]. "*Para atingir sua finalidade básica – a rapidez da sua compreensão – as HQ lançam mão de símbolos, onomatopéias, códigos especiais e elementos pictóricos que lhes garantem uma universidade de sentido*", ressalta Anselmo[62]. Ao utilizar o estilo das HQ, os livros infantis se apropriam desses códigos, comungados pela mesma comunidade de leitores. Muito comumente o leitor de livros infantis será também um leitor de HQ. A criança da pós-modernidade trafega em diversas mídias, e cada contexto midiático empresta códigos e significados às outras mídias.

Em *Sapo Vira Rei Vira Sapo: a volta do reizinho mandão,* de Ruth Rocha (1982), com ilustrações de Walter Ono, vemos a adoção do estilo das HQ.

Figura 47
Cena da metamorfose do sapo em príncipe de *Sapo Vira Rei Vira Sapo*.

[61] BARBOSA e RABAÇA, *op. cit.*, p. 365.
[62] ANSELMO, Zilda *apud* BARBOSA, Gustavo; RABAÇA, Carlos. *Dicionário de Comunicação*. Rio de Janeiro: Campus, 2001, p. 365.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

O *cartoon* não é um modelo de representação que retrata as coisas como elas são, mas, invariavelmente, gera impacto nas pessoas. Segundo Ross[63], *"caricaturas são o tipo de representação de pessoas que são consideradas como as menos realísticas e que demandam que vejamos a realidade em termos próprios".*

No livro *Arte e Ilusão*, Gombrich[64] evidencia a clareza com que Brunhoff (autor de *A História de Babar*) ilustrava: "*com meia dúzia de rabiscos e pingos, ele conseguia dar a expressão que desejasse até a um "rosto" de elefante"*. O estudioso da imagem, Gombrich[65], localiza na produção e na recepção os fatores para o sucesso do processo de se criar a ilusão da vida sem qualquer ilusão de realidade: a produção é atribuída a gerações de artistas que dominaram as técnicas de pintura para indução da percepção de suas imagens como realidade; a recepção corresponde à disposição por parte do público em aceitar determinados efeitos – em alguns casos, o grotesco e o simplificado.

Seja através de um estilo simplificado, como o do *cartoon,* ou através de ilustrações extremamente detalhadas, vemos que a semelhança não é condição para a representação. Nikolajeva e Scott[66] afirmam que se pode observar no livro infantil contemporâneo – aquele produzido nas últimas décadas – uma tendência do mimético em direção ao simbólico.

A ilustração do livro infantil, essencialmente figurativa, é sempre algo a mais do que simples reconhecimento do referente. Em raros casos, encontram-se ilustrações abstratas ou tipográficas. Mesmos nesses casos, os elementos gráficos são tratados na qualidade de personagens ou cenários dentro de um contexto narrativo, como na ilustração abaixo.

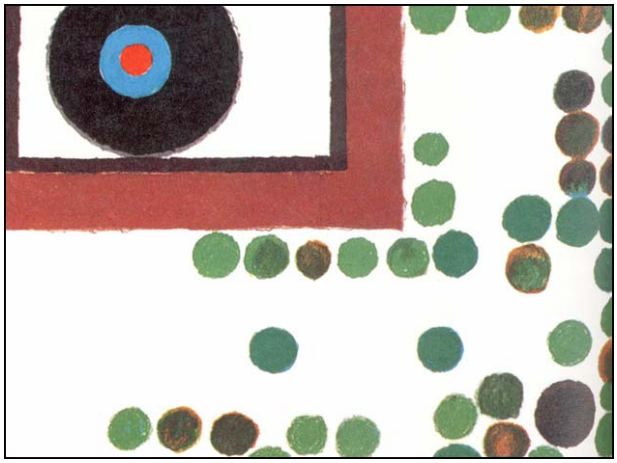


Figura 48
Ilustração de *Le petit chaperon rouge (Chapeuzinho Vermelho)* de Warja Honergger-Lavater, de 1965.

[63] ROSS *apud* NODELMAN, *op. cit.*, p. 97.
[64] GOMBRICH, E.H., *Arte e Ilusão*, um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica. Brasil, Martins Fontes, 1986, p. 356.
[65] *Idem.*
[66] NIKOLAJEVA e SCOTT, *op. cit.*, p. 260.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

O ilustrador sempre retrata algo não dito no texto e não tão controlável como as palavras. O estilo da ilustração é auxiliar na conversão desses outros significados, pois se baseia no diálogo exercido pelo imaginário do ilustrador (produtor) com o do leitor/visualizador (receptor).

No livro infantil, o estilo pode ser encarado como o aspecto global, síntese de todos os aspectos específicos do livro. O estilo não é uma característica que permite ser isolada, como ocorre com outras características do livro, pois tudo aquilo presente no livro faz parte do conjunto que configura o seu estilo. O estilo da ilustração se relaciona com o texto como uma espécie de entoação, ou seja, a ilustração dá o tom da palavra escrita, no intuito de ambas se unirem numa congruência narrativa. O estilo da ilustração é responsável por guiar os leitores por meio de determinado sentimento que configura predisposição emocional pela narrativa.

Apesar de o estilo gráfico da ilustração partir de uma escolha pessoal e ser produzido por um ilustrador, não pode ser classificado como uma assinatura absolutamente particular deste último. Por mais que o traço estilístico de um artista possua personalidade, faz parte de uma visão de mundo coletiva. Ao analisarem várias ilustrações para as clássicas histórias da literatura infantil de Perrault, dos irmãos Grimm e de Andersen, Nikolajeva e Scott[67] observam que as ilustrações não apenas refletem o estilo pessoal do artista e sua resposta à história, mas também o estilo geral da ilustração do período, a ideologia, as intenções pedagógicas particulares, e a visão da sociedade sobre certos assuntos da mesma época.

O estilo remonta ao espírito de uma época, e o ecletismo gráfico que hoje encontramos no livro infantil é resultado da época de expressão múltipla e fragmentada em que vivemos. Se no início, a estética empregada no livro infantil vinha atrelada às escolas de ilustradores que, no século XIX, consolidaram a literatura infantil na Inglaterra, hoje essa estética se encontra em estado de permanente inovação. O livro infantil é reflexo da grande quantidade de estilos gráficos aplicados às mais variadas mídias. O ecletismo visual passou a ser, nas últimas décadas, uma das características da obra literária infantil mundial. Para alguns, esse fato significa um avanço; para outros, uma perda em relação à tradição da ilustração produzida com maior habilidade e ingenuidade.

---

[67] NIKOLAJEVA e SCOTT, *op. cit.*, p. 42.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

3.3.
Projeto Gráfico e Faixa Etária

Ricardo Azevedo considera reducionista a tendência de indicar leituras por faixas etárias; a seu ver, o grau de maturidade de um menino que trabalha desde cedo pode ser bem diferente daquele de outro, da mesma idade, que nunca trabalhou[68]. Em outras palavras, o grau de maturidade para a leitura é relativo: depende das condições e experiências de vida, bem como do tipo de informações a que as crianças estão expostas. É sempre muito difícil ser categórico na questão da indicação de faixas etárias, pois o ser humano não é totalmente previsível. Ainda assim, os livros infantis são pensados, planejados e produzidos de acordo com a previsão de habilidades adquiridas pelo leitor destinatário, conforme a sua idade. A indicação da faixa etária é eventualmente associada à série escolar, o que, por sua vez, corresponde a uma associação com o grau de alfabetização, o conhecimento de uma série de outras informações, e as habilidades de leitura.

Em busca de distinguir os vários tipos de classificação atribuídos à literatura infantil, escolhi os catálogos das editoras como fonte. Os catálogos incorporam um grande paradoxo da literatura infantil. Ainda que no livro não venham explicitadas a faixa etária, a série escolar e as fichas de atividades, os catálogos são verdadeiros guias neste sentido. Grande parte dos usos (atividades) está predeterminada e indicada nos catálogos, para "facilitar" o trabalho da professora – principal cliente – junto aos alunos. A palavra "aluno" é usada muitas vezes como sinônimo de leitor, num "ato falho" das editoras.

Os catálogos das editoras, produzidos no intuito de divulgação e venda, e destinados principalmente às professoras do ensino fundamental e médio, se revelam um bom espelho do mercado editorial e de como a produção é pensada em relação às faixas etárias. A organização dos catálogos reflete bem a abordagem comercial e a identidade da editora. Existem várias formas de classificar e apresentar o material produzido pelas editoras: algumas priorizam a classificação por autores – isso se dá quando a editora possui um corpo de criadores de renome; outras, a classificação por séries do sistema escolar e por faixas etárias; em alguns casos, vemos uma classificação por assunto, por séries editoriais e por coleções.

---

[68] AZEVEDO, Ricardo. *Aspectos da literatura infantil no Brasil, hoje.* Disponível em: <http:\\www.ricardoazevedo.com.br/Artigo03.htm>. Acesso em: 05 nov. 2006.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

Os livros infantis possuem diferentes características textuais e de projeto gráfico, para diferentes faixas etárias. A Editora Martins Fontes[69] (ver anexo) utiliza uma estrutura de organização do material editorial que evidencia a relação do leitor com o texto e com a imagem.

Ao analisarmos a classificação da editora Martins Fontes percebemos que, à medida que se eleva a faixa etária, aparece um texto complexo e desaparece a ilustração. Parece existir certa relação inversamente proporcional entre a quantidade de ilustrações e a quantidade de texto, nos livros destinados às crianças menores e ao público juvenil – as faixas etárias extremas da literatura infantil. Ou seja, quanto menor a faixa etária, mais ilustração e menos texto, e quanto maior a faixa etária, mais texto e menos ilustração. O grau de complexidade do texto e do enredo também é diferenciado. Dessa constatação, surge a inevitável pergunta: por que a ilustração perde espaço à medida que cresce a faixa etária destinatária?

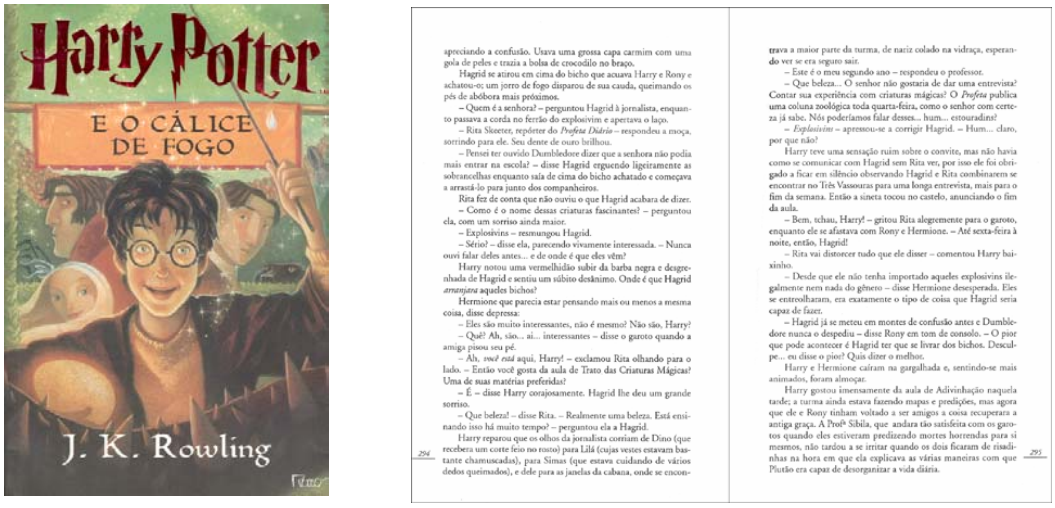
Para responder a essa pergunta, precisaríamos mudar o foco da nossa pesquisa. Entretanto, exponho duas possibilidades, a serem exploradas com maior profundidade em outras pesquisas. Segundo a primeira, à medida que a criança vai consolidando seu processo de alfabetização, ou seja, à medida que vai dominando o código escrito, o uso da imagem torna-se dispensável para fins narrativos na mídia livro. A imagem seria utilizada, nessa hipótese, como "leitura" para analfabetos – noção bastante controvertida no meio acadêmico. Essa idéia reforça a noção de que, numa sociedade culta, o texto é valorizado em detrimento de outras formas de representação. A segunda possibilidade baseia-se na migração da imagem da mídia livro para outras mídias, como o cinema, durante o século XX – século da proliferação dos meios de comunicação eletrônicos. Os atuais livros de ficção para adultos não possuem imagens. A imagem, que nas antigas edições de romance existia na forma de ilustração, sai do livro e vai, na contemporaneidade, para as telas do cinema ou da televisão, na forma de imagem em movimento. A transmidiação leva os enredos ficcionais do livro para outras mídias, que processam a relação imagem e texto de maneira diferente daquela do antigo romance ilustrado. O livro destinado ao público juvenil sofre essa tendência – por exemplo, o *best-seller Harry Potter*. De acordo com essas duas possibilidades, a imagem no livro destinado ao público juvenil (classificação E – ver anexo) se manteria apenas na capa (ver figura 49). Na parte narrativa só existiria texto.

---

[69] Catálogo da Editora Martins Fontes Livros para Crianças e Jovens.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

No caso de *Harry Potter*, o imaginário da narrativa está mais associado às imagens do filme do que à ilustração da capa do livro. As narrativas literária e cinematográfica estarão em permanente associação para os leitores e expectadores de ambas. O leitor de *Harry Potter* muito dificilmente não será um expectador do filme. O inverso nem sempre se dá, na medida em que o cinema é uma mídia de maior alcance do que o livro.



apreciando a confusão. Usava uma grossa capa carmim com uma gola de peles e trazia a bolsa de crocodilo no braço.

Hagrid se atirou em cima do bicho que acuava Harry e Rony e achatou-o; um jorro de fogo disparou de sua cauda, queimando os pés de abóbora mais próximos.

– Quem é a senhora? – perguntou Hagrid à jornalista, enquanto passava a corda no ferrão do explosivino e apertava o laço.

– Rita Skeeter, repórter do *Profeta Diário* – respondeu a moça, sorrindo para ele. Seu dente de ouro brilhou.

– Pensei ter ouvido Dumbledore dizer que a senhora não podia mais entrar na escola? – disse Hagrid erguendo ligeiramente as sobrancelhas enquanto saía de cima do bicho achatado e começava a arrastá-lo para junto dos companheiros.

Rita fez de conta que não ouviu o que Hagrid acabara de dizer.

– Como é o nome dessas criaturas fascinantes? – perguntou ela, com um sorriso ainda maior.

– Explosivíns – resmungou Hagrid.

– Sério? – disse ela, parecendo vivamente interessada. – Nunca ouvi falar deles antes... e de onde é que eles vêm?

Harry notou uma vermelhidão subir da barba negra e desgrenhada de Hagrid e sentiu um súbito desânimo. Onde é que Hagrid *arranjara* aqueles bichos?

Hermione que parecia estar pensando mais ou menos a mesma coisa, disse depressa:

– Eles são muito interessantes, não é mesmo? Não são, Harry?

– Quê? Ah, são... ai... interessantes – disse o garoto quando a amiga pisou seu pé.

– Ah, *você está* aqui, Harry! – exclamou Rita olhando para o lado. – Então você gosta da aula de Trato das Criaturas Mágicas? Uma de suas matérias preferidas?

– É – disse Harry corajosamente. Hagrid lhe deu um grande sorriso.

– Que beleza! – disse Rita. – Realmente uma beleza. Está ensinando isso há muito tempo? – perguntou ela a Hagrid.

Harry reparou que os olhos da jornalista cortiam de Dino (que recebera um corte feio no rosto) para Lilá (cujas vestes estavam bastante chamuscadas), para Simas (que estava cuidando de vários dedos queimados), e dele para as janelas da cabana, onde se encon-

294

trava a maior parte da turma, de nariz colado na vidraça, esperando ver se era seguro sair.

– Este é o meu segundo ano – respondeu o professor.

– Que beleza... O senhor não gostaria de dar uma entrevista? Contar sua experiência com criaturas mágicas? O *Profeta* publica uma coluna zoológica toda quarta-feira, como o senhor com certeza já sabe. Nós poderíamos falar desses... hum... etouradíns?

– *Explosivíns* – apressou-se a corrigir Hagrid. – Hum... claro, por que não?

Harry teve uma sensação ruim sobre o convite, mas não havia como se comunicar com Hagrid sem Rita ver, por isso ele foi obrigado a ficar em silêncio observando Hagrid e Rita combinarem se encontrar no Três Vassouras para uma longa entrevista, mais para o fim da semana. Então a sineta tocou no castelo, anunciando o fim da aula.

– Bem, tchau, Harry! – gritou Rita alegremente para o garoto, enquanto ele se afastava com Rony e Hermione. – Até sexta-feira à noite, então, Hagrid!

– Rita vai distorcer tudo que ele disser – comentou Harry baixinho.

– Desde que ele não tenha importado aqueles explosivíns ilegalmente nem nada do gênero – disse Hermione desesperada. Eles se entreolharam, era exatamente o tipo de coisa que Hagrid seria capaz de fazer.

– Hagrid já se meteu em montes de confusão antes e Dumbledore nunca o despediu – disse Rony em tom de consolo. – O pior que pode acontecer é Hagrid ter que se livrar dos bichos. Desculpe... eu disse o pior? Quis dizer o melhor.

Harry e Hermione caíram na gargalhada e, sentindo-se mais animados, foram almoçar.

Harry gostou imensamente da aula de Adivinhação naquela tarde; a turma ainda estava fazendo mapas e predições, mas agora que ele e Rony tinham voltado a ser amigos a coisa recuperara a antiga graça. A Profª Sibila, que andara tão satisfeita com os garotos quando eles estiveram predizendo mortes horrendas para si mesmos, não tardou a se irritar quando os dois ficaram de risadinhas na hora em que ela explicava as várias maneiras com que Plutão era capaz de desorganizar a vida diária.

295

Figura 49
Capa e miolo do livro *Harry Potter e o Cálice de Fogo*.

Na ponta inversa da relação de faixas etárias, encontram-se os livros para iniciantes. Nesse tipo de publicação, a ilustração é presente na totalidade do livro (ver figura 50) – capa, miolo e contracapa. A forma de classificação da Editora Martins Fontes é representativa da relação comumente atribuída ao texto e às imagens, nos livros para crianças pré-alfabetizadas (classificação IL – ver anexo). A designação dos livros destinados a iniciantes é similar àquela citada no primeiro capítulo: livros “finos”, com pouco texto e muita ilustração, nos quais a imagem faz a vez do texto, isto é, conta a história. A frase “personagens e cenários facilmente identificáveis” estabelece consonância com o senso comum. Entretanto, apesar de amplamente utilizada para crianças pequenas, esse fato não significa que a imagem seja facilmente identificável por estas.

Os livros para a faixa etária menor – bebês ou crianças bem novas – vivem um verdadeiro paradoxo. Essas edições possuem várias características, como: ilustrações com alto grau de estilização; utilização de uma gama forte de cores (tons com proximidade das cores primárias); linhas de contorno de ilustrações espessas; informação verbal limitada. As crianças menores, as menos expostas às convenções, recebem uma produção extremamente

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

sofisticada, em termos de códigos. Segundo Nodelman[70], uma investigação revela que esses materiais requerem das criancinhas uma série de habilidades, que envolvem implicações verbais e visuais. Para nossos olhos adultos, um livro para crianças pequenas pode parecer simples, mas na verdade exige grande esforço cognitivo de seu usuário destinatário.

Figura 50
Capa e miolo do livro *Ninus e Seu Pompom*.

Essa afirmação não significa que a criança pequena não se entregue com curiosidade e interesse ao uso desses materiais. Apenas evidencia que aquilo apregoado pelo senso comum como tarefa fácil, por estar representado em imagens, nem sempre se confirma como tal. Pelo fato de palavras e ilustrações se constituírem em modos diferentes de expressão, sua inter-relação é complexa e demanda muita habilidade por parte dos visualizadores e leitores. A competência de leitura da narrativa verbo-visual não se limita apenas à decifração dos códigos imagéticos e textuais, mas se configura pela interseção de ambos, com implicações nos dois sentidos[71] – do texto na imagem, e da imagem no texto.

O livro infantil contemporâneo é único no seu uso de formas de expressão, as quais convertem diferentes tipos de informação para formar um todo diferente das suas partes componentes[72] – sem que estas partes constituam um amálgama, o que parece acontecer em outras formas de mídias superpostas, como o filme e o teatro. Quem lê um livro infantil deve estar sempre consciente das diferenças dos distintos tipos de informação. A apreensão da narrativa

[70] NODELMAN, *op. cit.*, p. 20.
[71] *Idem.*
[72] NODELMAN, *op. cit.*, p. 21.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

verbo-visual não é automática nem direta, e o leitor deve possuir diferentes habilidades e conhecimentos[73].

Em sua análise dos livros infantis, Nikolajeva e Scott[74], concluíram que estes estabelecem um círculo hermenêutico de leitura. O leitor começa com o todo, olha os detalhes, e então volta ao todo da imagem, quando o processo se inicia novamente:

> Quer comecemos com a linguagem verbal ou visual, uma expectativa é criada em relação à outra, o que por seu turno, propicia novas experiências e expectativas. O leitor muda da linguagem verbal para visual, e vice-versa, num processo crescente de entendimento...

A relação entre imagem e texto se dá por um processo cíclico de expectativa recíproca. Nikolajeva e Scott afirmam que, a cada leitura (as crianças pedem pela repetição), as crianças aprofundam o seu significado[75]. As autoras acrescentam ainda que a predominância da linguagem verbal na nossa cultura produz um modo diferenciado de recepção da narrativa verbo-visual por parte dos adultos[76].

O empenho do leitor mirim não é pequeno, uma vez que a representação pictórica é convencional, assim como o texto. Vejamos alguns desafios presentes em *Ninus e seu Pompom*, bem como em grande parte dos livros produzidos para a faixa etária menor:

• Quase toda ilustração é menor que seu referente. Por exemplo, uma pessoa ilustrada num livro é uma versão reduzida das dimensões de uma pessoa real.

• As ilustrações não são necessariamente semelhantes aos seus referentes.

• A ilustração transpõe imagens tridimensionais para um plano bidimensional. A ilustração retrata uma vista chapada numa superfície.

• Os tons de cores da ilustração são uma síntese das cores de seu referente. Faltam gradações de cor e textura. Nem sempre as cores escolhidas revelam compromisso com seu referente.

• Geralmente não existe sombra.

• Alguns objetos são cortados pelo limite da página.

• Os personagens, por vezes, são ambientados num fundo vazio. As figuras parecem flutuar no espaço.

---

[73] *Idem.*
[74] NIKOLAJEVA e SCOTT, *op. cit.*, p. 2.
[75] *Idem.*
[76] *Idem.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

• Em algumas ocasiões, usa-se o artifício da linha de contorno para separação da figura e do fundo da ilustração. A linha de contorno é puramente convencional.

As convenções da representação gráfica não são poucas, e o fato de se utilizarem muitas imagens não configura isenção de conexões textuais. Livros infantis são reconhecidos por possuírem características de simplicidade e exuberância juvenil; entretanto, esse efeito é conseguido através de sofisticado aparato de códigos[77].

Malraux sabe que a arte nasce da arte e não da natureza, lembra Gombrich.[78] Assim também, no livro infantil, as ilustrações se baseiam em outras ilustrações, pinturas e linguagens, e nossa familiaridade com tais imagens as fazem assimiláveis. A criança passa a reconhecer ilustrações altamente estilizadas de animais, pela familiaridade que começa a estabelecer com ilustrações e com os nomes que aprende a associar às imagens. Muitas vezes a criança pode reconhecer a ilustração de uma vaca ou de uma baleia, sem nunca ter visto uma de verdade. O referente é secundário à identificação, pois esta se dá numa base convencional.

Mesmo com todas as convenções da imagem, as crianças parecem apreendê-las. Gombrich[79] afirma que *"a semelhança que a arte cria existe apenas na nossa imaginação"*, ou seja, as imagens são reconhecidas por aqueles que inconscientemente carregam as suas convenções.

Vemos também que o texto nem sempre é direto. Em *Ninus e seu Pompom*, a palavra "pompom" é utilizada no lugar de "rabo". A narrativa gira ao redor da palavra "pompom", que é adicionada como objeto à edição. O livro oferece as seguintes associações: tátil (objeto que representa o rabo do coelho), visual (as ilustrações), textual (leitura em voz alta), e narrativa (a história em si).

Ao se depararem com os livros produzidos para a faixa etária menor, seus leitores destinatários devem conseguir estabelecer uma relação de correspondência entre texto (leitura em voz alta) e ilustrações, no decorrer da narrativa (requer atenção para a seqüência). As crianças adquirem experiências narrativas com a leitura realizadas por seus pais, e através de outras mídias, como a televisão. A apreensão da narrativa requer diversas estratégias, algumas diferentes das que vivemos no dia-a-dia – aceitação de que determinado fato

---

[77] NIKOLAJEVA e SCOTT, *op. cit.*, p. 2
[78] GOMBRICH, *op. cit.*, p. 25.
[79] *Idem.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

constitui uma ficção aceitável, entendimento de que as situações são passíveis de mudança até o final da história, etc.

Esta análise visa esclarecer que o caminho estabelecido pelas produções editorias para as várias faixas etárias, além de tratar de graus de complexidade, expõe um caminho de aprendizado das convenções do texto, da imagem e do contexto narrativo. O livro infantil contemporâneo, em especial aquele voltado para a primeira infância, produz progressiva familiarização com os mecanismos e convenções da linguagem e das formas, e possivelmente constitui uma de suas principais funções[80]. O livro infantil contemporâneo impõe, mesmo dentro das mídias mistas, determinada maneira diferenciada de apreensão de códigos.

Conclusão do capítulo 3

Inicialmente, vimos como a participação do editor é decisiva para a determinação dos objetivos do projeto editorial e para a montagem e coordenação da equipe de criação. Sua participação é refletida em termos concretos na produção final. Foi visto também que toda a produção é centrada no texto, e por este motivo, a autoria do livro é atribuída ao escritor – o ilustrador e o designer são chamados posteriormente para completar a produção do livro. Constatou-se a grande dependência dos projetos editoriais de livros infantis em relação às encomendas escolares, em especial as governamentais. O cenário do mercado editorial do livro infantil brasileiro afeta diretamente o processo de sua criação, por vezes tolhido na sua liberdade.

Foi observado que na tipografia, na capa, no formato, no estilo das ilustrações, e na influência de outras mídias, o design do livro infantil determina fortemente nossa atitude perante os eventos descritos no livro. O livro infantil contemporâneo é dotado de liberdade na disposição de seus elementos tipográficos em conjunto com a imagem; dessa forma, a disposição gráfica da página, dentre suas múltiplas leituras, pode ser apreendida num mesmo enunciado. Vimos como a utilização da dimensão pictórica e gráfica do texto é reabilitada, e como os limites entre os códigos escrito e imagético se tornam, por vezes, bastante tênues.

---

[80] DURAND e BERTRAND, Marion e Gerard. *L'image dans le livre pour enfants*. Paris: l'École Sarl, 1975, p. 99.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

Outras facetas do design do livro, sua forma e seu formato, foram estudadas quanto ao impacto que geram mesmo antes da leitura; observou-se que nossas respostas às histórias dos livros infantis são influenciadas pela aparência física desses materiais. Examinamos algumas formas de disposição espacial do texto e da imagem no espaço da página. Constatou-se que a diagramação pode auxiliar na condução de significados da narrativa, e foi enfatizada a importância do design do livro integrado à narrativa.

Começamos a estabelecer nossas atitudes em relação à história mesmo antes de começar a olhar as ilustrações ou ler o texto. A capa foi analisada quanto à sua dimensão tridimensional, que configura o livro como objeto, e quanto à sua dimensão bidimensional, como parte constituinte da narrativa. Títulos e ilustrações se combinam na capa de forma a afirmar ou contradizer a narrativa que se segue. A impressão gerada pela capa é fator importante no processo de venda, embora não seja determinante. Tanto a capa, como o título, a ilustração e as disposições gráficas têm por objetivo induzir à leitura do livro.

No subtítulo **estilo gráfico de ilustração,** observou-se que a utilização das características dos estilos de outros artistas ou de outras culturas constitui prática empregada por ilustradores de livros infantis. Pelo fato de os estilos atuarem como significantes que expressam valores relacionados aos motivos originais, os ilustradores podem usar um estilo particular preexistente, para evocar um conjunto de valores. A análise dos estilos gráficos de ilustração reforçou a idéia da influência de outras mídias na ilustração do livro infantil, com principal destaque para a linguagem das histórias em quadrinhos. O livro infantil incorpora a linguagem de outras mídias e lhes faz referência. Diferentemente de uma análise centrada na subjetividade artística, considera-se que o artista, cuja visão faz parte de sua cultura, incorpora o estilo da própria época, e se expressa perante a sociedade de forma a reproduzi-lo. Por mais que o traço estilístico de um artista possua personalidade, faz parte de uma visão de mundo coletiva. No livro infantil, o estilo pode ser encarado como o aspecto global, síntese de todos os aspectos específicos do livro.

Os livros infantis possuem diferentes características textuais e de projeto gráfico, para diferentes faixas etárias. Percebe-se como, à medida que se eleva a faixa etária, aparece um texto complexo e desaparece a ilustração. Detectou-se a relação inversamente proporcional da quantidade de ilustrações com a quantidade de texto, nos livros destinados às crianças menores e ao público juvenil. Observou-se que os livros para a faixa etária menor vivem verdadeiro paradoxo. Essas edições possuem características baseadas em convenções, e

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA

diferentemente do que se pensa, as imagens não são facilmente identificáveis pela criança. Ainda assim, os livros infantis voltados para as faixas etárias menores representam importante parte do processo de iniciação à assimilação dos códigos verbais, visuais e culturais.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510310/CA